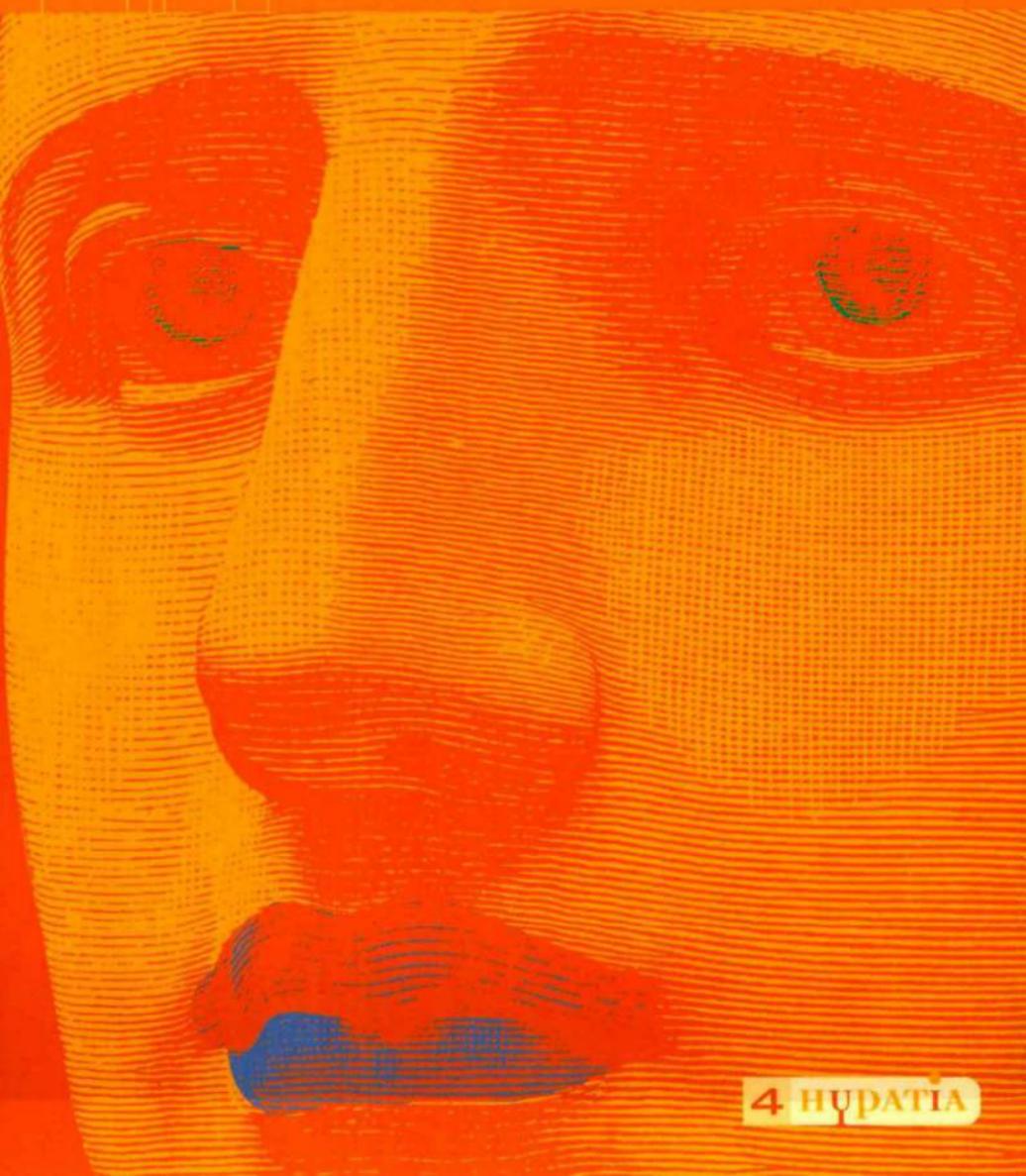


INSTITUTO ANDALUZ DE LA MUJER

cuerpos sexuados y ficciones identitarias

ideologías sexuales,
deconstrucciones feministas
y artes visuales

Loures Méndez



HYPATIA DE ALEJANDRÍA

matemática y filósofa griega (en torno al 370-415 d.c)

Hypatia era la hija del matemático y astrónomo Theon de Alejandría y hermana del matemático Epifanio.

Se puede decir con bastante probabilidad que el año de nacimiento de Hypatia fue el 370 d.C. Era alumna de su padre, matemático y astrónomo que trabajaba en el Museo Alejandrino. La hija demostró tal capacidad y estaba tan preparada que rápidamente superó a su padre en estas ciencias y empezó a interesarse por la Filosofía. Recibió su formación filosófica en el Museo y, probablemente, en la Escuela Nueva Platónica de Alejandría, de la cual llegó a ser más tarde rectora.

Hypatia no se casó y su trágica muerte, que ha dado lugar a numerosas especulaciones, se ha descrito muchas veces y ha dado materia incluso para escribir una novela.

Sus grandes dotes la hicieron rápidamente muy conocida en Alejandría y recibió pronto el cargo de dirigir la Escuela Nueva Platónica. Suidas escribe: «Hypatia se ponía la toga de los filósofos y andaba con ella por la ciudad, explicando públicamente a todos los que querían escucharla las ideas y conceptos de Platón, Aristóteles o cualquier otro filósofo». Su conocimiento filosófico era profundo, hecho poco corriente para la imagen de una mujer en aquel tiempo.

Su labor de enseñanza fue la Filosofía, que en aquel entonces incluía también las Matemáticas, la Mecánica y la Astronomía. El número de sus alumnos era muy grande y, según las fuentes, todos apreciaban la sabiduría y la elocuencia de Hypatia.

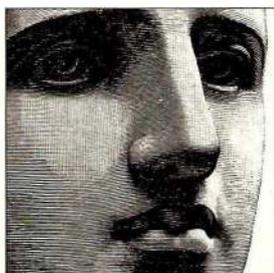
Parece que los logros más importantes de Hypatia se han producido en contacto con sus alumnos, transmitiéndoles sus conocimientos de manera oral y en la Escuela Nueva Platónica. Suidas señala tres obras de ella: *El comentario en relación con Diofanto*, una obra aritmética, *El comentario sobre los fragmentos cónicos de Apollonio de Perga*, un trabajo geométrico, y *El canon astronómico*. Además, existen algunas descripciones de cómo hacer un Astrolabio (instrumento astronómico para medir ángulos) y comentarios para construir un hidroscoPIO. Pero no se abordan obras filosóficas.

Todos los trabajos que figuran bajo su nombre se han perdido. Sin embargo, es posible que existan fragmentos en el comentario del tercer libro de *Almageste* y que haya trabajado en el comentario de Ptolomeo. Los dos tenían el nombre de su padre.

El hecho de que Damascius la nombre como una matemática y no como una filósofa nos da idea de que como filósofa no ha seguido una dirección teórica, tal y como era, en parte, típico en el platonismo. Probablemente ella se orientó más bien hacia las Matemáticas y las Ciencias de la Naturaleza.

cueros sexuales y
ficciones identitarias

ideologías sexuales, deconstrucciones
feministas y artes visuales



HYPATIA

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN

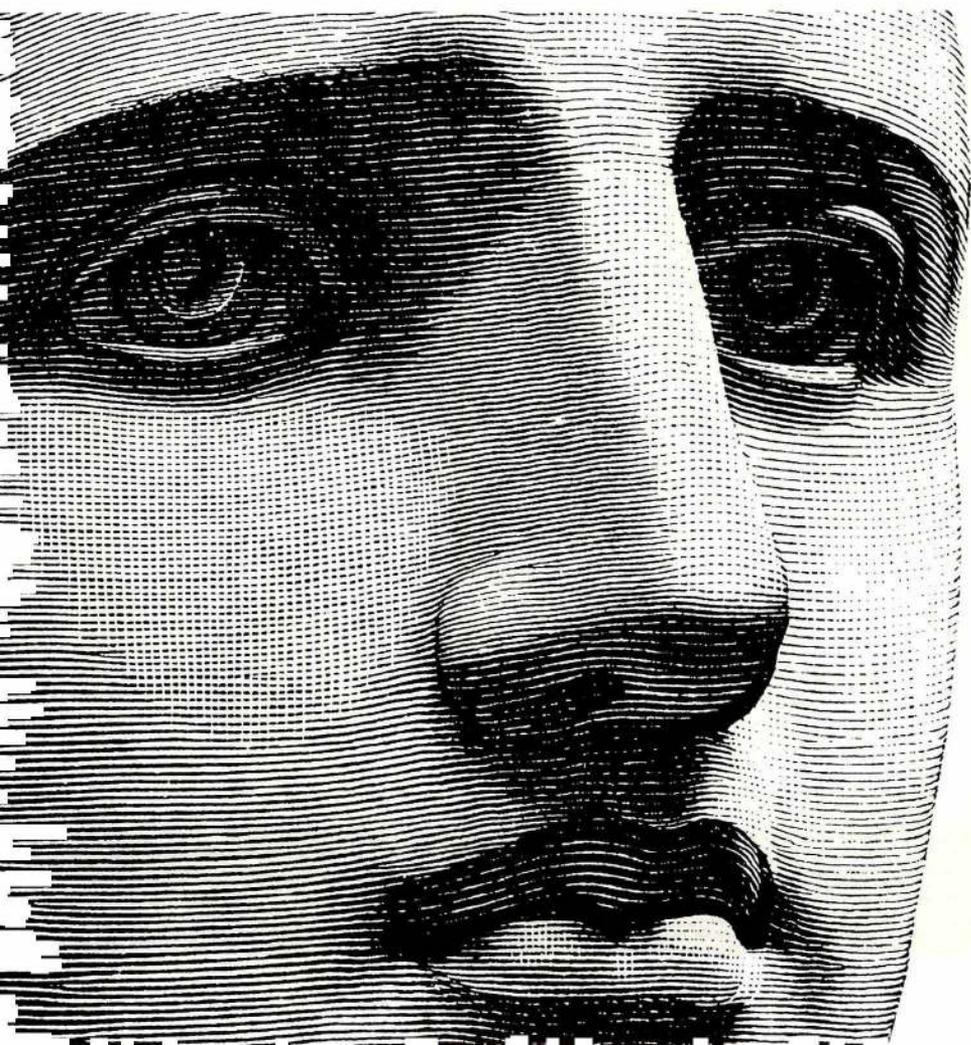
Amelia valcárcel

Lourdes Méndez

cuerosos sexuales y ficciones identitarias

ideologías sexuales, deconstrucciones
feministas y artes visuales

I N S T I T U T O A N D A L U Z D E L A M U J E R



EDITA Instituto Andaluz de la Mujer
© EDICIÓN Instituto Andaluz de la Mujer
© OBRA Lourdes Méndez
DISEÑA Y MAQUETA EMFC
IMPRIME ESCANDÓN IMPRESORES
ISBN 84-7921-093-1
DEPÓSITO LEGAL SE-274-04

*In memoriam de Mary Richardson, la sufragista
que supo ver más allá de la Venus del espejo*

presentación

A lo largo de la historia, las mujeres hemos sido alejadas de ese «club tan restringido» que ha constituido la especie humana, para quedar conceptualizadas bajo el epígrafe de «lo otro», que nos situaba en la esfera de todo aquello que resultaba (¿y resulta?) tan molesto al etnocentrismo y androcentrismo dominantes.

Lourdes Méndez plasma, en este importante trabajo, una mirada histórica documentada y esclarecedora que nos ayuda a desvelar los complejos procesos ideológicos que subyacen en la construcción cultural de los cuerpos, prestando especial atención al cuerpo femenino.

De la mano de la antropología, de la medicina, del pensamiento feminista y, especialmente, de las distintas manifestaciones artísticas —todo ello perfectamente enmarcado en su contexto histórico— recorreremos el camino de las mujeres hacia el encuentro con nuestra propia identidad que es lo mismo que decir hacia el encuentro con una conciencia lúcida de nuestro existir. Capacidad de introspección puesta de manifiesto a través del trabajo creativo de mujeres que, desde el ámbito del arte, han sabido reconocerse y expresarse.

Tomar conciencia de cómo, a través del tiempo, las mujeres hemos sido desposeídas, por procedimientos de diversa índole, burdos unos, más sutiles otros —y no por ello menos peligrosos— de nuestra propia identidad corporal para ajustarla a unos modelos elaborados desde el imaginario dominante, el masculino, nos ha de situar en estado de alerta ante aquellos otros

mecanismos de anulación que actualmente siguen configurando el «deber ser» del cuerpo femenino.

Por el rigor y la sutileza de su análisis, por su capacidad para implicarnos en una revisión crítica del presente desde el saber del pasado, la investigación plasmada por Lourdes Méndez en *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias* queda incorporada por méritos propios en la colección Hypatia del Instituto Andaluz de la Mujer.

Amelia Valcárcel
Directora de la Colección Hypatia

Teresa Jiménez Vílchez
Directora del Instituto Andaluz de la Mujer

Índice

explicar y agradecer.....	013
introducción.....	019
I Explorar los cuerpos, construir las diferencias.....	031
<i>Artistas y anatomistas europeos ante el cuerpo</i>	033
<i>Apariencias del cuerpo, carácter de las personas y naturalezas de lo humano</i>	038
<i>Un interminable debate entre hombres: La Mujer, su Esencia, su Cuerpo, su Belleza</i>	040
II El salvaje, la mujer, el obrero: tres cuerpos del 'otro' para la modernidad.....	051
<i>La triple legitimación moral, científica y artística de la ideología sexual y racial decimonónica</i>	052
<i>Frivolidades aparentes: la belleza y la moda como técnicas corporales</i>	060
<i>Observadores del Hombre, artistas realistas y artistas primitivistas ante los cuerpos del «Otro»</i>	064
<i>De observar y representar a exhibir: cuerpos «salvajes» en Occidente</i>	071
III Neoprimativismo, artes visuales y teorías feministas en la década de los setenta del siglo xx.....	081

<i>Devenir mujer, devenir hombre:</i>	
<i>marcas de las culturas sobre el cuerpo</i>	083
<i>El cuerpo y sus fluidos como materias del arte</i>	087
<i>Partir del cuerpo para denunciar los roles de sexo.</i>	
<i>Teorías feministas, luchas por la igualdad y performances</i>	096

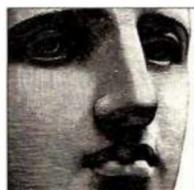
IV CUERPOS SEXUADOS E IDENTIDADES	
de sexo/género en la vida	
y en las artes visuales	
de la última década del siglo xx	111

<i>El cuerpo, el individuo y sus genes,</i>	
<i>centros neurálgicos de acción y reflexión</i>	112
<i>La difusión social de técnicas corporales</i>	
<i>al servicio del dimorfismo sexual</i>	117
<i>Esencializando la identidad sexual:</i>	
<i>del quirófano a la pasarela</i>	126
<i>La huella de los saberes sobre el cuerpo</i>	
<i>y de los feminismos en las artes visuales de finales del siglo XX</i>	134

V EPÍLOGO	165
------------------------	-----

VI FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	173
--	-----

EXPLICAR Y AGRADECER



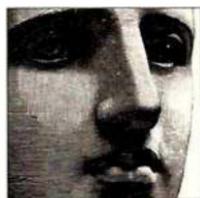
La primera vez que oí hablar de Hypatia de Alejandría fue a finales de 1999, en Sevilla, a lo largo de una más que divertida comida compartida con Amelia Valcárcel y Rosalía Romero -organizadoras de un curso sobre *Pensadoras del siglo XX-* y con algunas de las ponentes que en él participábamos. En ese momento nada me hacía prever que este libro acabaría formando parte de la colección que lleva el nombre de la matemática y filósofa griega cuya trágica historia se nos recuerda cada vez que en ella se publica un nuevo texto. El libro que tenéis entre las manos pretende conjugar cuatro temas y analizarlos desde la antropología feminista desvelando las interacciones que se establecen entre sus múltiples vertientes. Los cuatro temas son: el de la construcción cultural del cuerpo y de las técnicas y *habitus* sexuales que la enmarcan; el de las ideologías sexuales, raciales y de clase de corte filosófico, médico y científico-social desde las que a lo largo de la modernidad se ha pensado la inferioridad natural de mujeres, «salvajes» y obreros; el de la creación de una iconografía misógina y primitivista por parte de artistas occidentales modernos y contemporáneos que, centrada en el cuerpo desnudo de La Mujer, plasma en imágenes aspectos clave de una ideología sexual de corte naturalista; y el de la emergencia a partir de 1970 de obras visuales en las que las reflexiones sobre los hipotéticos contenidos de los cuerpos sexuales ocupan un lugar central. De capítulo en capítulo he intentado recrear, historizándola, la genealogía de un conjunto sistémico de productos científicos y artísticos que tienen al cuerpo humano como referente, incidiendo en la articulación social entre ellos y las técnicas corporales sexuales a través de las que se nos construye socialmente como sujetos, a la par que mediante ellas, aceptándolas, interiorizándolas o rechazándolas, construimos nuestra identidad. Al hilo de estos planteamientos he querido examinar a la luz de formas de expresión artística cómo las *performances*, y

aludiendo a obras de jóvenes artistas del Estado español, las formas de resistencia ante la naturalización de cuerpos, sexos y sexualidades implícita en la mencionada ideología y transmitida mediante saberes dominantes, medios de comunicación, y espectáculos centrados en ensalzar el mundo de la moda, de la belleza, del buen gusto y de la «clase». De una forma, conscientemente política, desde el denominado *Arte Feminista* de los setenta hasta con pocas, escasas o peculiares alusiones al feminismo en la década de los noventa, se han ido plasmando diversas resistencias ante la naturalización de sexos, cuerpos y sexualidades en las artes visuales mediante imágenes que dejan entrever múltiples posibilidades combinatorias en las que la fragmentación de los cuerpos conduce a peculiares recomposiciones del yo.

Este libro es un ensayo, es decir, una reflexión sobre un conjunto de temas que he creído pertinente relacionar entre sí pero que no remite al resultado de un trabajo de campo llevado a cabo tal y como la antropología social y cultural lo entiende. Mi intención era la de acercar a quienes lo lean, de la forma más amena posible, a un entramado histórico en el que interactúan ciencias, ideologías sexuales y raciales, artes visuales, artistas y receptores de las obras. Para escribirlo he recurrido a fuentes bibliográficas y visuales referenciadas al final del libro. Con el fin de que su lectura no resultase pesada en exceso me he alejado de las convenciones académicas suprimiendo citas literales o notas a pie de página. Sin embargo autoras y autores están ahí y cada capítulo es producto de una reflexión basada en lo que ellas y ellos han escrito. Asimismo deseo señalar que partes sustanciales de este libro fueron con anterioridad temas preparados para dos cursos de doctorado sobre la *Construcción Cultural del Cuerpo*, ponencias o comunicaciones expuestas en las Jornadas sobre *Anorexia: Estética, Dietas, Creencias* organizadas por el Museo do Pobo Galego en 1994 y en el Congreso de *Filosofía e Xénero* celebrado en 1995 en Pontevedra, y conferencias pronunciadas en las Jornadas sobre *Antropología y Sexualidad* celebradas en 1997 en la Universidad de Sevilla y en el marco de la exposición *Transsexual Express-Bilbao* (1999) organizada por Xabier Arakistain. Mis colegas y ante todo amigas Carmen Mozo, de la Universidad de Sevilla, y Susana Narotzky, de la Autónoma de Barcelona, fueron las primeras en leer una breve versión del texto que resultó de la síntesis de algunas de estas primeras aproximaciones al análisis del cuerpo como construcción social. Dicha versión fue publicada por la editorial *A Nosa Terra* de Vigo bajo el título *Os Labirintos do Corpo. Manipulacións ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte*. Tanto a Carmen como a Susana tengo que agradecerles su disponibilidad, sus comentarios y, siempre, su apoyo. Mi sincero agradecimiento también a Marcial Gondar, por confiar en que podía escribir algo interesante sobre estas cuestiones y por proponer el resultado final a la edi-

torial *A Nosa Terra*; y a María Xosé Agra cuya recensión de *Os Labirintos do Corpo* me ha animado a seguir trabajando sobre el tema. Ambos, desde la Universidad de Santiago, siempre han estado presentes para mí. Y por último agradezco a Amelia Valcárcel el interés demostrado por el manuscrito y la posibilidad que me ha proporcionado para actualizar los contenidos de este libro.

INTRODUCCIÓN



«La pincelada de este artista (...) conoce (...) estos pequeños cuerpos (femeninos) temblorosos, elegantes, flexibles, felinos y ágiles, (que) te hacen pensar en todo tipo de animales posibles (...) [el artista] ve a través de sus corazones ardientes e inocentes los celos de pequeñas bestias mimadas, golosas como crías de monas. Sus caras cándidas y primitivas se descubren en variaciones fisonómicas abruptas y expresivas» [L. L. Bénédicte].

Los cobrizos cuerpos desnudos de dos mujeres argelinas, lánguidamente tendidos y representados pictóricamente por Dinét como si de un documento etnográfico se tratara en *Sur les terraces. Clair de la lune à Laghouat* (1898), dieron lugar en 1903 a la interpretación del crítico de arte L.L. Bénédicte con la que inicio esta introducción. En ella confluyen, como si de una síntesis se tratara, algunas de las cuestiones expuestas a lo largo de las siguientes páginas en las que abordaré, entre otros temas, el de los significados culturales del cuerpo sexuado y el de la incidencia de las ideologías sexuales, coloniales y raciales occidentales sobre las temáticas y contenidos de obras de arte modernas y contemporáneas. Demasiado a menudo olvidamos que las imágenes visuales -al igual que ese sistema de representación que llamamos lenguaje, o ese que llamamos escritura- nunca restituyen objetivamente la realidad del mundo que nos rodea, sino que la construyen e interpretan basándose en diferentes premisas teóricas, ideológicas, sexuales, religiosas, económicas y políticas. También solemos olvidar que las imágenes visuales son productos culturales que forman sistema y que a través de ellas se transmiten, y en ellas se plasman, la constelación de relaciones de poder que ha hecho posible la emergencia de un discurso plástico dominante sobre quienes históricamente han sido defini-

dos como Otros/inferiores. Como todo discurso, el discurso plástico dominante se constituye como visión autorizada sobre el Otro -Mujer, Salvaje, Obrero, etc-, y en numerosas ocasiones, y a lo largo de diversas tendencias artísticas y de múltiples técnicas y estilos, lo hará a través de la representación de cuerpos desnudos sexualizados, naturalizados y primitivizados. Generalmente, y así nos lo enseñan desde perspectivas feministas, la historia, la antropología, la sociología o la filosofía, la representación discursiva de la realidad vivida por mujeres y hombres, y la de lo que mujeres y hombres son y deben ser, se ciñe sospechosamente a los criterios y necesidades de quienes, en cada época, detentan el poder. Teniendo en cuenta que, digan lo que digan los y las matriarcalistas, no poseemos datos empíricos que permitan afirmar que las mujeres hemos ostentado el poder, aunque según en que épocas y culturas se nos haya reconocido socialmente su relativo ejercicio sobre esferas de acción específicas, a nadie le extrañará que hayamos sido, hasta la saciedad, pensadas por filósofos, exploradas por médicos y representadas visualmente por artistas sin que fuera requerido nuestro permiso o parecer. En el espacio cultural de la imagen y de la representación el cuerpo, a menudo desnudo, de La Mujer como ficción del imaginario del Hombre, ha ocupado un lugar central. Nuestra corporeidad claramente sexuada mediante la fetichización de uno de los atributos de la anatomía femenina: el pecho, ha encarnado en diferentes períodos de la modernidad variados ideales éticos y políticos. La Piedad, la Justicia, la Libertad, y un largo etcétera de imágenes cargadas de sentido y significado ético-político revisten la apariencia del cuerpo sexuado de La Mujer. Una apariencia corporal cuidadosamente cincelada por escultores o delicadamente coloreada por pintores y elevada por ello, cuando los artistas la plasman en sus obras, a la categoría de Obra de Arte.

La Mujer como objeto de representación y de construcción imaginaria por parte de las ciencias y de las artes estará acompañada, a lo largo de la modernidad, por la creación de imágenes y saberes que servirán para configurar otros dos grandes arquetipos: el del Salvaje y el del Obrero. En las sociedades occidentales a través de la escritura científica y literaria, pero también a través de las artes plásticas, se han ido creando y legitimando imágenes de todo un conjunto de «otros» dominados social, política y económicamente -mujeres, «salvajes», obreros-; y de todo un conjunto de «otros» considerados como fuera de la norma -homosexuales, lesbianas, locos, criminales-. Históricamente se ha ido construyendo su naturaleza y su diferencia con respecto al dominante y se ha pretendido, y demasiado a menudo logrado, hacer creer que esas imágenes e ideas traducían fielmente lo que esos «otros» eran. Una de las estrategias utilizadas para construir desde la filosofía, la medicina, la antropología física y, a veces, desde la

social y cultural, la creencia de que existe una diferencia inconmensurable entre miembros de un mismo género, el humano, ha sido la de seleccionar dos marcas corporales, el sexo y la «raza», y dotarlas de significados y esencias diferentes según se fuese hombre o mujer, blanco o negro, siendo el referente de perfección el encarnado por el Hombre Blanco. La ficción de que existen diferencias insalvables entre ciertos grupos humanos, y que lo esencial de dicha diferencia se fundamenta sobre el sexo y la raza, es poderosa y se reactualiza constantemente, sin duda por lo fácil que resulta alimentar socialmente fobias sexistas y racistas, y por lo difícil (pero no imposible) que es luchar contra el significado dominante atribuido a esas dos marcas corporales que constantemente traducimos en términos de identidad social y de identidad subjetiva.

Nos guste o no, la identidad humana la deducimos, en primer lugar, a través del cuerpo y su apariencia es la que, inevitablemente, nos sirve para establecer una primera identificación de la persona. Adjudicar un sexo biológico a alguien que acaban de presentarnos nos permite, ante todo, atribuirle a ese alguien y presuponerle una identidad social y sexual. En las sociedades occidentales sigue vigente la ideología sexual que afirma que toda persona de sexo «macho» posee, por naturaleza, una identidad masculina y que toda persona nacida con un sexo «hembra» encierra en su cuerpo una identidad femenina. Forma parte de dicha ideología sexual la creencia de que todo esto se plasma en lo social por sí mismo, sin intervención de la cultura, materializándose en roles, funciones, conductas, prácticas, e incluso sentimientos y emociones diferentes según el sexo. Otra piedra angular de la mencionada ideología es la creencia de que la sexualidad es un *instinto básico* al servicio de la reproducción de la especie y, en consecuencia, un instinto naturalmente heterosexual. Resumiendo, en el Occidente moderno, históricamente, la construcción cultural de la diferencia y de la jerarquía entre varones y mujeres se ha ido asentando sobre la naturalización de los sexos (macho, hembra), de los géneros (masculino, femenino) y de la heterosexualidad. Esa naturalización oculta, entre otras cosas, que el cuerpo humano es, y no puede no ser, un cuerpo cultural y hace difícil desenmascarar la ideología sexual implícita en construcciones en las que el cuerpo ocupa un lugar central.

Aunque hasta mediados del siglo XX el cuerpo humano era un lugar poco ambiguo de identidad, acción, trabajo y función, actualmente lo entendemos cada vez más como un organismo que podemos modificar al hilo de nuestros deseos. Este cambio se apoya materialmente sobre saberes, sobre prácticas científicas y estéticas que hoy en día son capaces de hacer realidad la corporeidad que, a nuestro entender, mejor refleje nuestra identidad subjetiva. Por eso es necesario seguir analizando cómo, gra-

cias a la naturalización de esa marca del cuerpo que es el sexo anatómico, operan ciertos mecanismos sociales con el objetivo de distinguir y jerarquizar a varones y mujeres. Uno de esos mecanismos lo configuran los *habitus* corporales, entendidos como un sistema de reglas sexuadas sobre el cuerpo que aglutinan formas de pensarlo, percibirlo y «actuarlo» interiorizado por los miembros de cada cultura, y expresado tanto individual como colectivamente. A través de unos *habitus* corporales sexuados se nos enseña a controlar nuestros cuerpos pero, ante todo, se nos induce a interiorizar y reproducir en lo social lo que de nosotras y nosotros se espera en nuestra calidad de varones o mujeres. Si como afirmaba, a mediados de los años setenta del siglo XX, la antropóloga feminista norteamericana Sherry Ortner, las mujeres lo que hemos sido históricamente ha sido víctimas de la cultura y no de la naturaleza, como se nos ha querido hacer creer, es importante no perder de vista que la naturalización cultural del sexo biológico, ese sexo que marca nuestros cuerpos, ese cuerpo y ese sexo que han sido y son objeto de reflexión y representación constantes para científicos, filósofos y artistas, merece ser pensado, repensado y representado visualmente desde las problemáticas y los saberes feministas. Como en su día señaló Michel Foucault, el cuerpo humano se erige, en la modernidad, como un objeto claramente político sobre el que se producen innumerables conocimientos, sobre el que se ejerce el poder, desde el que se regula el poder, y que interioriza el poder y lo expresa través de la autorregulación y el control constante del Yo. Pero, además, existen formas de resistencia que los sujetos oponen ante ese poder que se filtra a través de técnicas concretas que regulan la cotidianeidad del cuerpo individual y del cuerpo social. Formas de resistencia individuales o colectivas que se expresan a través de luchas contra los efectos teóricos y prácticos de ciertos saberes que se han constituido como científicos, y a través de luchas contra los sistemas de representación que transmiten mistificaciones sobre la naturaleza de seres humanos previamente sexualizados y racializados.

Siguiendo esta línea argumental, me interesa explorar cómo, las mujeres de carne y hueso, estamos rodeadas por representaciones visuales de toda índole que vehiculan la transmisión social de la feminidad legítima a través de cuerpos idealmente bellos. Como si de un juego de espejos se tratara, nuestra hipotética identidad como mujeres se encarna hasta la saciedad en un modelo corporal prácticamente único. Joven, alta, delgada, blanca, guapa según los cánones vigentes, son algunas de las características de dicho modelo. Estos ideales corporales culturalmente dominantes incitan a las mujeres a comparar su propio cuerpo con el Cuerpo Ideal y, según sea el resultado, éste les conduce, o nos conduce, a ejercer, nosotras solitas, sin que nadie nos mande y sobre nuestros propios cuerpos, todo tipo de

técnicas coercitivas y autorreguladoras que afectarán al cuerpo, claro está, pero también y ante todo a la construcción de nuestra imagen corporal e identitaria. La máxima «*femenina sí, feminista no*», con la que algunas defienden todavía en la actualidad y subliminalmente su irreprochable y nada ambigua identidad de sexo/género, expresa con toda crudeza hasta qué punto resulta urgente crear y difundir representaciones visuales sobre los cuerpos de las mujeres que sean capaces de enmarcar nuestra diversidad y de oponer resistencia ante las representaciones dominantes.

Si bien en el terreno de las distintas disciplinas sociales el camino recorrido a partir de las teorizaciones feministas es claramente visible -al menos para quienes desean constatarlo-, en el de las artes visuales y, globalmente, en el de los campos vinculados a la creación de imágenes, hay que esforzarse para verlo. Cabe preguntarse por qué, sobre todo si se tiene en cuenta que, por ejemplo, el número de alumnas supera ampliamente al de alumnos en las facultades de Bellas Artes del Estado español. Y cabe preguntarse por qué pensar el cuerpo sigue siendo una de las tareas pendientes de las teorizaciones feministas contemporáneas. Mientras que estas preguntas quedan en el aire, voy a anticipar aquí algunas de las ideas conductoras de este libro, ideas que quizás proporcionen algunas respuestas parciales a dichas preguntas.

Científicos y artistas son individuos que pertenecen, que participan, en históricos y específicos contextos culturales. A diferencia de otras categorías socio-profesionales con las que comparten en una época determinada un mismo contexto cultural, científicos y artistas, desde sus respectivos saberes y formas de hacer, irán creando a lo largo de sus investigaciones o de sus obras plásticas, las ideas e imágenes dominantes sobre la Naturaleza de lo Humano y sobre el Cuerpo Humano que aquí me interesan. A su vez, esas ideas, imágenes, obras de arte o acciones artísticas no se quedarán encerradas ni en el laboratorio del científico ni en el taller del artista. Saldrán a la luz, se transmitirán a través de libros, conferencias, exposiciones o «rituales» artísticos y un amplio público se acercará a ellas. Las leerá o contemplará, pensará sobre ellas y, a partir de ellas, irá creando su propia opinión sobre lo que se le propone. Los fragmentos de historias que voy a narrar tienen como objetivo permitir que nos acerquemos a mirar cómo (a través de las ciencias naturales, médicas y sociales, de las diversas formas artísticas de representar el mundo que nos rodea y, dentro de ese mundo, los cuerpos humanos sexuados), se han ido tejiendo en las sociedades occidentales las supuestas características de las identidades de las personas que encarnan esos cuerpos. Esbozar un tema tan rico y complejo como el que acabo de enunciar no resulta fácil. Hay que decidir qué hilo conductor se va a seguir para exponer con la mayor claridad posible las ideas -a menudo evanescentes- que cuando

me animé a abordar el tema tenía en la cabeza; decidir qué ejemplos escoger de tal modo que resulten tan sugerentes y seductores que la lectora o el lector no caigan en la tentación de abandonar el libro en un rincón; decidir cuál será la selección bibliográfica más adecuada; decidir... Sería aburrido seguir enumerando la lista de decisiones que he tenido que tomar para elaborar este texto, pero sí quiero incidir en algo que para mí es importante y puede ayudar a entender las razones que me han llevado a escribirlo. Como profesora de antropología del arte en una facultad de Bellas Artes me rodea un alumnado especialmente interesado por los sistemas de representación visuales. Pero no es esa su única característica. A ese alumnado le resulta cuando menos desagradable, al menos a muchas y a muchos, aceptar los análisis sociales y contextuales de las diversas formas de expresión artística a través de las que se ha ido tejiendo nuestra Historia del Arte. Y tampoco les hace mucha gracia que insista (esta vez sobre todo a ellas, y se entiende, dado que al parecer, y al igual que sus compañeros, han interiorizado la idea de que, sea cual sea su sexo, el individuo es libre y autónomo) en el análisis de los condicionantes sociales que pesan sobre las posibilidades que tienen las obras de las artistas de alcanzar un alto grado de reconocimiento. Optimistas, tienden a considerar que esos condicionantes que se sustentan sobre una específica forma de construir socialmente el sexo pertenecen a un pasado remoto que no les concierne en absoluto. Desgraciadamente la realidad sexuada y jerárquica les persigue en las aulas y fuera de ellas y así acaban por reconocerlo. A algunas, su toma de conciencia les lleva a plasmar en sus obras formas de resistencia ante los estereotipos de lo femenino y de lo masculino, creando así representaciones que los subvierten. Y es esa subversión la que hace posible el surgimiento de novedosas maneras de subjetivar las articulaciones entre sexo, cuerpo, género y, a veces, opción sexual.

Estos son algunos de los hechos que me impulsaron a escribir estas páginas y otro hecho, y con él acabo, es que una de las materias que debe cursar el alumnado de las facultades de Bellas Artes es la de dibujo del natural, es decir, anatomía, por muy artística que sea. A este alumnado el cuerpo les fascina, el propio y el ajeno. Lo miran, lo dibujan, lo pintan, lo exotizan y, demasiado a menudo, tienden a descontextualizarlo y a interpretarlo como casi todo el mundo, es decir, como un dato «natural». Decidí escribir este ensayo antropológico en parte para combatir esa tendencia, en parte porque a mí también me fascina, en parte porque pienso que es uno de los núcleos de reflexión y acción centrales en estos inicios del siglo XXI, y, sobre todo, porque me parece que hay que hincarle el diente al cuerpo desde perspectivas feministas que ahonden en el análisis del funcionamiento de ese campo históricamente específico configurado por saberes, poderes y representaciones visuales sobre los cuerpos sexuados. Esos sabe-

res, poderes y representaciones forman el entramado que nos rodea cuando nos pensamos como sujetos y a ellos debemos enfrentarnos si deseamos crear nuevas posibilidades de subjetivación. Para mejor entender esta dinámica tal y como se plasma en el presente me ha parecido necesario reconstruir, a través de una selección de narraciones que afectan a las formas de pensar, explorar y representar el cuerpo sexuado en Occidente, la lógica de un proceso que se irá reactualizando a lo largo de todo el siglo XX. Capítulo por capítulo, el contenido de este ensayo es el siguiente.

En el primer capítulo, he intentado desbrozar el pantanoso territorio de las perplejidades de médicos, filósofos y otras cabezas pensantes ante los cuerpos humanos, prestando especial atención a cómo se ha ido edificando -a través de las ciencias y de las artes occidentales- el edificio de la diferencia inconmensurable entre la naturaleza del Hombre y la de La Mujer. Se trata de una aproximación panorámica abundantemente trabajada en algunas de sus vertientes por filósofas feministas como C. Amorós, G. Fraisse, M. Le Doeuff o A. Valcárcel. Dicha aproximación sólo pretende recordar, sobre todo a quienes como yo provengan de las ciencias sociales, una serie de polémicas filosóficas y políticas que, a pesar de haberse desarrollado hace varios siglos, siguen teniendo eco en la actualidad. Asimismo, y quizás más esencial, la intención de este primer capítulo es la de mostrar cómo se retroalimentan los saberes científicos sobre el cuerpo y las producciones artísticas que le conciernen. En el segundo capítulo, abordo uno de los meollos de este libro e intento ver cómo se sostienen mutuamente las construcciones científico-sociales sobre los «otros» -salvajes, obreros, mujeres-, los métodos de observación del Hombre y las representaciones -dibujos, fotografías, pinturas- que sobre sus cuerpos crearon los artistas realistas y «primitivistas» de finales del siglo XIX y principios del XX. Una de las narraciones que forma parte de este capítulo, la que con más crudeza condensa los efectos prácticos de la naturalización e inferiorización del Salvaje, y la que mejor muestra la impronta del poder colonial ejercido por Occidente, es la que concierne a la Exposición Universal celebrada en 1904 en San Louis (USA). Quien lea este libro juzgará. Brevemente también apunto, volviendo a la idea de La Mujer como «otro», que a finales del siglo XIX nace la industria de la moda y surge con rapidez la posibilidad para las mujeres de trabajar en una profesión con la que, al parecer, hoy en día sueñan muchas adolescentes: la de modelo.

A lo largo del tercer capítulo, y al hilo de reflexiones que conciernen a aspectos relacionados con el cambio social, con el auge de los movimientos feministas contemporáneos, con avances en el conocimiento científico del cuerpo humano, y con propuestas artísticas surgidas de las *performances* (actuaciones-representaciones), me adentro en una serie de cuestiones

que nos afectan a todos y a todas. Los y las artistas occidentales no se han limitado únicamente a representar el cuerpo humano, sino que a lo largo del siglo XX empezarán a utilizar sus propios cuerpos o sus fluidos corporales -sangre, sangre menstrual, heces, orina, esperma- como materias del arte. En la década de los setenta, artistas de las *performances* explorarán los potenciales del cuerpo humano adentrándose creativamente en un universo en el que la subjetividad, las emociones, las experiencias, la violencia, el dolor, los sueños, deseos y fantasías de la persona que crea la acción artística serán los cimientos a partir de los que se intentará despertar, en el público receptor, una amplia gama de sensaciones y de maneras críticas de ver el mundo. En muchas ocasiones estos artistas se inspirarán en rituales «primitivos» para crear dichas representaciones, para pensarse y proponerse a sí mismos como artistas-chamanes, para hacernos ver el mundo de otra manera. Al optar por esta estrategia, a lo largo de esa década asistiremos a la reactualización de algunos de los estereotipos que sobre el Otro Salvaje habían inspirado a los artistas primitivistas.

Es en este contexto en el que se inscribirán, desde mediados de los años setenta del siglo XX y hasta la actualidad, imparablemente, atravesando diferentes fases y tendencias artísticas, las obras plásticas de lo que algunas autoras etiquetan como *Arte Feminista*, etiqueta reivindicada por algunas artistas mujeres y rechazada por otras. Sin entrar aquí en ese debate cabe destacar que, en numerosas obras creadas por artistas mujeres, el cuerpo no ya de La Mujer, sino el de las mujeres, con sus ciclos, sus fluidos, sus especificidades anatómico-reproductoras y sus enfermedades, ocupa un importante lugar. Pero hay más. Es probablemente la manera que estas artistas tienen de plasmar visualmente cuestiones relacionadas con los condicionantes que pesan sobre la construcción de la identidad y de la subjetividad de las mujeres, la que con más fuerza nos interpela. Estas artistas nos ofrecen imágenes que, al tener al cuerpo «hembra» como soporte expresivo y al tratarlo como sujeto de experiencias y no como mero objeto, nos ayudan a vernos y a pensarnos desde los parámetros de una iconografía no sexista. Sin embargo, y a mi parecer, el problema de buena parte de esa iconografía es que, para su construcción, sus creadoras asumieron la existencia de una esencia de lo femenino universal y compartida por todas las mujeres, con independencia de su clase, etnicidad u opción sexual. A lo largo del capítulo dedicado a estas cuestiones, iremos viendo algunas de las implicaciones resultado de dicha asunción.

Para finalizar, incidiré en el último capítulo en cómo, en las postrimerías del siglo XX y los inicios del siglo XXI, tanto las ciencias como las artes nos proponen reflexiones, saberes, intervenciones e imágenes artísticas sobre el cuerpo humano sustancialmente diferentes a las que conocíamos.

A pesar de esa diferencia desde todas ellas, como en épocas anteriores, nos llegan contradictorios mensajes sobre la Naturaleza de lo Humano y sobre el Cuerpo Humano. Son los mensajes contradictorios sobre el cuerpo y la identidad sexual de los individuos que los encarnan, los nuevos *habitus* corporales, las nuevas posibilidades de transformar el cuerpo mediante la cirugía estética o de cambiar de sexo, así como lo que he llamado el «imperio del cuerpo» en el arte y en la vida de finales del siglo XX, los que pondrán el punto final a este libro.

I

EXPLORAR LOS CUERPOS,
CONSTRUIR LAS DIFERENCIAS



EXPLORAR LOS CUERPOS, CONSTRUIR LAS DIFERENCIAS

El cuerpo humano nos fascina, lo percibimos como un mundo en sí mismo que encierra poderes y esencias que se desean captar, entender, plasmar en imágenes. La diversidad de la apariencia física de los cuerpos humanos atrae la mirada, y el sentido y significado de esa diversidad se contruye culturalmente en cada sociedad. De cultura en cultura, de sistema de creencias en sistema de creencias, los mitos sobre los orígenes del mundo explican entre otras muchas cosas cómo surgen en él hombres y mujeres. Todas las culturas piensan también en cómo hay que percibir, catalogar y quizás sobre todo jerarquizar a aquellas personas que no son miembros de ellas: ¿son realmente humanos, como nosotros?, ¿en qué se nos parecen y en qué se diferencian?, ¿son peligrosos?, ¿qué cualidades poseen?, ¿cuál es su lugar en el seno de la humanidad?, ¿cómo debemos relacionarnos con ellos? Si esto sucede de cara a grupos humanos externos a una determinada cultura, no olvidemos que la dinámica social en lo que a la construcción del cuerpo se refiere también afecta a quienes son miembros de ella. Así, cuerpos de hombres y cuerpos de mujeres se percibirán y se irán construyendo en el seno de cada cultura y en cada momento histórico de maneras específicas. Su significado social, las cualidades intelectuales o morales, los rasgos psicológicos que se les atribuirán a los sujetos, en función de marcas corporales como el sexo y la raza, constituyen uno de los más fascinantes ejemplos de cómo el orden social condiciona nuestra manera de percibir los cuerpos de las personas, y de cómo hace derivar de los mismos el lugar que éstas deben ocupar en la sociedad en la que viven.

Nuestro primer contacto con los demás es -para los videntes- siempre visual, y si algo llama la atención en ese primer contacto es constatar la diversidad de apariencia física del género humano. De un modo aparentemente inevitable, esa constatación desemboca en otro problema: el de la

identidad, clasificación y jerarquía, primero de lo humano y -dentro de lo humano- del papel que juegan la raza y el sexo como marcas corporales que hay que interpretar. Si algo llama nuestra atención es cómo, en Occidente, la raza y el sexo han sido utilizados por las ciencias naturales y sociales para producir diferencias aparentemente insalvables entre miembros de un mismo género: el humano. Las descripciones de los rostros y de los cuerpos son recurrentes en los escritos occidentales científicos o literarios de todas las épocas. Tan recurrentes como las inducciones que, partiendo de su apariencia, se extraen sobre las cualidades morales, intelectuales o psicológicas de las personas que los encarnan. Las ciencias naturales, la antropología física -y a veces también la social y cultural- son algunos de los arquitectos de la voluntad científica occidental de clasificar, diferenciar, normativizar y buscar en rostros y cuerpos la explicación de las aptitudes, comportamientos, cualidades y roles sociales de los individuos.

La historia de esta fascinación por cuerpos y rostros humanos es larga y compleja y se ha ido tejiendo en base a presupuestos mitológicos, descubrimientos de «nuevas» humanidades, descripciones más o menos fiables realizadas en sus crónicas, relatos o diarios por viajeros, exploradores, religiosos o aventureros, avances en el conocimiento médico del cuerpo humano, y emergencia de nuevas ciencias naturales y sociales destinadas a proporcionarnos saberes dignos de confianza sobre lo humano y sus características. Saberes extraídos no de creencias, fantasías o mitos, sino de constataciones empíricas y del recurso a la experiencia y a la experimentación. Saberes cuyos contenidos se han ido modificando a lo largo del tiempo, al igual que lo han hecho las sociedades en las que han surgido. Saberes que han contribuido activamente a conformar las visiones sociales sobre los cuerpos humanos, sobre las esencias que supuestamente éstos encierran, y sobre las personas que los encarnan. Saberes ante los que los artistas no han permanecido indiferentes sino que los han utilizado para crear representaciones del cuerpo humano que hoy forman parte de nuestra historia del arte. Saberes que, lejos de ser puramente objetivos, han ayudado a legitimar, al menos habitualmente, los valores dominantes y el orden social y sexual vigente en cada período histórico.

Hechas estas afirmaciones, tan tajantes al menos en apariencia, voy a narrar ciertos hechos que conciernen tanto al mundo de las ciencias como al de las artes y que contribuyen a desvelar el fundamento de las mismas. Las narraciones van a ser fragmentarias, parciales, pero nos permitirán viajar, aunque sólo sea superficialmente, por teatros anatómicos y gabinetes de cera; hablar del desarrollo del conocimiento médico sobre la anatomía humana; aludir al surgimiento de saberes como la fisiognomía y la frenología; prestar atención al papel desempeñado por dibujantes, grabadores,

escultores o pintores en el terreno de la representación científico-artística del cuerpo y del rostro humano y asistir a las diversas polémicas que sobre la naturaleza de los «salvajes», y sobre la de hombres y mujeres, impregnaron la Europa de los siglos XV al XVIII.

Artistas y anatomistas europeos ante el cuerpo

A lo largo de la historia del arte occidental, el cuerpo humano ha sido objeto de múltiples representaciones. Desde los retratos que solemnizan el rostro del modelo, hasta la pintura de desnudos, o aquella que sitúa los cuerpos en el marco de un escenario narrativo que refleja el orden social, pasando por las manifestaciones escultóricas, por los autorretratos que magnifican la figura del artista o por las caricaturas que pretenden captar lo más significativo de un rostro, los artistas occidentales han dedicado buena parte de sus obras a representar el cuerpo y el rostro humano. Así, el desnudo y la anatomía artística serán materias básicas en su formación. Desde ambas materias, a cuya enseñanza reglada las mujeres occidentales no tuvieron acceso hasta principios del siglo XX, se pretende enseñar a los futuros artistas cómo observar, seleccionar y sintetizar los datos que les proporciona el cuerpo humano que les sirve de modelo. Se desea mostrar que ese cuerpo puede ser objeto de representación plástica, que para representarlo se utilizan diversos procedimientos técnicos, y que el sexo, la edad, la raza o la constitución física de un o de una modelo conllevan su individualización. A partir del Renacimiento, los artistas occidentales no cesan de preocuparse por acceder a un mayor conocimiento de la anatomía humana. Para ellos, conseguirlo significa ser capaces de representar con la mayor fidelidad todo lo relacionado con la apariencia física de los seres humanos y, en consecuencia, progresar en el descubrimiento del Hombre en toda su complejidad. Pero, por varias razones, adquirir saberes anatómicos no resulta tarea fácil ni para los artistas ni, aunque hoy en día pueda sorprendernos, para los médicos. Para conocer la anatomía de un cuerpo humano primero hay que considerar que dicho saber es pertinente para el desarrollo del conocimiento médico-científico, luego hay que hacerse con un cadáver -generalmente robándolo- y acto seguido hay que diseccionarlo. Además, hay que hacer todo esto en secreto, dada la prohibición religiosa existente. Sabemos, por ejemplo, que Leonardo da Vinci, que no era un caso único entre los artistas del siglo XV, diseccionó más de treinta cadáveres siendo sus dibujos anatómicos buena prueba de su profundo conocimiento del interior del cuerpo humano.

No está de más recordar que a lo largo de toda la Edad Media europea si algo impera socialmente, transmitida desde los pulpitos, es una gran pre-

ocupación por el alma y su hipotética salvación eterna y un desprecio por todo aquello que tiene que ver con el envoltorio cárnico y perecedero del alma: el cuerpo. Así las cosas ni siquiera los médicos parecen especialmente interesados por saber cómo está construido internamente el cuerpo humano ya que se trata de un aspecto demasiado mecánico, que no permite grandes desarrollos teóricos y que, además, exige un trabajo manual, un saber técnico y un contacto con la materia que encierra a médicos-cirujanos -y a pintores- en la categoría de especialistas en dos artes mecánicas: la medicina y la pintura. A los médicos más prestigiosos de esa época les preocupaba más, siguiendo a Hipócrates y a Galeno, reflexionar sobre los fluidos, los humores o las correspondencias entre ciertos órganos y el flujo universal, que realizar disecciones de cadáveres o intervenciones quirúrgicas de las que, de hecho, se encargaban sus ayudantes. Será el gran anatomista belga del siglo XVI André Vésale quien dará un impulso definitivo a los estudios anatómicos y lo hará trabajando en estrecha colaboración con Stephan von Calcar un maestro grabador flamenco que se encargará de realizar las más de trescientas xilografías que ilustran su gran libro: *La Fábrica del Cuerpo Humano*. En dicha obra André Vésale se aleja, cuando es necesario, de los cuasi dogmas de fe en los que se habían convertido los enunciados de Galeno para plasmar únicamente los resultados frutos de su observación minuciosa de los entresijos del cuerpo humano. Por su parte, las xilografías de Stephan von Calcar nos remiten a una escenificación de la anatomía humana en la que los cuerpos posan melancólicos, o avanzan hacia ciudades, o pasean por el campo, escenificación a la que hoy en día no estamos acostumbrados. No debemos olvidar que, si el siglo XVI fue el siglo de la anatomía, el XV fue el de la perspectiva, y que de la conjunción de ambos focos de interés, del poder representar y dominar el espacio gracias a la perspectiva y del poder conocer la estructura del cuerpo gracias a la anatomía, surgirá un creciente interés por el estudio y la representación del ser humano y de su espacio en el que progresivamente el Hombre -que no la Mujer- irá ocupando un lugar central.

Desde finales del siglo XVI y hasta bien entrado el siglo XVIII, la anatomía tal y como la explicitó André Vésale se fue imponiendo en Europa y la dimensión pública que alcanzará la difusión de ese nuevo saber puede sorprender actualmente. La anatomía se convierte en un espectáculo que generará tanto la producción de un tipo de obras plásticas que se sitúan a caballo entre el objeto de ciencia y el de arte, como la ritualización de una práctica médica: la disección de cadáveres. Un espectáculo ritualizado acompañado de música y de perfumes para disimular el olor de putrefacción al que los notables de cada ciudad y los miembros de la buena sociedad pueden y deben asistir. Un espectáculo que se nutre de disecciones que

se realizan en los *Teatros Anatómicos* que empiezan a construirse en Francia e Italia a finales del siglo XVI. Un espectáculo al que no asistirán los miembros de las clases populares, aterrados por lo que las disecciones implicaban y afectados en la práctica por la profanación de la que eran objeto sus sepulturas. Los cadáveres diseccionados, ¿naturalmente?, no solían corresponder a muertos que, en vida, habían pertenecido a las clases dominantes. No obstante la práctica pública de la disección de cadáveres sólo concierne a aquellos especímenes catalogados como «normales», reservándose aquéllos que presentan anomalías, singularidades o patologías para el ejercicio privado de la medicina. Una posible explicación de este hecho nos la da el tener en cuenta el carácter didáctico de las disecciones que se llevaban a cabo en los teatros anatómicos. Podemos plantear la hipótesis -que habría que verificar- de que se asistía a los espectáculos de disección en busca de saber lo que llevamos en nuestro interior, en busca de poder verlo de una manera tangible, en directo. Dicho de otra manera, lo considerado como físicamente «normal» podía ser objeto de divulgación y de espectáculo puesto que no necesitaba de mayor explicación ni estudio, ni conllevaba más consecuencias sociales que la de confirmar la norma físico-anatómica hasta la saciedad, mientras que lo «anormal» se reservaba para espacios de ciencia, no teatralizados, privatizados, en los que los científicos y sus prácticas debían dictaminar sobre las características de cada anomalía y sobre sus consecuencias tanto para el individuo que las encarnaba como, en ciertos casos -locura, criminalidad, etc-, para la sociedad. Pero no nos anticipemos aludiendo a un tipo de planteamientos, más propios del siglo XIX, que ya tendremos la ocasión de examinar. Sin embargo, y sin anticiparnos, lo que sí podemos avanzar es la idea de que a lo largo del siglo XVIII, en el seno de la práctica pública de la disección de cadáveres, se irá instaurando el poder de la mirada de quienes observaban dicha práctica y que tenían el privilegio de acceder, mediante el ejercicio de la observación, al descubrimiento de una hipotética verdad interior que la apariencia corporal ocultaba.

Al mismo tiempo que se desarrollan los teatros anatómicos también lo hacen, desde finales del XVII, los llamados *Gabinetes de Cera*, que fueron pensados como los lugares idóneos para conservar todo el saber acumulado sobre el cuerpo humano. También en este caso, como en su día hizo Vésale, los médicos recurrirán a los artistas y mediante la realización de figuras de cera que tienen al cuerpo como gran protagonista el saber adquirirá una dimensión de espectáculo. Primero Zumbo, un gran «ceroplasta» siciliano creará los *Teatros de la Muerte* en los que se escenificaban, a pequeña escala, las grandes enfermedades de la época -peste, sífilis- a la par que se exhibían cabezas anatómicas y que se plasmaban las diferentes etapas de descomposición de un cadáver humano -generalmente de sexo

hembra- ubicado en una cueva y acompañado por representaciones, también en cera, de animales asociados con los procesos de putrefacción como las cucarachas y las ratas. En una perspectiva similar, pero ya en la segunda mitad del siglo XVIII, a estas ceras o anatomías artificiales se les añadirán las anatomías «naturales» consistentes en preparar una serie de cadáveres conservados en un baño de licor, despellejados y secados, inyectándoles en las venas cera de colores. El célebre *Caballero de la Apocalipsis*, obra del profesor de anatomía Fragonard, es sin duda una de las más significativas de estas anatomías «naturales» que conjuga el saber del científico con una clara voluntad estetizante y artística. La inmersión, por así decirlo, de este tipo de obras-espectáculo en el contexto de la vida cotidiana de los siglos de los que estamos hablando nos permite entrever hasta qué punto el saber anatómico, su plasmación artística y su divulgación teatralizada formaban parte integrante de las inquietudes de la época.

Quizás, al acabar de leer estas páginas, la lectora o el lector de principios del siglo XXI se estremezca imaginándose cómo tenía que ser el asistir a una disección en un teatro anatómico y concluya que se trataba de una práctica poco civilizada que nuestras avanzadas sociedades han superado. No tan rápido ya que, vamos a ver: ¿no podríamos establecer un paralelismo entre las prácticas descritas y su dimensión de espectáculo público y las actuales emisiones televisadas a través de las cuales podemos asistir, sin perder detalle, a operaciones de próstata, a liposucciones, a exploraciones del interior del cuerpo efectuadas con cámaras microscópicas y a no se sabe cuántos más avances médicos? Y además -a cada época su tecnología- ni siquiera tenemos que movernos de casa, sólo sentarnos ante el televisor y seleccionar el programa de divulgación médica dirigido por un especialista que nos habla del cuerpo, de sus enfermedades y de los últimos avances médico-quirúrgicos. Y hay más. Si hubiésemos visitado antes del 31 de enero de 1998 el Museo Técnico de Mannheim (Alemania), hubiésemos podido contemplar el *Hércules* del doctor Gunther von Hagens. *Hércules* es un cadáver «eterno» sometido por von Hagens a un proceso de «plastinación» que transforma en inmortales los restos de cualquier individuo. La operación no es gratis y el doctor vende sus plastinizados a universidades y museos por el módico precio de cuatro millones de pesetas. El doctor von Hagens ya no tiene que robar cadáveres, como sus colegas de los siglos anteriores, puesto que éstos provienen de donaciones, y sin embargo el revuelo que despertó la exhibición pública de los resultados de una técnica que para él está al servicio de la ciencia médica no deja de hacernos reflexionar.

Mientras que *Hércules* muestra ante nuestros ojos incrédulos su pulmón derecho, parte de su cerebro y el aparato genital, el cadáver sin nombre de

una mujer embarazada de cinco meses sirve para desvelar el feto en el interior del útero y la exhibición de ambos ha suscitado un problema ético: ¿pueden exhibirse cadáveres en público? Es, en efecto, la dimensión pública de la muestra -y no la venta de plastinizados a museos o universidades- la que ha provocado apasionadas reacciones. Reacciones que el controvertido doctor von Hagens no deja de provocar. En noviembre de 2002, una de las cadenas de la televisión británica transmitió en directo la disección del cadáver de un varón llevada a cabo por el citado doctor en presencia de un nutrido público que había pagado (y caro) por asistir a ella en directo. Personas de diferentes grupos étnicos, hombres y mujeres, jóvenes y mayores, artistas, médicos, miembros de comités de bioética observaban la disección escuchando las explicaciones de von Hagens, aplaudiendo en los momentos álgidos (por ejemplo, cuando extrajo la caja torácica), y mirando de cerca los órganos extraídos. El doctor von Hagens, con su característico sombrero y la calculada teatralidad de los gestos de su intervención quirúrgica reactualiza así, en estos inicios del siglo XXI, lo que debían ser los Teatros Anatómicos de los que he hablado, introduciendo una dimensión de performance artística de la que aquéllos probablemente carecían. El veredicto final, por parte de los miembros de los comités de bioética presentes, fue el de considerar este evento ¿médico?, ¿artístico?, como formativo para el conjunto de la sociedad. Hoy en día se acepta socialmente que los cadáveres forman parte de la materia física sobre la que trabajan ciertos especialistas y que son necesarios para seguir avanzando científicamente en el conocimiento del cuerpo humano, pero al parecer no se acepta que éstos pasen a engrosar el número de objetos susceptibles de ser expuestos. Como veremos en el próximo capítulo, este problema ético no se planteaba ni a principios del siglo XX ni casi en sus postrimerías con respecto a «especímenes» humanos no occidentales conservados en los museos de historia natural o exhibidos en los museos etnográficos. Buen y cercano ejemplo de esto es el caso paradigmático del embalsamado «*Negro de Banyoles*», exhibido hasta la década de los noventa del siglo XX y que sólo tras un largo proceso judicial fue retirado del museo de dicha localidad catalana. Una vez más los distintos raseros que se utilizan para medir cuerpos y «humanidades» desvelan las ideologías raciales y sexuales que sustentan la construcción cultural de la jerarquía y la diferencia entre sexos y razas.

Recorridos estos teatros y gabinetes, a la vez fascinantes e inquietantes, llenos de saberes y de prácticas novedosas que van descubriendo ante los ojos de científicos, artistas y profanos las interioridades del cuerpo humano en su más estricta materialidad, adentrémonos en otro ámbito que nos confronta con otro problema: el de indagar sobre las conexiones entre la apariencia del cuerpo, la del rostro, y el carácter de cada persona.

Apariencias del cuerpo, carácter de las personas y naturaleza de lo humano

Fue el filósofo y teólogo suizo del siglo XVIII Lavater quien recuperó una antigua tradición e intentó elevarla al rango de nueva ciencia. Ya desde el siglo V antes de Cristo, la fisiognomía -«ciencia» que partía del supuesto de la existencia de una relación inextricable entre cuerpo y alma y de que, en consecuencia, las características de un rostro o de un cuerpo reflejan externamente las cualidades del alma de una persona- intenta interpretar la naturaleza de lo humano a través de un análisis exhaustivo de los rostros. Dada la diversidad y variabilidad de los mismos, los fisiognomistas establecieron un conjunto de reglas normativas con el fin de captar, más allá de las apariencias, la verdadera esencia de los individuos objeto de dicha «ciencia». Cada rasgo de la cara de una persona será interpretado desde la fisiognomía o bien como espejo del alma y, en esa medida, como signo susceptible de una única lectura, o bien como elemento sintomático que contiene secretos -corporales, en el sentido médico, o espirituales- que deben ser desvelados. En sus orígenes, la fisiognomía mantuvo una estrecha relación con el saber médico y ciertos autores le adjudicarán a Hipócrates la paternidad de esa nueva forma de conocimiento. Los rasgos del rostro humano serán interpretados desde una lógica causal como indicios, pruebas o síntomas de salud o de enfermedad y, progresivamente, se irá incorporando a la fisiognomía un razonamiento asociativo de tipo semiótico basado en convencionalismos culturales -de tipo ético, sexual o racial- que se irá haciendo extensivo al resto del cuerpo humano. Cada característica del cuerpo humano, cada uno de sus detalles, por ínfimos que parezcan, serán objeto de interpretación, se codificarán y se les atribuirá un significado concreto. Las arrugas del rostro, la forma de los ojos, su color y tamaño; la talla, la forma de la nariz o de los labios; la presencia o ausencia de vello, serán signos externos a los que, poco a poco, se les irán asociando contenidos sobre la esencia de las personas, sobre sus cualidades morales, psicológicas e intelectuales.

A caballo entre el siglo XVIII y el XIX la fisiognomía, pero también la frenología del médico alemán Gall, teoría según la cual cada facultad de una persona se corresponde con una parte de su cerebro siendo visible la importancia de la misma si se observa la forma externa de su cráneo, serán dos nuevas ciencias que, por una parte, atraerán a numerosos artistas y, por otra sentarán las bases de la futura antropometría, tan a la moda en la Europa del siglo XIX. Asimismo, la división de los atributos del espíritu humano en base al sexo será uno de los derivados que, poco a poco, adquirirá rango de verdad científica en Occidente. Si el siglo XVIII fue el período histórico en el que el modelo de diferenciación sexual se modificó sus-

tancialmente con relación al que estaba vigente en siglos anteriores, también fue el siglo en el que, por vez primera, los dibujantes plasmaron gráficamente esqueletos de hembras de la especie humana. Pero no lo hicieron, como cabría esperar, desde una mirada objetiva y científica tendente a reflejar fielmente la realidad anatómica de las mujeres, sino que sus representaciones exageraron las diferencias físicas entre ambos sexos. Sus dibujos de esqueletos «hembra» ampliaron sustancialmente aquellas partes de la anatomía destinadas a asegurar el buen desarrollo de la «natural» función reproductiva de las mujeres.

Con la fisiognomía y la frenología, pero también con los mencionados dibujos anatómicos, nos alejamos de la materialidad que conllevaba la práctica de las disecciones de cadáveres. Con ellas nos adentramos en el deslizante terreno de especulaciones guiadas por hipótesis sexualizadas y racializadas previamente formuladas por los científicos de la época. Una de las hipótesis que se desea demostrar empíricamente y con más ahínco, desde unas artes y unas ciencias en estado de constante retroalimentación, es la de que existe un nexo entre la apariencia física de cada individuo y su interior. Así las cosas será sobre todo la cabeza humana, y el rostro, el que se someterá a análisis científico y a representación artística. El científico establecerá múltiples repertorios de las expresiones humanas -enfado, odio, orgullo, vanidad, alegría, etc- y el artista los retomará como referencia para sus obras, sobre todo en aquellos casos en los que la intención es la de superar el principio de mimesis y la de ser capaz de captar al modelo en cuerpo y alma.

Si hasta aquí se han abordado sucintamente cuestiones que tienen que ver fundamentalmente con las ciencias, las artes plásticas y la apariencia interna o externa del cuerpo y del rostro humano, a partir de aquí dos casos paradigmáticos servirán para contextualizar, aunque sea esquemáticamente, los prolegómenos que conciernen a las maneras de pensar la naturaleza de los seres humanos que encarnan dichos cuerpos. El primero concierne a los «bárbaros» o a los «salvajes», el segundo, a las mujeres. Ambos casos, aunque diferentes en sus contenidos teóricos y en sus consecuencias sociales, nos remiten al cuerpo marcado -por el sexo y la raza- de «bárbaros», «salvajes» y mujeres y, en filigrana, al del Hombre Blanco como representación del único cuerpo legítimo, no marcado y futura encarnación del sujeto universal. Ambos casos se inscriben en un momento histórico -la Edad Media- en el que la Biblia, y sobre todo el Antiguo Testamento, se concebía como expresión de la Revelación divina y, por lo tanto, como incuestionable verdad sobre lo humano. Derivados tanto de la cosmovisión bíblica como de las malformaciones congénitas presentes en algunas personas desde la Edad Media hasta el Renacimiento y sin des-

aparecer totalmente con él, los presupuestos mitológicos y fantásticos y las visiones teratológicas sobre la posible apariencia que podían tener algunos especímenes del género humano nutrían tanto el imaginario de los exploradores como el de quienes permanecían en sus casas. Para aventureros y exploradores de toda índole cabía la posibilidad de encontrar en el transcurso de sus viajes animales híbridos, sirenas, cíclopes, amazonas, hombres sin cabeza o gigantes, al igual que tenían la esperanza de encontrar la fuente de la eterna juventud, el jardín del Edén o el Dorado. En este contexto, la cosmovisión bíblica jugará también un importante y contradictorio papel puesto que la Biblia afirma la unidad del género humano, pero dicha unidad no excluye ni la inferioridad de unos con relación a otros, ni la esclavitud. A lo largo de la Edad Media, el Diluvio Universal sirvió para explicar la dispersión geográfica de los pueblos sin perder de vista que Dios realizó un único acto de creación del mundo y de los seres que lo habitan. Si el Diluvio Universal explicaba esto, el «salvajismo», la «barbarie», la negritud o la «naturalidad» de la esclavitud fueron explicadas en base a diferentes relatos del Antiguo Testamento. La negritud sería el signo visible colocado por Dios sobre Caín por haber asesinado a su hermano Abel, el signo externo de la maldición divina, mientras que la esclavitud sería el resultado de la maldición de Noé sobre su hijo Canaán. El texto bíblico proporciona así a sus varones exégetas respuestas sobre los orígenes del hombre, sobre la naturalidad de la esclavitud a la que se someterá progresivamente a millones de personas del continente africano, sobre la diferencia de costumbres entre los pueblos, o sobre su dispersión geográfica. Y la Biblia también les proporcionará respuestas sobre la Mujer como compañera del Hombre, sobre su pecado, su castigo y su destino en el mundo.

Un interminable debate entre hombres: La Mujer, su Esencia, su Cuerpo, su Belleza

Entre 1400 y 1800 se publicaron en Europa más de noventa obras que esgrimían argumentos a favor o en contra de la superioridad o de la inferioridad natural de las mujeres, basadas tanto en el Génesis como en los conocimientos médicos de la época. Las diferencias físicas, las virtudes morales y la capacidad intelectual de las mujeres son las cuestiones más significativas de este largo debate, cuestiones que, por otra parte, y como iremos viendo, las volveremos a encontrar, reformuladas, a lo largo de los siglos XIX y XX. La fuerza física de las mujeres, su temperamento y la reproducción de la especie preocupaban a estos autores. No debemos olvidar que, hasta finales del Renacimiento, la ciencia médica diferenciaba cla-

ramente los temperamentos que oponían a ambos sexos: mientras que los hombres eran secos y ardientes, las mujeres eran húmedas y frías. Para los defensores de la superioridad, la humedad y frialdad de las mujeres eran pruebas incuestionables de la poca inclinación que éstas sentían hacia las relaciones sexuales y, en consecuencia, una garantía intrínseca de sus virtudes morales; pero para los defensores de la inferioridad el esquema se invertía. Las mujeres eran ardientes por temperamento, de ahí su tendencia a la galantería y su carácter inestable. Esta forma de establecer la relación entre sexo y temperamento debe examinarse a la luz del papel que para estos autores jugaban hombres y mujeres en la procreación, a la luz de las consecuencias sociales de la reproducción y, sobre todo, a la luz del control social de la sexualidad de las mujeres. Para unos, hombres y mujeres participaban por igual en la procreación; para otros, sólo los primeros eran activos siendo las mujeres el receptáculo de la simiente del hombre. En cualquiera de los dos casos el problema seguían siendo las mujeres. Eran ellas quienes daban a luz y era su sexualidad la que había que controlar socialmente puesto que, según los inferioristas, cuya interpretación se impuso, si no se ponían trabas sociales a su naturaleza perversa y débil, si no se sometía esa naturaleza al dominio del hombre en el seno del matrimonio, se corría el riesgo de que cayesen en el pecado carnal. El control de la sexualidad de las mujeres requería, por lo tanto, el imponerles rígidas normas de conducta moral y sexual ya que sólo así podía garantizarse que la herencia y el apellido del padre se transmitirían a los descendientes legítimos y no a vástagos bastardos engendrados al margen de la institución matrimonial. Concibiendo el temperamento de hombres y mujeres como de esencia diferente se empiezan a sentar las bases de una naturaleza diferenciada e inamovible determinada por lo fisiológico, se construye socialmente el sexo, y se utiliza esa ideología esencialista para imponer progresivamente una doble moral sexual a hombres y mujeres. Manteniendo como base la naturaleza divergente de sus temperamentos respectivos, empiezan a tratarse las diferencias morales e intelectuales entre ambos sexos. La castidad, la continencia, la devoción, la clemencia, la sobriedad, la prudencia económica, son algunas de las virtudes que los defensores de la superioridad veían en las mujeres y, como no, era su temperamento el que hacía que las poseyeran. Por su parte, quienes defendían la inferioridad no hablaban de virtudes, sino de defectos y vicios: mentirosas, indiscretas, desleales, fuente de pecado y de desgracia, eran algunos de los atributos naturales de las mujeres. Lo mismo sucederá con las capacidades intelectuales. Los primeros hablarán de elocuencia, los segundos de cotilleo estéril; los primeros afirmarán que las mujeres poseen un espíritu más vivo que los hombres, que son mejores en ciencias y se perfila la idea de una supra-racionalidad femenina (intuición, don de profecía,

sensibilidad); los segundos dirán que el espíritu de las mujeres es más débil y menos constante que el de los hombres. En cualquier caso, como sucederá con los defensores o con los detractores del mito del buen «salvaje» -mito nacido en Italia y Francia a principios del siglo XVI y que alcanzará todo su esplendor con J.J. Rousseau-, ni los unos ni los otros describen cualidades de mujeres o de «salvajes» reales sino que idealizan -o demonizan- de una manera esencialista su hipotética naturaleza.

A lo largo de estos siglos y a través del debate expuesto, podemos vislumbrar cómo se va construyendo socialmente una naturaleza para los hombres y otra para las mujeres con argumentos que se apoyan tanto en la Biblia como en los conocimientos médicos de la época. Sus sexos, su fisiología, sus órganos sexuales y, se pensaba, hasta su anatomía, habían sido creadas diferentes por Dios y eso no había sido casual. Era la prueba tangible, corporal, de que sus temperamentos eran diferentes en esencia, al igual que lo eran sus cuerpos y rostros, y de que, por consiguiente, también debían serlo sus funciones y roles sociales. Adán pecó por culpa de Eva y ambos fueron expulsados del paraíso. Pero, siendo Eva la instigadora, su castigo fue doble: estar sometida al hombre y parir con dolor. La claridad con la que los defensores de la inferioridad ven esto no impide a los paladines de la superioridad de las mujeres encontrar argumentos opuestos: Dios sólo había comunicado a Adán su prohibición, Eva no sabía nada. Además en la Biblia encontramos a muchos pecadores y a casi ninguna pecadora y, encima, el mejor ser humano ha sido una mujer: la Virgen María y el peor un hombre: Judas.

Ni siquiera con el tema de la belleza física propia a cada sexo se ponen de acuerdo inferioristas y superioristas, a pesar de que la mayoría coinciden en afirmar que La Mujer es superior en belleza al Hombre. Y no se ponen de acuerdo porque el debate no es simple y afecta, una vez más, a la articulación entre apariencia externa y ser interior. Para los inferioristas la incuestionable belleza de las mujeres encubre a seres estúpidos, bastante malignos, y es ante todo una máscara engañosa destinada a ser la perdición de los hombres; mientras que para los superioristas -que se remitirán a la fisonomía clásica- esa misma belleza es el reflejo de la extrema perfección interior de las mujeres y de su superioridad frente a los hombres. Pero antes de proseguir con este debate veamos, a lo largo de estos siglos, cuáles eran los cánones de belleza dominantes en lo que concierne al cuerpo y al rostro de las mujeres. Las descripciones que encontramos en los textos de estos autores nos remiten a la figura ideal de una mujer de piel clara y delicada, cabeza bien configurada, ojos más brillantes que los del hombre, pechos duros y separados, frente amplia y larga, suave y rubia cabellera. Hasta tal punto será importante la admiración hacia la cabellera de este

ideal estético de mujer que la calvicie -que según ellos sólo afecta a los hombres- será interpretada por los superioristas como un signo inequívoco de su inferioridad y, en el mismo sentido, el vello abundante de los varones del género humano será para ellos una prueba más de su inferior naturaleza. En una palabra, a lo largo de estos siglos la belleza sólo se encarna en un cuerpo: el de La Mujer. La idealización del cuerpo y del rostro de las mujeres tendrá su correlato en las prácticas de maquillaje vigentes a lo largo de estos siglos. El maquillaje, entendido como una práctica con finalidad estética que habitualmente difunde, sustenta y se nutre de los cánones de belleza dominantes en cada época, sirve también para inscribir corporalmente en lo social la hipotética especificidad de lo femenino. La eficacia simbólica del maquillaje nos remite a una serie de signos, extraordinariamente codificados, que algunas mujeres inscriben sobre sus rostros, incorporando a éstos lo que en cada período histórico se entiende por feminidad. Obras pictóricas, poemas de amor e incluso discursos médicos nos permiten rastrear la apariencia corporal de esa mujer ideal y los numerosos consejos que recibían las mujeres de carne y hueso de quienes se proclamaban fascinados por su belleza. Quizás uno de los aspectos más interesantes en lo que al uso del maquillaje se refiere es el de constatar cómo, a partir del Renacimiento, éste servirá tanto para mostrar públicamente y acentuar estéticamente la diferencia sexuada entre hombres y mujeres como para plasmar un ideal erótico de atracción sexual entre ambos sexos. En todo caso, y sea cual sea el núcleo de la polémica -la belleza, la inteligencia o la moralidad-, ninguno de los autores implicados en este largo debate retuvo el único versículo del Génesis que podría haber servido como fundamento a postulados sobre la igualdad entre los sexos, el único que podría haber permitido pensar que el término Hombre era genérico: «Y Dios creó al hombre, macho y hembra lo creó». Para los unos como para los otros el hombre y la mujer son diferentes por naturaleza y sólo varían los valores positivos o negativos que desde cada posición se atribuye a dicha naturaleza diferente.

Pero ¿qué sucede durante el siglo XVIII con la ideología sobre la naturaleza de hombres y mujeres construida a lo largo del debate expuesto? ¿Desaparece o se renueva? Durante el período revolucionario francés, paradigma de nuestra modernidad, volvemos a encontrar dos discursos que se confrontan, el naturalista y el igualitario. El discurso naturalista emana de la teoría de los temperamentos y en él filósofos y médicos como Cabanis o Roussel hablarán del temperamento uterino de las mujeres, de sus enfermedades específicas, de sus órganos, de su debilidad congénita. En base a esos datos «científicos», deducen un destino social para las mujeres -anclado en gran parte en las características anatómico-fisiológicas de sus cuerpos-

que se concretará en dar a luz, alimentar y proteger a los suyos. Nos encontramos así frente a una reformulación médico-filosófica de las tesis defendidas durante los siglos anteriores por los inferioristas. Al asumir como incuestionables los conocimientos de una ciencia médica que desde Hipócrates se concibe como una ciencia física basada en la experiencia, filósofos y médicos fueron construyendo a lo largo del siglo XVIII el discurso naturalista de la inferioridad de la mujer. Por su parte el discurso igualitario partirá de premisas antagónicas. La aserción de P. de la Barre «*el espíritu no tiene sexo*», recoge la distinción de Descartes entre cuerpo y espíritu. Al afirmar la autonomía del pensamiento con relación al cuerpo sexuado, el filósofo francés permitió, al menos, pensar la existencia de una igualdad intelectual entre los sexos. Condorcet, el único filósofo con cargo político que participó en la revolución francesa, prosiguió la vía abierta por P. de la Barre, y apoyándose en el derecho natural, argumentará que éste somete a todos los individuos a las mismas leyes. Distinguiendo los aspectos fisiológicos y anatómicos de los sociales, cuestionando la posibilidad de establecer un lazo directo entre ambos fenómenos pero, al mismo tiempo, viendo las consecuencias sociales del discurso naturalista, Condorcet, junto con autoras como Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft -la gran enemiga, como no podía ser menos, de Rousseau- o Etta Palm abrirán las vías para la futura y aún no totalmente lograda igualdad civil y política entre mujeres y hombres. Las tesis igualitarias sólo serán defendidas por un reducido número de pensadores y pensadoras que, además, careciendo habitualmente de poder político y de autoridad intelectual -al menos en el caso de las pensadoras- no conseguirán imponerlas como discurso legítimo.

Mientras tanto, la ideología sobre la inferioridad natural de las mujeres, expuesta a través del discurso naturalista, triunfará y permeará las definiciones de Hombre, Mujer y Sexo de *L'Encyclopedie* (1751-1765). En efecto, a mediados del XVIII, los filósofos ilustrados no sólo replantearon los hechos biológicos que fundamentaban la diferenciación entre ambos sexos sino que consideraron pertinente incluir la voz «sexo» (en un sentido nada biologicista, por cierto) en *L'Encyclopedie*. Según escriben, hablando en términos absolutos, el sexo sólo puede ser el «bello sexo» siendo éste un epíteto destinado a las mujeres puesto que ellas son «*el principal adorno del mundo*». Pero no nos despistemos ya que la voz sexo nos refiere ante todo a la moral. Las mujeres son, en efecto, el sexo y el bello sexo y socialmente eso se traduce y se plasma en cualidades morales -pudor, compasión, dulzura-; en el ejercicio de diversiones propias a las «*almas sensibles*» -música, danza, pintura- en una «*feliz fecundidad*», y en un poder del bello sexo que consiste en deleitar, servir y hacer felices a los «*apacibles ciudadanos*» mediante la práctica de todas esas virtudes que le son propias. Esta homo-

logía entre mujer, sexo y bello sexo permitirá a los ilustrados naturalizar los roles sociales de las mujeres, adjudicarles un comportamiento moral acorde con una naturaleza sustancialmente diferente a la de los hombres y construir a la mujer como encarnación de la belleza. Para ellos, si existen diferencias entre mujeres y hombres no es porque así lo quieran los filósofos, o los médicos, sino porque la naturaleza de ambos sexos así lo proclama siendo la educación la única culpable de haber modificado las características naturales de las mujeres y, al parecer, sólo las de ellas. Por esta razón, la disimetría entre niños y niñas frente a la educación que deben recibir será pieza esencial para el mantenimiento del orden natural entre los sexos. Así lo piensa J.J. Rousseau, quien mientras que para *Emilio* diseña un programa educativo que contempla la importancia de la experiencia y de la experimentación, para *Sofía* invierte el esquema y el educador debe hacerle creer que el advenimiento de la sexualidad y del deseo es el verdadero momento de su naturaleza, momento que tarde o temprano desembocará en la maternidad como forma de expresar la verdad de su ser mujer.

Pero hace falta difundir socialmente esas ideas, hacer que lleguen a todos los rincones y hace falta que las mujeres las interioricen y lleguen a subjetivarlas. Es de sobra conocido que, entre otros filósofos, el ya citado J.J. Rousseau estaba firmemente convencido de la inferioridad natural de las mujeres. Sus ideas sobre ellas, su nueva interpretación del cuerpo y del yo femenino, serán ampliamente difundidas (y no sólo a través de su tratado educativo o de sus obras filosóficas), plásmandose en un tipo ideal, en un modelo de acción y de comportamiento que las mujeres deben seguir y que se hará carne en *Julie*, la heroína protagonista de uno de los grandes éxitos literarios de mediados del siglo XVIII. Los roles y funciones asignadas al *Bello Sexo* emergen con especial claridad en la novela de J.J. Rousseau *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, publicada en 1761 y reeditada 70 veces entre esa fecha y 1789. Para contextualizar semejante éxito editorial, hay que tener en cuenta que nos encontramos en un período histórico en el que la novela como género literario está en auge, en el que, en Europa, el francés sustituye al latín como lengua culta, y en el que leer literatura formaba parte de las actividades propias a las mujeres de la nobleza. A través de esta novela el filósofo difunde sus ideas de una manera apropiada y accesible para las mujeres sin forzarlas al ejercicio intelectual, ajeno a su naturaleza, que exigiría la lectura y comprensión de sus obras filosóficas. Mediante descripciones del contexto social al que pertenecen los y las protagonistas; mediante la exposición de normas morales, educativas y políticas divergentes en función del sexo; mediante la proclamación de tesis filosóficas sobre la diferente naturaleza de hombres y mujeres; mediante la confrontación entre dos modelos de mujer: *Julie* y su prima; mediante

reflexiones sobre la belleza y descripciones demoleadoras de la vacuidad de la vida de la nobleza parisina; y, como colofón, idealizando la vida en el campo, el matrimonio sin pasión y la maternidad como función social y realización personal absoluta, J.J. Rousseau construye a lo largo de la novela una poderosa ficción patriarcal sobre la naturaleza íntima de la mujer que muchas mujeres leerán, releerán e interiorizarán.

Julie ou La Nouvelle Heloïse narra epistolarmente a lo largo de más de seiscientas páginas la historia de *Julie* y de *St. Preux*, una historia trágica, sobre todo para ella. *Julie*, una joven huérfana de madre, deseosa de aprender y de razonar, se enamora de *St. Preux*, su profesor de filosofía que, desgraciadamente, no pertenece a su misma categoría social. Los prejuicios sociales impiden esta relación, su padre se opone a ella y *Julie* acabará por someterse al matrimonio de conveniencia que éste le propone. Acatando como buena hija la autoridad paterna, *Julie* se casa con un amigo de su padre y se convierte en esposa y madre perfecta olvidando que, en su juventud, había albergado la voluntad -contra *natura*, claro está- de saber filosofía y de pensar por sí misma. Toda la novela le sirve a J.J. Rousseau para expresar su ideal de mujer. *Julie* es noble, pura, sumisa, honesta y defiende con ardor, tras descubrir por fin su auténtica naturaleza como mujer, que la diferencia entre los sexos no es producto de los convencionalismos sociales, sino una institución natural. Para ella la política no es asunto de las mujeres y vive atormentada por el miedo de convertirse en demasiado sabia. A través de *Julie* (a quien le niega hasta la posibilidad de que se case por amor, acentuando así aún más la creencia de que lo único que cuenta para su felicidad es el respetar los conjugados dictados de su padre y de su naturaleza femenina), el filósofo expresa sus ideas sobre la mujer y, de paso, aprovecha para diseñarle una forma de vida acorde con su auténtica naturaleza. Como hombres y mujeres poseen caracteres y temperamentos diferentes su educación también debe serlo ya que, si una mujer recibiese la misma que un hombre, su naturaleza, su carácter saldrían perjudicados. Para evitar este peligro, las mujeres tienen que saber sólo lo que les conviene -de ahí el miedo de *Julie* a «*ser demasiado sabia*»- y les conviene saber todo lo que puede contribuir al bienestar de sus futuros hijos y maridos. Tienen que aprender a serles útiles, a consolarles, a aconsejarles, a cuidarles, a educarles durante su infancia, a respetarles. *Julie*, gracias al matrimonio, descubre su verdadera naturaleza y la acepta y, ante la admiración de *St. Preux* que visita su hogar durante unos días, esa naturaleza triunfante que por fin ha emergido se plasma en su vida cotidiana. Una vida en la que ya ni lee ni estudia, sólo actúa. Y *Julie* actuará de tal manera, siguiendo sus instintos naturales, que morirá tras salvar de perecer ahogado a uno de sus hijos. La maternidad sacrificada y triunfante,

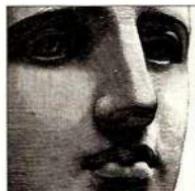
destino natural de la mujer, acaba de nacer y su promoción a lo largo de todo el siglo XIX y, con intermitencias, a lo largo del siglo XX, tendrá para las mujeres de carne y hueso importantes consecuencias.

Naturalizando sexual e intelectualmente a las mujeres, construyéndolas como complemento del hombre, excluyéndolas del acceso al saber vehiculado por la renovación educativa que se inicia a finales del siglo XVIII, negándoles derechos civiles y políticos, los ilustrados renovaron el dispositivo ideológico y material de la opresión de las mujeres. Al pensar el sexo como fundamento de diferencias inconmensurables entre hombres y mujeres, fabricaron representaciones con utilidad política que legitimaron el espacio social asignado a cada sexo en el marco del nuevo orden político y económico emergente. Y en ese nuevo orden a las mujeres les corresponderá el ámbito de las relaciones de parentesco, del amor materno-filial, de los sentimientos, sensaciones y deseos que, hipotéticamente, sólo tenían cabida en la privacidad del hogar. Un hogar asentado sobre las proposiciones que fundamentaban la definición moderna de la diferenciación entre ambos sexos: los hombres estaban hechos para expresar la pasión sexual y para actuar como sujetos políticos, las mujeres para experimentar la ternura materna y ser objetos de deseo. Todos estos elementos contribuyeron a configurar un nuevo tipo de subjetividad femenina acompañada de sus correspondientes prácticas sociales y de la creación de ámbitos específicos para ejercitarla. Las funciones ideológicas de los discursos filosóficos, médicos, artísticos o literarios que estamos examinando aquí no dejan lugar a dudas y a través de ellos, en sus diferentes vertientes, se nombran, representan, interpretan, organizan y, ante todo, avalan, las relaciones sociales entre los sexos dominantes en cada período histórico.

Como estamos viendo, para proclamar la superioridad o la inferioridad de un sexo sobre el otro, o de una «raza» sobre otra, hace falta proyectar sobre las marcas corporales de las que estamos hablando un conjunto de criterios discriminatorios, criterios que en Europa se van configurando social y científicamente durante estos siglos. Pero también hace falta que el cuerpo humano se construya socialmente y se perciba como un organismo que encierra una verdad que debe ser desvelada y que el comportamiento público y privado de las personas que los encarnan sea interpretado como signo externo de esa misma y oculta verdad. Todos estos elementos, indispensables para asistir en Occidente al nacimiento del Hombre como objeto de estudio, se irán haciendo cada vez más visibles a medida que avanzan los conocimientos científicos y sociales y alcanzarán todo su esplendor a lo largo del siglo XIX.

II

EL SALVAJE, LA MUJER, EL OBBERO:
TRES CUERPOS DEL «OTRO»
PARA LA MODERNIDAD



EL SALVAJE, LA MUJER, EL OBRERO: TRES CUERPOS DEL «OTRO» PARA LA MODERNIDAD

A lo largo de este capítulo voy a examinar una serie de historias, sutilmente tejidas a lo largo del tiempo, entre exploradores, navegantes, descubridores, misioneros, artistas, antropólogos físicos y sociales, naturalistas y médicos occidentales. Todas ellas nos hablan de los «otros» («salvajes», mujeres, obreros, locos, criminales), de sus cuerpos, de sus cualidades, de sus comportamientos, de sus virtudes morales, de sus capacidades intelectuales, de su psicología. Todas ellas alimentarán la imaginación, el arte, las ciencias occidentales. Despertarán miedos, fantasías, ilusiones científicas, perplejidades e infinitas preguntas a las que se intentará responder. Preguntas de doble filo porque, aunque en apariencia sólo se refieren a esos múltiples «otros», de hecho se trata de un complejo juego de espejos mediante el cual los occidentales, a través de la creencia en la superioridad física, intelectual, moral e incluso estética del Hombre de «raza» blanca, nos hemos pensado a nosotros mismos a la par que construimos ideológicamente una jerarquía de identidades esencializadas para esos «otros» que nos permitían catalogarlos o bien como inferiores, o bien como potencialmente peligrosos y fuera de la norma. Como ya he mencionado, la diversidad de apariencia física del género humano atrajo la mirada y el interés de científicos, exploradores y artistas occidentales. Pero no era suficiente con que ellos la constataran a lo largo de sus viajes por el mundo. Los que se habían quedado en Europa también tenían que poder contemplar lo nunca visto. A bordo de esos barcos con estandartes occidentales que a partir del siglo XVI recorrerán el mundo cada vez con mayor frecuencia explorando lejanos continentes, se fueron depositando no sólo materiales preciosos, plantas y animales exóticos, especias raras, sino también algunos de los habitantes de esos nuevos mundos. Indios, esquimales, africanos, sólo o a veces familias enteras, fueron capturados (en el caso de los africanos se calcula que más de dieci-

siete millones fueron vendidos como esclavos y trasladados al continente americano), o invitados a viajar a Europa. Hasta principios del siglo XX se asistirá en Europa y Estados Unidos a un fenómeno que hará las delicias de sus civilizados habitantes: poder ver con sus propios ojos, sin moverse de sus países, sin riesgo ni aventura, a «salvajes» que serán exhibidos en cortes, circos o Exposiciones Universales.

No eran sólo las costumbres o el carácter de esas personas lo que atraía la atención de científicos y curiosos, sino también sus cuerpos, sus características antropomórficas, sus maneras de adornarse, de vestirse, sus tatuajes, escarificaciones y pinturas corporales. Desde las primeras situaciones de contacto, exploradores y viajeros buscaban en los «salvajes» rasgos que les permitieran identificarlos o no como miembros del género humano. En aquella época los parámetros que se seguían para saberlo eran, y podemos preguntarnos si las cosas han variado sustancialmente, la apariencia física y el grado de inteligencia que mostraban al realizar diversas actividades. Cuando en 1799 se creó en París la *Sociedad de Observadores del Hombre*, antepasada de las actuales asociaciones de antropología, su objetivo era conocer los usos y costumbres de otros pueblos y la variedad de la especie humana. En ese período y también, como veremos, en el nuestro, el imaginario social sobre el «salvaje» reflejaba una de las grandes ambivalencias occidentales. Por una parte, la idea del Buen Salvaje, ese ser puro que no ha sido corrompido por la civilización, que es feliz a pesar de carecer de casi todo; y, por otra, la idea inconfesada de que todos llevamos dentro a un «salvaje» instintivo y desbocado, idea que nos fascina y atemoriza. El balanceo entre las aspiraciones y angustias de los civilizados sobre el «salvaje» marcará el presente y futuro de los miembros de lo que algunos llaman, incluidos actuales y serios documentales televisivos que nos siguen fascinando, *Otros Pueblos. Otros Pueblos* que todavía en demasiadas ocasiones se nos proponen a través de imágenes falaces que pasan por retratar fielmente su realidad y que nos hacen creer que sus culturas y formas de vida han permanecido inmutables, fijadas en el tiempo, aisladas y ajenas a todo contacto con Occidente. Pero no nos precipitemos.

La triple legitimación moral, científica y artística de la ideología sexual y racial decimonónica

En Occidente, el interés científico por el cuerpo humano, por describirlo, mostrarlo, estudiarlo, representarlo, surge durante el siglo XVII, momento histórico en el que se multiplican las exploraciones científicas y en el que aumentan sin cesar nuestros conocimientos en Ciencias Naturales.

Ese interés no se agota durante ese siglo sino que proseguirá a lo largo del XVIII y estará en pleno auge a finales del XIX, siglo durante el cual el estudio científico del «otro salvaje» pobre, obrero, criminal, loco o mujer, y la emergencia de la antropología como nueva disciplina, planteará importantes preguntas sobre el Hombre, sus orígenes y sus formas de vida. La construcción ideológica del cuerpo de los «salvajes», las connotaciones que los civilizados van a atribuirles a medida que los van «descubriendo», las sucesivas descripciones, mediciones antropométricas y -más recientemente- tests de inteligencia, no tardarán en servir para jerarquizar cuerpos y humanidades. El «salvaje» se convertirá en nuestro primitivo, contemporáneo en el espacio, pero no en el tiempo. Y en su cuerpo se buscarán los signos que permiten construirle una identidad porque, lo queramos o no, la identidad humana siempre la leemos, en primer lugar, a través del cuerpo y su apariencia es la que, inevitablemente, nos sirve para establecer una primera identificación. Al igual que el cuerpo del «salvaje» será pensado y construido por las ciencias naturales, por la medicina y las ciencias sociales, como emblema de una hipotética identidad diametralmente diferente a la del «civilizado»; el de la mujer, el obrero, el pobre, el criminal o el loco de las sociedades occidentales se irá construyendo, desde esas mismas ciencias, como receptáculo de fantasmagóricos peligros hechos carne que pueden llegar a afectar la estabilidad del orden social reinante. Estas múltiples construcciones sobre los «otros» externos a nuestras sociedades o internos a ellas tendrán algo en común al compartir -si se me permite la expresión y la redundancia- una misma lógica constructiva: todas nos remiten a nosotros mismos, a nuestros cuerpos y a nuestras identidades. La imagen arquetípica del «salvaje» nos conducirá hacia un nosotros lejano ya que la concebiremos como fiel reflejo de lo que en tiempos remotos fuimos los «civilizados» occidentales; la del pobre hacia un nosotros contemporáneo que necesita ayuda y caridad para salir del estado en el que se encuentra; la del loco hacia un nosotros que nos acecha si perdemos la razón y que debe ser encerrado, vigilado y, progresivamente, atendido clínicamente; la del criminal hacia un nosotros al que hay que castigar; la del obrero hacia un nosotros a menudo rebelde, peligroso e inmoral que debe ser controlado de cerca para evitar que subvierta el orden social. Y la imagen de la mujer nos remite a esa «*hembra del hombre*» así definida en *L'Encyclopédie* que se convierte en mujer cuando contrae matrimonio y que, por su belleza, es el principal adorno del mundo.

Poco a poco, científicos y artistas van representando gráficamente los conocimientos y las creencias occidentales sobre las características físicas, fisiológicas, anatómicas, raciales y sexuales de los cuerpos humanos. Desde su apariencia externa hasta lo que ha ido descubriendo en su interior la

mirada médica, tanto los *mapas del cuerpo* como múltiples obras de arte pueden considerarse como documentos visuales que reflejan la imbricación entre ciertos avances objetivos en el conocimiento científico de los cuerpos y de las sociedades humanas, y ciertos prejuicios raciales y sexuales que impregnarán tanto las ciencias como las artes. Desde finales del siglo XVIII, los cuerpos humanos se representan profusamente, se piensa sobre ellos, sobre su biología, fisiología y anatomía, sobre las relaciones entre el cerebro, el nivel de inteligencia, y la raza o el sexo de cada individuo. Así, por ejemplo, se afirmará, haciendo caso omiso de Descartes, que -dado que existe una inextricable relación entre el cerebro y el cuerpo «macho» o «hembra» y que, como es bien sabido, hombres y mujeres están destinados por naturaleza a desempeñar roles sociales y sexuales bien diferenciados (razón y producción para los hombres, intuición y reproducción para las mujeres)- toda mujer que tenga la ocurrencia de pintar un cuadro, de dedicarse a la filosofía, o de escribir un libro, está remando a contracorriente de su auténtica naturaleza, desplazando su verdadero potencial como mujer y, en última instancia, enturbiando su verdadera identidad. Es una mujer en peligro de cara a sí misma al no tener claro lo que realmente es, y peligrosa para la sociedad, al no amoldarse a lo que de ella se espera. Naturalmente los resultados para ella sólo pueden ser catastróficos (locura, marginación, prostitución) y, encima, para no conseguir gran cosa ya que, en lo que a la creación de obras de arte, filosóficas o científicas se refiere, está claro que son prácticamente irrelevantes puesto que nunca alcanzan el nivel de las que han sido realizadas por hombres. Rousseau, Kant, y una larga lista de los filósofos que vivieron y pensaron durante el siglo en el que la Razón fue sin cesar ensalzada, idearon estos planteamientos algunos de cuyos ecos aún perduran en la actualidad. Todos expresaron con claridad y sin ambigüedades la tesis de que el cuerpo sexuado de las mujeres ejerce un constante dominio sobre su intelecto y su creatividad. Y es más. Para algunos de estos filósofos, la belleza del *Bello Sexo*, esa arma que utilizan para atraer al Hombre, peligraría y decaería si una mujer decidiera dedicarse con ahínco al estudio.

Como construcción ideológica, los arquetipos del salvaje, del obrero y de la mujer han demostrado su extraordinaria ductilidad y maleabilidad plasmándose, a través de artes y ciencias occidentales, imágenes del buen y del mal salvaje, del obrero bueno y malo, de la buena y de la mala mujer. Imágenes sobre sus hipotéticas esencias e identidades en las que sus cuerpos - y el comportamiento social que se espera que tengan las personas que los encarnan- se irán cargando de diversos significados simbólicos. Los contextos sociales de cada época condicionan nuestras maneras de percibir el cuerpo humano y las ideologías que sobre él se acuñan en cada momento histórico son deudoras de aspectos que tienen que ver con el

cuerpo humano en su calidad de objeto de lo social. Dicho de otra manera, cada sociedad, aunque lo haga de diferentes maneras, espera que los individuos que forman parte de ella se comporten y actúen siguiendo una serie de pautas y de normas que son válidas y deben ser respetadas por todos. Vestirse adecuadamente y con buen gusto para cada ocasión, contener en público las posibles indiscreciones orgánicas de nuestro cuerpo (eructos, bostezos, vómitos, etc), saludar, mantener una distancia adecuada entre tu cuerpo y el de una persona que acaban de presentarte, saber comportarse a lo largo de una comida, disimular los olores corporales mediante el uso de perfumes o desodorantes y un largo etcétera son normas sociales que varían de cultura en cultura y de período histórico en período histórico, son normas que se nos enseña a interiorizar y de las que a menudo no somos conscientes. Pero basta con que nos saltemos alguna de ellas para que se nos llame al orden. De esta manera cada sociedad ejercerá un eficaz control sobre el cuerpo de los individuos, tanto de cara a sus actuaciones y comportamientos como de cara a sus fluidos corporales. Unido a este control social ejercido sobre el cuerpo de todos y cada uno de los individuos, se halla otro hecho igualmente importante: el de que en cada momento histórico se legitimarán no sólo ciertos usos sociales del cuerpo (y no otros), sino también, indisociablemente vinculados a esos usos, representaciones ideológicas de lo que se considera el cuerpo del Hombre Perfecto. A lo largo de nuestra historia elaborar esas representaciones ha sido tarea de los hombres de unas clases dominantes a las cuales -aunque probablemente no sea preciso recordarlo- pertenecían mayoritariamente científicos y artistas. De esta manera, los «otros» de los que estoy hablando, sus identidades, sus supuestas esencias y los significados sociales de sus cuerpos y de su apariencia física, son constructos que no han sido elaborados por ellos o ellas, sino para ellos y ellas y, a veces, a su pesar. Hasta muy recientemente esos múltiples «otros» no han podido producir, dada su situación de dominados, representaciones sobre sí mismos que hayan alcanzado legitimidad social. Por eso las figuras arquetípicas del salvaje, el obrero o la mujer deben interpretarse como representaciones ideológicas que se han ido configurando progresivamente en Occidente con un objetivo político: consolidar y legitimar un orden social basado en la dominación de los hombres sobre las mujeres, en la colonización de los «salvajes» por parte de los «civilizados» y en la explotación de los obreros por parte de las clases económicamente dominantes. Es precisamente la progresiva configuración de esos tres arquetipos, a la que han contribuido tanto las artes como las ciencias, la que voy a exponer a continuación.

A medida que avanza en Occidente el conocimiento médico-científico sobre el cuerpo humano, la elaboración de *mapas del cuerpo* se convierte en

una práctica habitual que requiere el trabajo, la habilidad y los conocimientos técnicos de reconocidos dibujantes y expertos grabadores. En el arte, a partir del Renacimiento, conocer la anatomía formará parte del aprendizaje de los artistas y la fascinación que éstos sentirán por los estudios anatómicos, por dominar a nivel de representación plástica esa nueva ciencia, les incitará a plasmar en sus obras cuerpos humanos que resulten correctos y convincentes desde el punto de vista de la anatomía. Los dibujos de Paolo Veronese sobre disecciones de cadáveres, los de Durero o Leonardo da Vinci sobre las proporciones ideales del cuerpo, la «*Lección de Anatomía*» de Rembrandt y muchas otras obras plásticas ilustran este hecho. Pero, por desgracia, la cuestión no se limita únicamente al ámbito de la representación de lo anatómicamente «correcto». Como estamos viendo, la manera de pensar sobre los cuerpos y los seres humanos que los habitan, de interpretarlos, de inducir de sus características antropomórficas y de su belleza el lugar que en la sociedad le corresponde a cada persona, es fruto de la ciencia. De la ciencia médica, de la estética, de la antropología física y de la social y cultural, de la filosofía, etc; de unas ciencias que no se limitan a estudiar la supuesta realidad objetiva de los cuerpos humanos, sino que también producen la diferencia. Esa diferencia, científica e ideológicamente construida, la plasmarán en sus obras numerosos pintores, escultores o grabadores occidentales cuando representen gráficamente a «salvajes», criminales, obreros, locos o mujeres. Desde la cabeza de *negro virtuoso* realizada en 1831 por De Vimont con sus precisas medidas craneales, los retratos genéricos de malvados «salvajes» plasmados por los dibujantes que acompañaban a los exploradores en sus expediciones científicas; los cuadros realizados *in situ* con intención documental como la «*Mujer tarairui*», pintada en Brasil en 1641 por Eeckhout y que representa a una nativa que lleva en una cesta restos de un cuerpo humano; la cabeza del parricida Martin ejecutado en París y realizada también en 1831 por De Vimont y acompañada por serias explicaciones científicas que pretenden demostrar que, dada la estructura de su cráneo, Martin no podía más que ser un criminal... hasta las imágenes de ninfas, inválidas, degeneradas, sumisas, madres o prostitutas que son algunos de los estereotipos recurrentes en las representaciones pictóricas sobre las mujeres en el arte visual creado por artistas occidentales buenos conocedores del contexto en el que viven. Las imágenes de todos esos «otros» remiten habitualmente, a través de la representación de sus cuerpos, a la diferencia y a la jerarquía. ¿Pero, cómo se han ido reconstruyendo esas diferencias y jerarquías a lo largo del siglo XIX? A grandes rasgos podemos decir que se han ido elaborando gracias a tres fenómenos íntimamente relacionados entre sí: el de la creación de nuevos métodos científicos para observar al Hombre, el de la construcción y aplicación

sistemática del moderno concepto de «raza» al estudio del Salvaje, y el de la constante re-legitimación e imposición de unas relaciones sociales jerárquicas entre hombres y mujeres basadas en una marca corporal -el sexo- a la que se dotará de características y significados culturales con una utilidad clara, aunque no declaradamente política. Pero antes de adentrarnos en ese terreno, tan propio del quehacer científico del siglo XIX, examinemos brevemente qué sucedía con el cuerpo sexuado en el arte.

Al igual que los científicos, los artistas van a interpretar el cuerpo, y sobre todo lo que entienden por cuerpo humano perfecto, tomando como modelo al del hombre. La forma corporal masculina les servirá para expresar la perfección y diversos tratados artísticos se remitirán a ella para ilustrar cuáles son las proporciones ideales del cuerpo humano. Si, desde las representaciones gráficas realizadas a partir de la anatomía médica, la forma corporal de los varones se utiliza para ejemplarizar un sinnúmero de matices sobre un genérico cuerpo humano, la forma corporal femenina sólo se tendrá en cuenta para ilustrar aquello que la diferencia del hombre -estructura ósea, talla, aparato reproductor, genitales- y nunca servirá como modelo para que, a partir de esa forma corporal específica, se establezcan los cánones y las proporciones ideales del cuerpo humano perfecto. Y, si los anatomistas no lo hacen, tampoco lo harán los artistas. No se trata aquí de hacer la historia de cuál ha sido el tratamiento del cuerpo de la mujer o del hombre como objeto de representación a lo largo del arte occidental, sino de incidir sobre algunas cuestiones que nos ayudarán a entender mejor que las imágenes del cuerpo humano que se nos proponen a través de las obras plásticas ni son neutras, ni deben mirarse desde el prisma de una estética idealista que insiste en que el acto de contemplación debe ser desinteresado y no analítico porque sólo así se puede disfrutar plenamente de la emoción estética que despierta la contemplación de las auténticas obras de arte. Al prescindir -según ellos porque es irrelevante- del contexto cultural en el que dichas obras se han fraguado, al proclamar que ni las obras de arte, ni los artistas que las han creado, tienen sexo, son miembros de una clase social o pertenecen a un grupo étnico (en el sentido en que conciben al «verdadero» artista como a alguien capaz de trascender en sus obras toda contingencia social), los estetas idealistas y los formalistas efectúan una operación de reducción simbólica de la obra plástica de tal envergadura que resulta imposible aprehenderla en términos sociales. Mal que les pese a quienes defienden tesis idealistas y formalistas, tesis que ayudan prescindir de los condicionantes sociales que han afectado históricamente a artistas y obras, la mayoría de las que hoy nuestra historia del arte ha catalogado como verdaderas obras de arte vehiculan los valores sociales dominantes del período histórico en el que han sido creadas, valo-

res que también conciernen a las características socialmente asignadas a esos «otros» y a sus cuerpos.

En numerosas obras plásticas a través de las que hemos ido tejiendo nuestra historia del arte, podemos comprobar que los artistas han asociado diferentes tipos físicos masculinos con figuras de la mitología griega o romana -cuerpos de apolos, de hércules, de bacos- proponiéndonos a través de ellas una diversidad de apariencias corporales, de caracteres y significados sobre las potencialidades de los varones del género humano. Los arquetipos que sobre el varón más frecuentemente han plasmado en sus obras los artistas plásticos del XVIII y del XIX nos remiten a imágenes en las que éstos aparecen como triunfadores, héroes, caballeros, guerreros, seductores que toman la iniciativa sexual, trabajadores y un largo etcétera. Los varones sólo aparecerán en dichas obras en calidad de víctimas cuando se les representa luchando contra la tentación, tentación que se encarnará en unos cuerpos femeninos a menudo mitologizados. Las sirenas, las ménades, las furias de las mitologías griegas y romanas, o las Evas y Dalilas judeo-cristianas, serán las encargadas de poner en apuros a varones que habitualmente encarnan roles sociales y sexuales de control y dominio sobre el mundo y los seres que les rodean. Como corolario a estas imágenes plásticas del varón, las de las mujeres nos remiten a las ideas dominantes sobre la esencia de lo femenino -como las de ellos nos remitían a las ideas dominantes sobre la esencia de lo masculino- en sus tres complejas y articuladas vertientes: la mujer como encarnación de vicios y virtudes, la mujer como representación de la belleza y la mujer como madre amantísima, esposa o virgen. De este modo, los artistas occidentales han ido elaborando todo un universo visual en el que se plasma, en toda su complejidad, la ideología sexual dominante sobre la supuesta esencia de lo femenino. Baste recordar que muchas de las obras canónicas recogidas por nuestra historia del arte proponen de la mujer representaciones visuales sobrecogedoras. Las tísicas, inválidas, locas o muertas; las prostitutas y vírgenes; las mujeres desnudas que juegan entre ellas o con diferentes animalitos; las mujeres desnudas y dormidas acechadas por serpientes y sátiros de dudosas intenciones, configuran un poderoso sistema de representaciones visuales que jalonan la historia del arte occidental. De la sexualidad poderosa, desenfrenada y peligrosa, a representaciones de una maternidad asexuadora, y pasando por esas innumerables vírgenes que se nos presentan como un ideal sobre el cuerpo femenino cerrado, concebido sin pecado original y, en consecuencia, sin connotaciones de contaminación, sexualidad o peligro, las imágenes del cuerpo femenino remiten insistentemente y con escasas variaciones a una iconografía misógina. En dicha iconografía, la representación plástica del cuerpo femenino desnudo, firmemente sustentada

mediante las pautas impuestas a través de las clases de dibujo del natural, constituye una poderosa tradición que nos proporciona un conjunto de imágenes coherentes con la ideología sexual dominante sobre la mujer. Esas imágenes definen la feminidad, la entronizan en cuerpos y rostros que se corresponden con los ideales de belleza imperantes y, al hacerlo (y es una de sus consecuencias, y no la menos importante), excluyen como posible modelo normativo e identitario todos aquellos cuerpos o rostros de mujer que difieran de los mencionados ideales. Esos cuerpos, tan frecuentes, reales y cotidianos, no serán recreados plásticamente, serán ignorados y sometidos, al igual que sus portadoras, a la invisibilidad. La atención que artistas de todas las épocas han prestado al cuerpo humano - especialmente al de las mujeres- no es nueva pero sí deudora de diferentes movimientos artísticos que, a su vez, se inscriben en momentos históricos marcados por especificidades sociales, políticas y económicas. En cada uno de esos momentos históricos, las relaciones sociales entre los sexos han poseído características propias que han incidido en todos los ámbitos sociales, incluido el del arte.

A la par que estas imágenes sobre la mujer creadas por artistas varones cobraban realidad en las artes plásticas occidentales, los científicos proseguían su tarea exploratoria del cuerpo pero, esta vez, concentrándose en el estudio del cerebro. El anatomista alemán Karl Vogt y el cirujano francés Paul Broca fueron dos de los científicos que, en el siglo XIX, se interesaron especialmente por el estudio del volumen del cerebro. Broca, por ejemplo, partía de la hipótesis de que existía una vinculación entre el nivel de inteligencia y el volumen cerebral y que, a medida que fuéramos evolucionando como especie, ambos aumentarían. Tras analizar y medir cráneos de diferentes épocas encontrados en cementerios parisinos y al constatar que sus hallazgos no le permitían confirmar su hipótesis, decidió adjudicar los de mayor tamaño a miembros de la aristocracia y los más pequeños a miembros de las clases populares. Sólo esa «científica» decisión era susceptible de servir a los intereses de las clases poderosas de su época. A pesar de las críticas recibidas por parte de otro cirujano, Broca no modificó ni su hipótesis ni sus conclusiones. En ese mismo siglo y en la misma línea, el médico Cesare Lombroso centró sus esfuerzos en buscar al criminal arquetípico. Para una nueva disciplina, la criminología, marcada por y dependiente de la antropometría, las hipótesis de Lombroso fueron básicas ya que la dotaban de cientificidad. Para Lombroso estaba claro que el criminal había reproducido en su cuerpo y en su mente las características físicas y morales del hombre «salvaje»: pómulos salientes, manos enormes, frentes estrechas, mandíbulas prominentes... y una falta de moralidad que le conducía a no saber distinguir el bien del mal. En sus investigaciones, Lombroso no se

olvidó de la mujer criminal y, dada la lógica socio-científica subyacente, la tipificó como aún peor que el criminal y además le adjudicó un carácter masculino ya que sólo la supuesta desviación de su esencia femenina podía explicar y ayudar a entender su anormal y violento comportamiento social. Podemos seguir compartiendo estas «científicas» creencias aún vigentes, a pesar de que la expresión pública de las mismas ha alcanzado un cierto grado de sofisticación que hace que sea más trabajoso desenmascararlas; o podemos interrogarnos sobre cómo esas construcciones sobre el cuerpo humano realizadas por el hombre blanco han afectado -y siguen haciéndolo- en la práctica, a mujeres, obreros y «salvajes».

De toda esta amalgama entre datos científicamente objetivables y prejuicios ideológicos sobre sexos, razas y clases sociales se inducirá el lugar que cada individuo o grupo debe ocupar en el orden social y en la línea de la evolución humana. Se medirán los cráneos y el volumen de los cerebros pero también se propondrán las proporciones ideales de los cuerpos humanos y se asociarán con ideales de belleza física y con virtudes morales. Desde el siglo XIX, con especial vigor, los cuerpos de los miembros de las clases dominantes han sido ideológicamente propuestos, de cara a sus conciudadanos obreros o campesinos, como encarnación de una superioridad física, mental y moral que les situaba en la cúspide de la evolución humana. Rasgos delicados, estatura armónica y longilínea, manos finas, tez rosada, eran los signos externos que, claramente, lo demostraban. A su vez, los rostros «groseros» de obreros o campesinos, su piel oscurecida por el sol, sus manos ensanchadas por el trabajo, se interpretaban como señales evidentes no de sus condiciones de trabajo, sino de su inferior inteligencia y moralidad. Asimismo la apariencia que debía tener el cuerpo de La Mujer se verá sometida a profunda reflexión moral, higienista y estética y, como consecuencia, su cuerpo será objeto de importantes manipulaciones vehiculadas a través de nuevos criterios de belleza, moda e higiene acordes con un siglo marcado por la ilusión de la evolución e imparable y acelerado progreso técnico-científico de la humanidad.

Frivolidades aparentes: la belleza y la moda como técnicas corporales

El ideal social de belleza que las mujeres y sólo ellas encarnan tendrá, en lo que concierne a la moralidad, al buen gusto, a la feminidad y a la sexualidad, un doble rostro. El de la mujer bella, cuya belleza física, el buen gusto con el que se engalana, es reflejo de virtudes morales, de exquisita feminidad y de asexualización, y el de la mujer bella cuya belleza puede llegar a ser una especie de mortífera trampa sexual para los hombres. Es en

este segundo tipo en el que la ideología sexual de la época inscribirá a las mujeres galantes y a las prostitutas, pero también a las obreras ya que todas ellas serán pensadas como cuerpos puramente sexuales, desposeídos de feminidad, ajenos a la moralidad y a las buenas costumbres y, sobre todo y por eso mismo, sometidas y al servicio del Hombre burgués en la fábrica y a disposición del Hombre, burgués o no, en los burdeles. Los cuerpos de esas mujeres quizás sean bellos pero serán ideológicamente animalizados, son mujeres que venden su fuerza de trabajo o que comercian con su sexualidad y que, en esa medida, son percibidas como casi ajenas a esa naturaleza femenina que se hace carne en el ideal de la mujer bella y moral de la época. Esa mujer, que debe ser, ante todo y sobre todo, fiel esposa, madre irreprochable y alma de un hogar burgués en el que reine el orden, la moralidad y el buen gusto, se configura como un correlato asexuado y lleno de feminidad frente al de una mujer obrera sexualizada, potencialmente inmoral y carente de buen gusto. Todas esas mujeres, obreras o no, sexualizadas o sublimadas por la mirada y el discurso masculino, debían vestir sus cuerpos y para ello dispondrán de un conjunto de artilugios destinados a realzar aquellas partes de su anatomía que culturalmente habían sido seleccionadas como signos inequívocos del bello sexo. Pero vestidos, artilugios protésicos, formas de maquillar el rostro o hábitos de higiene personal, no afectarán por igual a todas las mujeres. Los criterios de belleza y moda, tan cambiantes a lo largo del tiempo, forman parte de un sistema de reglas referidas al cuerpo que incluye formas de pensarlo, percibirlo, representarlo y actuarlo que difieren en función del sexo y de la clase social. Interiorizados por los sujetos, dichos sistemas organizan culturalmente la relación que éstos mantienen con sus cuerpos y les permiten construir su subjetividad. Expresadas socialmente, las reglas referidas al cuerpo tienen como objetivo anular posibles ambigüedades que puedan interferir en una clara diferenciación entre sexos y clases. Por estas razones, prestar atención a la construcción histórica de la apariencia corporal a través de técnicas como la belleza y la moda, tan frívolas en apariencia, permite ahondar en uno de los sistemas normativos implícitos a través de los cuales, con la mayor sutileza, se produce y reproduce la distinción social.

Entre otras muchas novedades, el siglo XIX incluyó una que interesa especialmente destacar aquí puesto que afectará especialmente a las mujeres y a sus cuerpos a través de cuestiones en apariencia banales e intrascendentes: las maneras de hacerse bellas a través de los cuidados corporales y de los modos de vestirse y maquillarse. Desde mediados del siglo XIX, empiezan a tomar forma en Europa la industria de la confección - gracias al desarrollo de la máquina de coser - y el fenómeno de la moda. Ambos hechos sociales conllevarán una nueva toma de conciencia del

cuerpo sexuado en la que intervendrán crucialmente los principios higienistas, una evaluación subjetiva y social de la apariencia externa del cuerpo y de la posibilidad de corregir sus hipotéticos defectos (tendencia que ya había iniciado la cirugía correctiva que, desde el siglo XVII, no cesa de crear prótesis destinadas a perfeccionar la apariencia corporal), y un intento de educación colectiva del gusto estético, sutilmente normativa, que afectará a ropas, maquillajes y formas de estar en público y en privado. Las técnicas corporales destinadas a autorregular a los sujetos que encarnan esos cuerpos se constituirán en función de una clara distinción entre sexos y clases sociales, tanto en el ámbito de la moda y de la belleza como en el de la higiene.

Hacia 1850, Charles Frederick Worth se perfila como el primer gran diseñador y costurero reconocido por las damas occidentales. Desde su taller parisino fue el primero que pensó en utilizar a mujeres como modelos para que exhibieran sus diseños en su salón, ante los ojos admirados de las futuras compradoras, y pronto se convirtió en el encargado de vestir a las mujeres de la mayor parte de las familias reales europeas. Nuevos materiales textiles y nuevos artefactos se fueron incorporando a los armarios roperos de las mujeres occidentales de la nobleza y de la pujante burguesía, a la par que antiguas prendas íntimas volvían a ponerse de moda. Así el corsé, que se creía casi desaparecido, vuelve a la carga y su uso sirve para realzar todo aquello que en el cuerpo de las mujeres se hipersignifica culturalmente como propio de lo femenino: las nalgas, la cintura y los pechos. Al corsé, cuyo uso perdurará hasta finales de dicho siglo a pesar de los debates sobre sus efectos para la salud de las mujeres, se le añadirán otras prótesis para uso exclusivo de éstas y siempre con la misma finalidad: visibilizar socialmente el dimorfismo sexual, y, ante todo, imponer a la conciencia de las mujeres su diferencia como miembros del bello sexo. Diferencia que se les hace llegar a través de todos los artefactos culturales posibles, incluidos los vestimentarios y que se caracteriza, entre otras cosas, por restringir su motricidad. Artilugios como la crinolina o miriñaque -que permitía que las mujeres siguieran pareciendo una campana sin necesidad de superponer numerosas enaguas y que siguieran manteniendo entre su cuerpo y el de los y las demás una respetabilísima distancia física-; el pantalón y las bragas -que a finales del siglo formarán parte imprescindible de la ropa interior femenina-; el polisón -especie de relleno, realizado con diversos materiales, destinado a ser colocado sobre el trasero y bajo la falda con el fin de redondear esa parte de la anatomía-; son algunas de las prendas de moda destinadas a crear la apariencia externa de la silueta ideal femenina.

A la par que esto sucede, la práctica de maquillar el rostro, ese rostro que al parecer expresa la esencia del individuo y que está, ya en ese siglo,

reservada en exclusiva a las mujeres, adquiere nuevos significados. Mientras que las mujeres burguesas optarán por maquillarse de un modo apenas perceptible, natural, acorde con su intachable moralidad, con sus normas de higiene, con su vida doméstica y hogareña; el maquillaje que mediante el uso de cosméticos subrayará en exceso el color de labios, mejillas y ojos, así como los abundantes adornos y complementos, serán los signos visibles de las mujeres de mala vida: prostitutas, bailarinas y, a veces, actrices. La respetabilidad de las mujeres burguesas se leerá también en sus cuerpos rígidamente encorsetados, en sus formas de estar en público estrictamente controladas, que contrastarán con la relativa libertad que las «no respetables» se permiten y que será interpretada en términos de falta de moralidad sexual. Resulta interesante apuntar que alejadas de la práctica del maquillaje, práctica que no les corresponde socialmente, las obreras y sus familias irán a engrosar las filas de los sospechosos de falta de higiene sobre los que se intervendrá a través de acciones de salud pública, filantropía y caridad. Así, los criterios dominantes sobre moda, belleza y buen gusto se constituirán como encarnación de una oposición cultural que enfrenta dialécticamente mujeres burguesas y mujeres «públicas» y excluirán tanto a las obreras como a los varones. A las obreras, porque sus cuerpos se traducen socialmente en términos de fuerza de trabajo, y a los varones porque sus cuerpos se sitúan socialmente más allá del artificio y de la objetualización estética o sexual. Sólo a finales del siglo XX asistiremos a un cambio significativo que, como veremos, afectará en especial al cuerpo de los varones occidentales.

A pesar de que artistas o poetas como Baudelaire defenderán el uso de la práctica del maquillaje por parte de las mujeres como forma de elaborar creativamente una belleza propia, no sometida a lo que la naturaleza ha concedido a cada una de ellas, esta defensa chocará frontalmente no sólo con los ideales burgueses, sino con una serie de cambios que a partir de 1880 afectaron a numerosos países europeos. Las nuevas normas de higiene corporal, el auge de la vida al aire libre -que tanto apreciarán los pintores impresionistas y primitivistas- la moda de las estancias en balnearios, la propaganda sobre los saludables beneficios que procura bañarse en el mar, la paulatina imposición de los ejercicios gimnásticos como algo bueno para mantenerse en forma mental y corporalmente, el auge del ciclismo como divertimento y deporte exigieron una paulatina liberación del cuerpo de las mujeres, al menos en lo que concierne a los artefactos hasta ahora mencionados ya que, con ellos, difícilmente podían éstas gozar de libertad de movimientos. Pero también la oleada higienista encontrará resistencias ya que vivir higiénicamente exige someter al cuerpo primero a la desnudez y, acto seguido, a la manipulación de todas sus partes, inclui-

dos los órganos genitales, lo que puede provocar innecesarias turbaciones de los sentidos. Prácticas como la de bañarse con un camisón y sin contemplarse el cuerpo serán habituales en numerosos países europeos y se prolongarán a lo largo de los primeros años del siglo XX. Es en este cambiante contexto en el que hay que ubicar la ola de naturismo que recorrió la Europa de la época. Ola que suscitará importantes controversias entre los dictados de la moda, las normas de higiene corporal y los nuevos imperativos de la salud. La alimentación vegetariana, el nudismo como forma de revitalizar el cuerpo y de mantenerlo en contacto con la naturaleza, se asociarán a menudo con ideales libertarios y sexuales, produciéndose así socialmente la idea de que la libertad sexual forma parte de ese nuevo culto a un cuerpo que desea liberarse de toda traba civilizatoria. Estos planteamientos, y las prácticas que los acompañaban, gozaron de gran aceptación en los círculos artísticos e intelectuales vanguardistas de finales del XIX y principios del siglo XX.

La industria de la moda, atenta a todas estas rápidas transformaciones, no tardará en proponer nuevos modelos, trajes, zapatos, sombreros y complementos de todo tipo para uso, primero de las mujeres, y, poco a poco, de los hombres. Tampoco tardará en desechar definitivamente corsés (en los primeros años del siglo XX), crinolinas y polisones, y pronto empezará a diseñar las cambiantes siluetas femeninas a las que las mujeres deberán intentar ceñir sus cuerpos sin que su constitución física constituya un impedimento. Todas estas sucesivas transformaciones no pretenden, en ningún caso, ni anular la visibilidad de la distinción entre ambos sexos, ni la de las posiciones de clase. Pretenden, y logran, constituir nuevos parámetros capaces de seguir produciendo dichas diferencias y algunas más. Pero antes de llegar ahí sigamos profundizando en la construcción de la diferencia en base a los tres cuerpos del «otro» propios a la modernidad.

Observadores del Hombre, artistas realistas y artistas primitivistas ante los cuerpos del «Otro»

Desde finales del siglo XVIII, los que se llamaron a sí mismos «observadores del hombre», compartieron una serie de preocupaciones científicas. Éstas se centraron en determinar cuáles eran los métodos que había que utilizar para obtener conocimientos fiables sobre el Hombre, y en saber más sobre las diferencias anatómicas, raciales y sexuales existentes entre los miembros del género humano. Poco a poco se fueron perfilando nuevos métodos de observación porque se pensaba que sólo siendo rigurosos en ese terreno se podría llegar a construir objetiva y científicamente el saber

sobre el Hombre, sobre sus orígenes y su cultura. Todo el material acumulado anteriormente por exploradores, viajeros y misioneros en sus diarios y relatos peca, para estos observadores, de falta de un método compartido por todos. De falta de un método que le permita distinguir al científico entre lo que han podido ser meras fantasías del que mira, proyecciones de su imaginación, y datos reales y verdaderos. Aunque en esos relatos y diarios se encuentran descripciones y datos, todo es tan fragmentario, tan curioso o anecdótico, que no sirven para pensar con seriedad sobre el Hombre en su inmensa diversidad. Por eso, porque los observadores del hombre quieren tener materiales fiables, porque desean construir una nueva mirada científica, proponen que hay que regular los métodos de observación de tal manera que, sea quien sea el observador, éste se vea obligado a fijarse siempre en las mismas cosas. Dicho de otra manera, pretenden orientar la mirada y dotar a todo observador de un método que le sirva para recoger y clasificar datos científicamente válidos sobre los «salvajes», pero también sobre los pobres, los obreros y las mujeres de Occidente.

Al hilo de estos planteamientos, ciertos autores de la época sugerirán que ha llegado la hora de crear estudios estadísticos sobre aquéllos que los dominantes consideran fuera de la norma y peligrosos para el buen y ordenado funcionamiento de la sociedad. El progresivo conocimiento científico del Hombre serviría para cubrir tres importantes objetivos: uno científico, otro político y otro filantrópico. Si reflexionamos un poco sobre esta historia nos damos cuenta de que, en definitiva, el «otro» que se va perfilando como objeto de estudio por parte de las ciencias, como objeto de intervención política por parte de los estados, como objeto de intervención moral por parte de iglesias de toda índole y filántropos, es un otro inferiorizado y dominado. También nos damos cuenta de que son los dominantes los que desean saber más sobre él. El «otro salvaje» sometido a la dominación colonial y objeto de preocupación política y moral, el «otro» pobre, obrero o mujer, que también inquieta política y moralmente a los gobernantes europeos, será estudiado por un creciente batallón de observadores que unirán a sus respectivas profesiones (médicos, administradores, sacerdotes) su interés científico o filantrópico por ellos. Así, desde la primera mitad del siglo XIX empiezan a proliferar en Europa las encuestas oficiales sobre esos «otros». En ellas podemos observar cómo, con frecuencia, se establecen paralelismos e identificaciones entre, por ejemplo, el supuesto carácter de los «salvajes» y el de los obreros. Para numerosos observadores del hombre, el obrero será nuestro particular e interno «salvaje», próximo a la gente de orden por su apariencia física, anatómica, corporal, pero extraordinariamente distante por su moralidad, comportamiento y capacidades intelectuales. Como con el Salvaje, quienes observaban al Obrero le construían

una identidad ficticia mezcla de datos reales, fantasías, estadísticas, descripciones tremendistas, proyectos moralizadores y retóricas de dominación, proponiendo a partir de esa amalgama visiones del Obrero como si de un ser de raza diferente se tratara.

Mientras que los observadores del hombre prosiguen con su tarea científica, los artistas decimonónicos, fundamentalmente los realistas, no se quedan a la zaga. Como movimiento artístico el Realismo dominó el arte occidental entre 1840 y 1880. Sus artistas, hombres de su época, estaban impresionados y entusiasmados por los avances del conocimiento científico y por el progreso tecnológico. Por fin el pasado del Hombre, y su presente, parecían al alcance de las ciencias naturales y sociales. Por fin se iba a desvelar su verdadera historia, sin prejuicios ni falsas creencias. Si algo define al Realismo es la voluntad expresada por sus artistas de representar el mundo que les rodea de una manera imparcial, objetiva, sin prejuicios y basada en una detallada observación de lo que ven a su alrededor. Con pinceles, cámaras fotográficas o cinceles, los artistas plásticos del Realismo persiguen los mismos objetivos que los científicos observadores del hombre, y, como ellos, caerán en errores similares. El realista -pintor, escultor, novelista- intentará plasmar en sus obras, con toda fidelidad, su cambiante entorno social y seleccionará temas y personajes poco o nunca tratados hasta entonces (obreros, campesinos, comerciantes, amas de casa dedicadas a sus labores, pobres), defendiendo la idea de que también ellos tienen derecho a ser representados artísticamente y a ser el tema central de una obra de arte. No olvidemos que la Europa de esos años es un hervidero de ideales democráticos, valores burgueses, clases medias en auge, proyectos filantrópicos y caritativos, propuestas revolucionarias basadas en los análisis efectuados desde el materialismo dialéctico, revueltas populares, rebeliones obreras, irrupción de las organizaciones y de las reivindicaciones feministas, migraciones de campesinos hacia las ciudades en busca de trabajo, desarrollo urbanístico y nuevos inventos como, en lo que aquí interesa, la fotografía. Como ya he dicho, los artistas, por muy artistas que sean, también son miembros de una sociedad y deudores de lo que en ella sucede, de sus cambios y de sus valores. A los realistas les tocó en suerte un momento histórico en el que el derecho al trabajo se convirtió, tras la revolución de 1848, en un tema crucial para la cada vez más numerosa clase obrera; en el que las mujeres obreras y su prole vendían, al igual que los hombres pero con aún menor beneficio, su fuerza de trabajo en las fábricas; en el que las mujeres de clase media empezaban a acceder a espacios públicos; en el que las organizaciones feministas debatían sobre la prostitución y exigían el derecho al voto, a la educación, al divorcio; en el que los campesinos empezaban a ser pensados como guardianes -y como encar-

nación- de tradiciones culturales y valores morales gravemente amenazados por la galopante industrialización. Les tocó en suerte un momento histórico en el que empezaba a configurarse el arquetipo del obrero rebelde e inmoral al que se le empezará a oponer el del campesino sumiso y comedido; en el que el arquetipo de la mujer se ramificaba en tres vertientes: la puta, la esposa, la obrera, llamadas cada una de ellas a vertebrar las interacciones entre los diferentes espacios públicos y privados de la modernidad: la calle, el hogar y la fábrica. Les tocó en suerte un momento histórico en el que el estudio científico del «salvaje» iba viento en popa.

No es de extrañar, visto lo visto, que, por ejemplo, las imágenes plásticas del campesino creadas por realistas como Millet o Breton nos lo presenten como emblema de laboriosidad, sencillez y virtudes morales y, en última instancia, como casi única encarnación de los valores del pueblo trabajador. Tampoco debe sorprender la significativa ausencia de obras plásticas dedicadas a la figura del obrero. Esta ausencia puede interpretarse teniendo en cuenta que, durante el período realista, los trabajadores dedicados exclusivamente al trabajo en las fábricas eran relativamente poco numerosos frente a otro tipo de trabajadores manuales como los artesanos o como aquéllos que sobrevivían gracias al ejercicio de oficios relativamente especializados (caldereros, planchadoras, picapedreros, barnizadores), pero también puede interpretarse como una ausencia querida en la medida en que su representación no servía para idealizar los valores y esencias del pueblo trabajador. El obrero fabril de la época era, por antonomasia, signo y emblema de un posible conflicto que afectaba a la organización de los nuevos modos de producción industrial y de organización y división social y sexual del trabajo. Para representarlo hubiese hecho falta que los artistas realistas sintiesen algo más que fascinación por el progreso y deseos de reflejar con fidelidad documental lo que veían. Hubiese hecho falta que tuviesen una visión crítica del orden social en el que vivían.

El cuadro *En Huelga* pintado en 1891 por Von Herkomer es uno de los pocos en los que, efectivamente, se plasma con especial dramatismo una situación que afecta al obrero industrial. El obrero en el dintel de la puerta de su casa, con cara seria y decidida, con las manos ociosas estrujando su gorra, abrazado por su mujer que con rostro desolado sostiene a un bebé y observados por una apesadumbrada hija adolescente situada en segundo plano, condensa con gran fuerza expresiva una situación de lucha obrera y de dramatismo doméstico que no despertó, al menos a nivel plástico, el interés de la mayor parte de los artistas realistas. También condensa otro hecho sin duda menos evidente: la progresiva y exclusiva adjudicación a las mujeres de las tareas y espacios domésticos. Contemplando el cuadro de Von Herkomer no nos cabe la menor duda de que quien está de huelga

es el hombre representado por el artista y no su mujer o su hija adolescente. Mientras que él ocupa la calle, espacio público por excelencia, ellas aparecen *cuasi* relegadas a la privacidad del espacio doméstico. Y ese *cuasi* resulta interesante puesto que el cuadro visibiliza con especial sensibilidad las interacciones entre lo público y lo doméstico en el seno de una familia obrera, e incide en que ese grupo doméstico depende para su subsistencia de un único salario: el del obrero. Visión sensible sí pero sesgada sin lugar a dudas ya que, por una parte, escamotea la plasmación artística de las actividades reivindicativas de las obreras y, por otra (en lo que se refiere a la generalidad de la producción plástica realista), no selecciona, por ejemplo, como posible sujeto de representación las *luchas por el pan* protagonizadas por las mujeres del pueblo en los períodos de crisis del siglo XIX.

Dichas luchas colectivas contra la subida del precio del pan aglutinaron a amas de casa, mujeres ancianas, solteras con familiares a su cargo, jornaleras y un largo etcétera de mujeres que luchaban por sobrevivir. En los mercados, con la fuerza de sus cuerpos, de sus manos y de sus gritos, las mujeres exigían un precio justo y algunas de ellas serán condenadas a penas que irán del exilio a los trabajos forzados pasando por la pena de muerte. Y sin embargo será la huelga, expresión viril por excelencia de los conflictos inherentes a la implantación del nuevo orden social y económico, la que, aunque escasamente, interesará a algunos de los pintores realistas decimonónicos. Si la opción de los realistas no nos extraña en lo que a la representación plástica del campesino y del obrero se refiere, tampoco nos sorprende que muchas de sus obras se centren, en lo que concierne a las mujeres, en las figuras de la prostituta, de la mujer caída, de la mujer galante. Ante estas encarnaciones sexualizadas y negativas de la mujer, que aumentan en las ciudades, realistas como Millet empezarán a erigir a la campesina como símbolo de una vida pura, natural y llena de moralidad.

Si los artistas realistas muestran a través de las temáticas de sus obras su asunción de algunos de los valores dominantes de la época en la que vivieron, también los «primitivistas» lo harán. La expansión colonial sin precedentes vivida por la Europa de los siglos XVIII y XIX propició la configuración de un sistema de ideas sobre lo primitivo (y sobre lo oriental) que mediante los primeros balbuceos de los saberes científico-sociales, mediante obras literarias y mediante imágenes artísticas, irá constituyéndose como visión, saber y representación autorizada sobre los Otros «salvajes» u «orientales». Como discurso cultural, el primitivismo (y el orientalismo) son hechos históricos occidentales que prescinden, para su constitución, del diálogo con un Otro que en el caso del arte nos remite a las figuras del «salvaje», de la mujer y de la campesina. Pero la mujer y la campesina representadas por los primitivistas adquirirán dimensiones que

estaban ausentes en el Realismo. Con el análisis del primitivismo en el arte moderno nos adentramos en un terreno especialmente sensible que afectará desde 1890 y hasta la actualidad, con diferentes matices, intensidades y contenidos, a la compleja red de relaciones que los artistas occidentales modernos y contemporáneos mantienen con las ficciones sobre lo salvaje. Dichas ficciones les servirán, ante todo, para pensarse y construirse subjetivamente a sí mismos como artistas de vanguardia sin que, en la época, ese proceso fuera posible para las artistas, incluso para aquéllas que, como Paula Modersohn-Becker, formaban parte de comunidades artísticas especialmente sensibles a sus creaciones.

Los primitivistas decimonónicos estaban aterrados y descontentos con los resultados de ese progreso que tanto había fascinado a sus antecesores realistas. La modernización, con su consiguiente industrialización y urbanización les provocaba un auténtico rechazo y lo único que deseaban era poner tierra por medio y huir lo más lejos posible para que el exceso de civilización no contaminase el potencial creativo que pensaban poseer. Los viajes, primero colectivos y hacia el campo y, luego, individuales y hacia países exóticos, serán una de las claves del quehacer primitivista en el arte moderno. Comunidades de artistas como la de Pont Aven (1880), ubicada en Bretaña y de la que Gauguin formó parte, o la creada en 1890 en Worpswede (Alemania), plasman una forma de resistencia a los efectos materiales del progreso tecnológico, pero también un cuestionamiento del academicismo, una lucha contra los convencionalismos y una búsqueda colectiva de una nueva expresividad artística. El artista primitivista no desea, como deseaba el realista, dar fiel cuenta de su entorno social o natural. El primitivista -simbolista, fauvista, surrealista, cubista...- no desea ser un etnógrafo, quiere justo lo contrario: transmitir ideas y emociones extraídas de lo más íntimo de su propia naturaleza. Estos artistas, que optan por romper con la escala naturalista y por expresarse mediante líneas, colores y formas de gran sencillez, se conciben a sí mismos como una especie de «salvajes» dotados de un gran potencial creativo y capaces de expresarlo de una manera directa, pura, o sea, «primitiva». Así, la vuelta a la naturaleza -campesre o exótica- ayudaría al artista a llevar a buen fin un viaje subjetivo complejo que le permitiría vivir experiencias puramente naturales, liberar su creatividad y expresarla artísticamente. El artista de vanguardia será un «salvaje» o no será y, tras haber construido así su subjetividad, asumirá que el cuerpo que realmente es pura naturaleza es, en el campo, el de la mujer campesina; y, en las tierras orientales o exóticas, el de la mujer desnuda. Las poderosas asociaciones entre mujer-naturaleza y hombre-cultura, tan asentadas en las ciencias como en las artes, que habían permitido a Millet elevar a la campesina a la categoría de símbolo de la vida natural, permitirán a Gauguin

simbolizar lo salvaje a través del cuerpo desnudo de las mujeres de Tahití. Pero dichas asociaciones también harán posible que la pintora alemana Paula Modersohn-Becker, miembro fundador de la comunidad de Worpswede, ose pintar en 1906 un autorretrato en el que aparecía desnuda. Al tomarse a sí misma como modelo, como objeto y sujeto de algunas de sus obras, la artista incorpora una nueva manera de ver y de representar el cuerpo desnudo femenino que, a mi entender, anticipa algunas de las estrategias e idearios del *Arte Feminista* de la década de los setenta del siglo XX.

El tema de la maternidad, tan frecuente en la plástica occidental religiosa o laica, adquiere en la obra de Paula Modersohn-Becker una dimensión decididamente rupturista pero también cargada de ambigüedad. Si examinamos dialógicamente su autobiográfica *Madre y bebé tumbados y desnudos*, y su primitivista *Madre arrodillada con Niño*, ambas de 1907, podemos pensar que, a través de ellas, la artista establece un paralelismo de experiencias vividas entre la madre occidental y la madre exótica que aleja a ambas de la mera objetualización erótica de sus cuerpos desnudos y les proporciona una identidad común. Es en este sentido en el que podríamos hablar de la plasmación de una experiencia que establecería una identidad femenina superadora, en este caso, de la dicotomía mujer occidental/ mujer primitiva. Pero hay más. Llama la atención en su *Madre arrodillada con Niño* -al menos si se examina desde una perspectiva historizante y se problematiza la representación desde el prisma de la dominación colonial- la fuerza y la escala monumental del cuerpo desnudo de la madre, la primitivización de sus rasgos faciales, el hecho de que la mujer no mira al bebé que amamanta, y el contraste cromático entre el oscuro cuerpo de la madre y el claro cuerpo del bebé. El evidente placer sensual y comunicativo que se desprende del cuadro que trata de la experiencia materna de la artista no existe en su *Madre arrodillada*. Se diría que la mujer primitiva cumple, como si de una penitencia se tratara y mecánicamente, su función de nutridora en una posición corporal de humillación absolutamente ajena a la iconografía dominante. ¿Se trata de una mujer-nodriz que amamanta al bebé de una familia de colonos? ¿Se trata de una mujer que sostiene entre sus brazos a un bebé fruto de una violación y de ahí su indiferencia? ¿Se trata de la amante de un colono? Otra posible interpretación -que para eso las obras plásticas son polisémicas- permite pensar que la artista establece a un tiempo un nexo identitario entre mujeres occidentales y primitivas a través de la función reproductora y una separación entre ambas a través de cómo viven subjetivamente la maternidad. Sea como sea, los desnudos femeninos de Paula Modersohn-Becker constituyen una interesante excepción en el panorama del primitivismo en la pintura occidental de principios del siglo XX.

Observadores del hombre, artistas realistas y primitivistas, cada uno desde sus formas de saber y de hacer, cada uno guiado por sus propios intereses, preocupaciones científicas, artísticas o sociales, contribuirán a crear imágenes arquetípicas de la mujer -campesina, prostituta, obrera, madre-, del campesino o, con menos frecuencia, de ese obrero tan inquietante. A través de esas imágenes pretenden decir la verdad sobre ellos, sus identidades y sus condiciones de vida. Pero, naturalmente, esta narración no acaba aquí. Todavía nos falta el arquetipo del «salvaje» y todavía nos falta pasar de los observadores del hombre, a los antropólogos.

De observar y representar a exhibir: cuerpos «salvajes» en Occidente

Habrà, en el entresijo de las sucesivas aproximaciones al estudio científico y del Hombre, en las que el cuerpo y la observación juegan un papel central, un antes y un después del surgimiento de la antropología. Pero un antes y un después tan sutilmente articulado que resulta indispensable mirarlo más de cerca porque sólo así podremos entender en toda su complejidad y con todas sus implicaciones la ejemplificadora historia de una persona pigmea, de nombre *Ota Benga*, que nació casi a la par que la antropología, allá por los años 1870, y que sufrió en su cuerpo y en su mente las consecuencias del cómo la razón científica occidental ha sido capaz de producir la larga lista de «otros» que ya he enumerado. Pero, antes de narrar la historia de *Ota Benga*, conviene recordar algunas cosas.

Al filo del siglo XVIII, un médico inglés, el doctor Tyson, intentaba resolver científicamente un enigma: ¿quiénes son o qué son los pigmeos? Homero en la *Ilíada* había escrito sobre ellos, al igual que el geógrafo griego Herodoto. También se sabía que los faraones egipcios habían tenido pigmeos en sus cortes pero, a pesar de todo, seguían siendo un pueblo misterioso, fabuloso y mítico para Occidente. Tras estudiar concienzudamente el esqueleto de un pigmeo, el doctor Tyson llegó a la conclusión de que eran enanos, encorvados, que poseían una extraña sonrisa y que tenían rabo. Aunque se descubrió que, de hecho, el doctor Tyson había estudiado el esqueleto de un chimpancé, las creencias sobre las características de los pigmeos persistieron. Nadie había visto nunca uno y sólo exploradores y mercaderes de esclavos que faenaban en África afirmaban haber visto pigmeos a lo largo de sus expediciones. Pero tan de lejos, tan fugazmente, que no podían describirlos con exactitud. A finales del XIX, los encuentros, casuales o no, entre pigmeos, exploradores, comerciantes o misioneros habían permitido que Occidente tuviera una idea más precisa, aunque fragmentaria, sobre sus características físicas y culturales. Mientras que en esa época,

en el continente africano, colonizadores, científicos y evangelizadores de todo tipo, tanto europeos como americanos del Norte, seguían con sus tareas, en Estados Unidos se vivía la fiebre de las Exposiciones Universales. En 1876, la de Filadelfia alabará los grandes adelantos técnicos producto del hombre occidental; en 1893, la de Chicago conmemoró el cuarto centenario del «descubrimiento» de América y, además, se construyó para el evento una ciudad ideal, ordenada, urbanísticamente impresionante, sin barrios pobres ni peligrosos y, en consecuencia, sin obreros, pobres o criminales que pudiesen amenazarla o contaminarla. Y, ya en el siglo XX, tendrá lugar la que aquí interesa: la Exposición Universal de Sant Louis. El encargado de su organización deseaba superar a las dos anteriores y tomó la decisión de que en ella había que proponer al público algo más que adelantos técnicos o ideales urbanísticos. Para conseguirlo, decidió -sin que aparentemente nadie, científico, político o artista, encontrase la idea criticable- que lo que iba a distinguir la Exposición Universal de Sant Louis de sus antecesoras iba a ser que el hombre se exhibiría y estudiaría a sí mismo. El hombre a exhibir y a estudiar que tenía en mente el organizador era ese hombre, privilegiado objeto de estudio de la todavía balbuceante antropología: el «salvaje». En filigrana, la antropología jugará así un importante papel ya que en ella se apoyará el organizador de la Exposición Universal de Sant Louis para legitimar científica y políticamente su proyecto.

La antropología había surgido a mediados del XIX con el objetivo de entender por qué los diversos grupos humanos presentan, a un tiempo, grandes similitudes e importantes diferencias. Junto con otras disciplinas sociales, la antropología es heredera del momento histórico en el que, en Occidente, había tomado forma la idea de una Ciencia del Hombre. Tradicionalmente la antropología se ha ocupado del estudio de las denominadas sociedades «primitivas» «ágrafas» «exóticas», es decir, del estudio de sociedades previamente clasificadas y definidas en términos comparativos, negativos y jerárquicos con relación a las «civilizadas» y dominantes sociedades occidentales. Y, no lo olvidemos, esas sociedades «primitivas», «ágrafas», «exóticas», las configuraban grupos humanos de «otras razas» que, a su vez, también habían sido pensadas y clasificadas como inferiores -física, moral e intelectualmente- a la «raza blanca». Al hilo de las ciencias naturales, el evolucionismo, primer enfoque teórico desarrollado desde la antropología para entender a un tiempo la unidad humana y la diversidad cultural, estará marcado por la acuñación del moderno concepto de raza. Y, ya a finales del XIX, se desenfrenará el biologismo racial en parte debido al progreso de los conocimientos en el campo de las ciencias naturales, y en parte debido a la imperiosa necesidad sentida por científicos sociales y naturales de encontrar teorías válidas que explicasen los hechos que obser-

vaban. Con esto no queremos decir que la idea de distinguir visualmente a individuos que forman parte de un mismo grupo no existiese antes del XIX, ni que las reflexiones y descripciones basadas en la diversidad de apariencia física del género humano, en la diversidad de usos y costumbres, no existiesen con anterioridad a la antropología. No hace falta ser un observador científico para darse cuenta de que existen grupos humanos cuya piel es blanca, amarilla, negra, aceitunada o rojiza. Pero percibir esa pluralidad de tonalidades de la piel es una cosa, y extraer de ese dato en apariencia meramente cromático consecuencias sobre la naturaleza humana de los miembros de esos grupos, e intentar plasmar científicamente dicha naturaleza en términos de diferencia inconmensurable y de jerarquía entre las diferentes «razas» es otra bien distinta. Tan distinta que hará posible que la esclavitud de personas no blancas y la colonización de continentes enteros sea vista por parte de los occidentales como algo legítimo y moral.

Es cierto que tenemos tendencia a creer que, cuando hablamos de «razas», estamos aludiendo a algo obvio y natural, visible e incuestionable. Que estamos utilizando un término meramente descriptivo y sin mayores consecuencias. Nosotros somos blancos y ellos son negros, o amarillos, o rojizos. Desgraciadamente la cosa no es tan simple. A lo largo de todo el siglo XVIII se asistirá a intentos de establecer criterios de clasificación racial que variarán de tal modo que permitirán distinguir desde dos únicas razas, hasta doscientas. Hoy en día esto nos parece absurdo y no logramos entender el porqué. Sin embargo, la explicación es relativamente sencilla cuando se sabe que la noción de «raza» que utilizaban los naturalistas de la época se basaba en pensar que éstas eran entidades fijas que podían diferenciarse entre sí teniendo en cuenta y repertoriando las múltiples variaciones físicas presentes en el género humano y visibles a simple vista. El tipo de cabello, el color de la piel, el color de los ojos, las proporciones corporales, son los datos físicos externos en los que se basaron para elaborar sus clasificaciones. ¿En qué otros datos podían fijarse para clasificar si Darwin y su teoría sobre la evolución de la especie humana no existían para ellos?

El siglo XIX será la época en la que, apoyándose en las teorías darwinistas, asistimos en Occidente a la invención de las razas y a su uso sistemático como criterio de clasificación tanto racial como social. El moderno concepto de raza, basado en lo biológico, servirá de piedra angular para organizar y clasificar jerárquicamente la diversidad humana y cultural. Lo que caracteriza a esta moderna idea de «raza» es que se trata de una construcción culturalmente heterogénea confluyendo en ella el saber y la manera de entender las «razas» de las ciencias naturales y lo que entienden

por «razas» las emergentes ciencias sociales. Para éstas últimas, las «razas» serán un conjunto de caracteres sociales que expresan a grupos humanos que previamente han sido considerados como poseedores de cuerpos biológicamente específicos. De esta manera a cada raza, distinguida de las otras a través de su morfología, de exhaustivas medidas antropométricas y craneales, se le asociarán rasgos morales, capacidades intelectuales, caracteres psicológicos, que permitirán distinguirlas entre sí e inferiorizarlas con relación a la «raza» blanca. Al hacer derivar de las supuestas diferencias raciales la diversidad cultural, se iniciará en Occidente una etapa científica, en la que participará la antropología, marcada por una obsesión: medir cuerpos, medir cráneos, comparar cráneos de «salvajes» con cráneos de «civilizados», cráneos de mujeres con cráneos de hombres, cráneos de locos con cráneos de cuerdos. Y, sobre todo, obsesionada por plasmar esta cuestión de un modo tan objetivo y científico que nadie pueda permitirse dudar que, efectivamente, las diferencias sociales son producto de la biología y, en consecuencia, naturales, determinadas e inevitables. A pesar de participar en cierto grado en esta obsesión antropométrica, importantes antropólogos sociales decimonónicos defendieron la idea de la unidad psíquica y biológica del género humano y explicaron las diferencias entre los grupos humanos partiendo de que se encontraban en etapas de salvajismo o de barbarie ya superadas por los «civilizados». Para estos antropólogos evolucionistas era de esperar que, si los occidentales asumían su papel, «salvajes» y «bárbaros» acabarían por encontrarse a nuestra par y por alcanzar el nivel de civilización. La difundida creencia en este papel civilizador de los occidentales legitimará científica y moralmente la celebración de eventos como el que voy a describir. Así que volvamos a los pigmeos y a los Estados Unidos de principios del siglo XX.

El organizador de la Exposición Universal de Sant Louis se apoyó en la antropología, se asesoró científicamente, y encargó a reconocidos especialistas que le llevaran especímenes humanos que pudieran ser exhibidos frente a un público que, previsiblemente, estaría lleno de curiosidad, al igual que lo habían estado sus antepasados de los siglos anteriores. Samuel Ph. Verner, aventurero y misionero presbiteriano norteamericano conocido por sus contactos con los pigmeos que había encontrado a lo largo de sus exploraciones por África Central, fue nombrado en 1902 agente especial de la futura Exposición Universal. Su misión consistiría en convencer al menos a doce pigmeos entre los que, a ser posible, tenía que haber un jefe, una mujer adulta (su esposa, preferentemente), dos niños, cuatro jóvenes y cuatro curanderos o sacerdotes, para que viajasen con él a América para ser exhibidos. La presencia en la Exposición Universal de pigmeos, al igual que, por citar algunos, la de esquimales, zulús, filipinos, apa-

ches o kwakiutl, tenía un objetivo que servía para legitimarla tanto ante científicos como ante meros curiosos: someterles a mediciones antropométricas, a tests que permitiesen elaborar un método estadístico mediante el cual fuera posible distinguir objetivamente y sin prejuicios, científicamente, a un Salvaje de un Civilizado. En otras palabras, y si cabe con mayor crudeza, se pretendía establecer el «coeficiente de civilización» alcanzado por los especímenes humanos expuestos y hacerlo extensivo a todos los miembros de su misma «raza» y sexo.

En 1904, tras infructuosos esfuerzos y al límite de la desesperación, Verner tendrá suerte. Todavía no ha conseguido convencer a un sólo pigmeo de que le acompañe pero, por casualidad, conseguirá uno. Verner comprará a su pigmeo, Ota Benga, en un mercado de esclavos. Y será Ota Benga quien logrará convencer a ocho pigmeos batwa varones de que les acompañen a América. Durante seis meses, en la zona reservada en la Exposición Universal para exhibir a los «salvajes», convivirán más de 1.200 personas trasladadas a ella, de grado o por la fuerza, junto con lo que la antropología consideraba lo más significativo de su cultura material (herramientas, vestidos, casas, instrumentos musicales, etc). A todos se les impondrá que vivan como si estuviesen en su entorno habitual y además que lo hagan bajo la mirada de los más de 18 millones de visitantes que se acercaron a Sant Louis durante los seis meses que duró la exhibición. Ota Benga y los ocho pigmeos batwa causarán furor. El público no se lo puede creer: por fin tienen ante sí a los míticos pigmeos. También los científicos están anonadados. Tras medir a los pigmeos y a sus cráneos, tras observarles, tras someterles a tests, tras hacerles participar en una especie de Juegos Olímpicos, el veredicto de la Ciencia será demoledor. Los pigmeos, sin lugar a dudas, se comportan como retrasados mentales, tardan demasiado tiempo en hacer las cosas más sencillas, cometen todo tipo de errores estúpidos, se ríen de todo, no son respetuosos. Un desastre de comportamiento y de resultados que, a los ojos de las disciplinas implicadas en este penoso tema, sólo puede resumirse de una manera: los pigmeos se sitúan, a nivel evolutivo, peligrosamente cerca de los monos. Más crudamente: tras el mono el siguiente eslabón es el pigmeo. Si la odisea de los ocho pigmeos batwa finalizó con su regreso a África tras clausurarse la Exposición Universal en diciembre de 1904, la de Ota Benga proseguirá. Vuelve con ellos a África pero, en 1906, decide regresar a América. Es un país que le ha fascinado. Quiere aprender la lengua que en él se habla, observar sus costumbres, leer sus libros. Verner le hace regresar -no olvidemos que sigue siendo su pigmeo, su propiedad- pero Verner ya está embarcado en nuevos proyectos y aventuras. Sin embargo, consigue que el Museo de Historia Natural de Nueva York acoja a Ota Benga. En el museo, Ota Benga tuvo

la posibilidad de confirmar la más terrible de sus sospechas, lo que todos los pigmeos habían temido siempre: los blancos eran caníbales. Se comían enteros a otros seres humanos y lo que no podían digerir, lo devolvían y lo colocaban en museos y exposiciones. Qué ¿cómo llega Ota Benga a semejante conclusión? Muy sencillo.

El Museo de Historia Natural se había apresurado en recuperar para sus fondos los cadáveres de algunas de las 1.200 personas que, exhibidas en la Exposición Universal, no habían sido capaces de sobrevivir al frío, al calor o a enfermedades de las que sus organismos no podían defenderse. El Museo había conservado los esqueletos de cuatro de los seis esquimales de Groenlandia exhibidos en Sant Louis y eran esos esqueletos los que confirmaban la terrible sospecha de Ota Benga. Sospecha que también le había corroborado, con otros datos, el jefe apache Gerónimo, prisionero de guerra de los americanos, que no había querido perderse la Exposición Universal y había insistido para que le dejaran participar en ella. Sirviéndose de un intérprete, Gerónimo le había contado a Ota Benga cómo, con sus propios ojos, había visto a blancos cortar la cabeza de guerreros apaches muertos en la batalla y cocerla hasta que sólo quedaba el cráneo bien limpio. ¿Qué otra explicación cabía más que la del canibalismo para apaches o pigmeos, esquimales o zulús, que nada sabían - y a los que nadie explicaba nada- de la craneometría, ni de la antropología física, ni de la social y cultural?

Pero el periplo de Ota Benga tampoco finalizó en el Museo de Historia Natural. Tras diferentes acontecimientos, el director del zoológico del Bronx decide acoger a Ota Benga. El éxito de público conseguido por los pigmeos durante la Exposición Universal le hizo pensar que la presencia de Ota Benga en su zoo sería buena para el negocio. Y no se equivocó. Sólo la confluencia entre el racismo «científico» de la época y el más punzante racismo nos permiten entender hoy en día cómo fue posible que el director del zoológico decidiera exhibir a Ota Benga junto con Dohong, un orangután amaestrado que sabía vestirse, imitar a los humanos y andar en triciclo. Sólo esa confluencia nos permite entender el éxito que alcanzó tal iniciativa. Juntos en la misma jaula, durante el mes de septiembre de 1906, Ota Benga y Dohong hicieron las delicias del público. ¿Cuál de los dos era el más humano? Sólo la fulminante reacción de parte de la comunidad negra americana -fundamentalmente de los miembros de la iglesia baptista- consiguió hacer que Ota Benga saliese de la jaula de Dohong y del zoológico del Bronx. Casi diez años después, el veinte de marzo de 1916, tras haber aprendido a leer y a escribir, tras cambiarse de nombre para americanizarlo, tras conseguir un empleo y haber sido bien aceptado por la comunidad negra de Lynchburg, tras someterse a una operación de orto-

doncia para ocultar con fundas sus dientes tallados en forma de punta, poniendo así en práctica una estrategia bastante habitual entre los dominados que consiste en intentar suprimir las diferencias corporales más visibles para que éstas no interfirieran en la posibilidad de asimilarse al grupo dominante, Otto Bingo, el antiguo Ota Benga, se suicidó. Había decidido que quería volver a África pero Verner estaba en Panamá y él no tenía dinero para iniciar un viaje de regreso que no podía esperar.

La Exposición Universal de Sant Louis no fue la única en la que se exhibieron seres humanos. Mucho más cerca en el tiempo y, para los europeos, en el espacio, tuvo lugar en París, en el bosque de Boulogne, la mayor Exposición Colonial del siglo XX. Inaugurada el seis de mayo de 1931, tuvo como «invitados de honor» a un centenar de canacos habitantes de la colonia francesa de Nueva Caledonia a los que se les había prometido una visita a la metrópolis a cambio de que mostraran en ella sus tradiciones culturales. Casi, paso a paso, la Exposición Colonial de 1931 siguió las pautas de la de Sant Louis de 1904. Reconstrucción de un poblado canaco, advertencias sobre la supuesta antropofagia de los canacos (obligados a comer carne cruda para demostrarla), ejecución de danzas «tribales» por mujeres con el pecho desnudo y, tras diversos avatares, gira de algunos de ellos por Alemania, país en el que fueron exhibidos bajo la triple etiqueta de antropófagos, monos desnudos y polígamos. Casi treinta años después de la de Sant Louis, los canacos que regresaron a Nueva Caledonia guardaron un hermético silencio sobre su experiencia real y optaron por contar a sus familiares y amigos un mistificado viaje de ensueño en lugar de la pesadilla vivida.

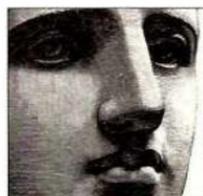
La trágica historia de Ota Benga, la de los individuos anónimos que -de entre las 1.200 personas exhibidas- murieron en Sant Louis y nunca pudieron regresar a sus países, la pesadilla colonial de los canacos, la del obrero pensado como «salvaje» y peligroso, la de la mujer pensada como inferior al hombre por naturaleza, ilustran dramáticamente cómo, escudándose en la objetividad del conocimiento científico y en la razón, el pensamiento occidental ha ido construyendo a lo largo del tiempo ideológicas imágenes sobre los «otros» en las que el saber sobre sus cuerpos juega un papel fundamental. De esos cuerpos se ha intentado -y todavía se intenta- extraer sus características y sus cualidades como seres humanos. El entresijo de historias narradas ilustra también cómo se retroalimentan y apoyan mutuamente ciencias, artes y proyectos políticos. Cómo las formas de representar los cuerpos humanos a través de discursos científicos, descripciones literarias, obras plásticas, fotografías o, actualmente, documentales televisivos, las formas de exhibirlos frente a un público curioso y ávido, nunca son ni ingenuas, ni inocentes, ni objetivas a ultranza. Cómo, a través de todos esos saberes y formas de hacer, tan diversos en apariencia, se

construye y se transmite una imagen arquetípica de los «otros» que refleja y sustenta las ideologías de clase, raciales y sexuales vigentes en cada período histórico.

Desde finales del siglo XIX, los nuevos procedimientos técnicos empleados para la reproducción de obras plásticas harán posible una difusión sin precedentes de las imágenes sobre los «otros» y, ya en el siglo XX, la mirada occidental nos propondrá todo tipo de películas y documentales en los que sus cuerpos seguirán ocupando un lugar central. El supuesto exotismo de sus sociedades llega hasta nuestros ojos a través de la diferencia que se nos ha enseñado culturalmente a percibir en sus cuerpos, a través de su desnudez o semidesnudez, de sus tatuajes y escarificaciones, de sus adornos y pinturas corporales. La función ideológica que cumplen esas imágenes no es inteligible a menos que pensemos en cómo se han construido las características de esos cuerpos; a menos que seamos conscientes de que también las imágenes visuales sobre los cuerpos, sus representaciones plásticas, las fotografías que de ellos se hacen, a menudo tan bellas y estéticamente sugerentes, ayudan a consolidar -o a combatir- prejuicios culturales dominantes sobre esos «otros».

III

NEOPRIMITIVISMO, ARTES VISUALES Y TEORÍAS FEMINISTAS EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA DEL SIGLO XX



NEOPRIMITIVISMO, ARTES VISUALES Y TEORÍAS FEMINISTAS EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA DEL SIGLO XX

Si como hemos visto a lo largo de las historias hasta ahora narradas, la identidad humana siempre la buscamos, al menos al principio, a través de la observación del cuerpo, eso no significa que se realice una única lectura, una única interpretación de esa identidad. El cuerpo humano ha sido objeto de múltiples interpretaciones literarias y visuales por parte de quienes lo observan, describen o representan. Bidimensionales o tridimensionales, las imágenes del cuerpo humano han marcado nuestra historia del arte. Si hasta las primeras vanguardias, el cuerpo humano fue tratado en el arte en términos realistas y naturalistas, tras ellas asistiremos a lo que podríamos llamar una progresiva fragmentación del cuerpo en el arte occidental, a nuevas formas de reflexionar sobre él y de representarlo. Entre las primeras vanguardias de principios del siglo XX y la época actual, el cuerpo humano ha ido ocupando diferentes lugares tanto en las obras plásticas como en el interés de quienes las han creado. Pero, a pesar de esos cambios, los y las artistas de quienes voy a hablar a continuación tendrán que enfrentarse creativamente con un legado de imágenes sexuadas y racializadas. Y contra ese legado tendrán que combatir ya que sólo así les será posible desarrollar nuevas obras sobre el cuerpo y con el cuerpo.

En la década de los setenta del siglo XX, algunos artistas optarán por inspirarse en hipotéticos rituales «primitivos» para llevar a cabo sus acciones de arte y para pensarse a sí mismos como artistas. Es en este sentido dialéctico en el que podemos hablar de un neoprimitivismo constitutivo de ciertas novedosas formas de expresión artística occidentales ya que estos artistas, al igual que en su día hicieron los primitivistas, se volcarán imaginariamente hacia lo exótico en busca de pureza e inspiración. Construyendo una hermandad espiritual, no ya con un ficticio «salvaje», sino con un no menos ficticio chamán dotado de extraordinarios poderes y saberes,

estos artistas varones reactualizarán el dispositivo simbólico del primitivismo en el arte. Mientras tanto y a la par que esto sucede, algunas artistas intentarán crear representaciones plásticas y acciones artísticas capaces de romper el cerco que encierra a la mujer en un rol de mero objeto sexualizado. Hijas de su época, algunas de estas artistas conjugarán en sus obras tendencias neoprimativistas junto con la búsqueda y plasmación de un sujeto femenino de cuya universal subordinación no dudan algunas de las científicas sociales feministas de esos años. Y, en ese mismo período histórico, artistas pertenecientes a grupos étnicos minorizados por Occidente iniciarán la creación de imágenes sobre sí mismos con la intención de anular los efectos ideales y materiales de las ya existentes. Sea cual sea la opción, todos y todas estarán, al igual que lo estuvieron artistas de épocas anteriores, sumergidos en un contexto lleno de nuevos acontecimientos y aportaciones científicas. Desde el gran acontecimiento de la llegada del Hombre a la luna, hasta un conocimiento que pasa por exhaustivo sobre los grupos humanos que pueblan el planeta tierra, no parecen existir límites a lo que el ser humano varón y blanco es capaz de alcanzar.

Para seguir explorando el cuerpo humano en su calidad de receptáculo social de múltiples significados, incidiré aquí en aspectos todavía no abordados. Me interesa, en especial, mostrar mediante diversos ejemplos que todas las sociedades, basándose en sus ideales de belleza, someten el cuerpo de los futuros hombres y mujeres que formarán parte de ellas a diferentes intervenciones que podríamos calificar de estéticas. Dichas intervenciones cubren variados objetivos estrechamente articulados entre sí. Objetivos estéticos, indudablemente, en la medida en que están encaminados a que los cuerpos encarnen los ideales de belleza física dominantes en cada cultura, pero también objetivos que tienen que ver con la posición social de las personas, con las funciones que están llamadas a desempeñar en la sociedad, con sus roles sexuales y con sus estatus. También veremos cómo, fascinados por los rituales que generalmente rodean -o rodeaban- en numerosas sociedades «etnográficas» a esas intervenciones sobre los cuerpos humanos, artistas europeos y estadounidenses del *Body Art* (arte corporal) o de la *Performance* (acción-representación) se van a inspirar en ellos para proponer sus propios cuerpos -o productos derivados de él: heces, orina, sangre, aliento, semen- como materiales de arte, para proponerse a sí mismos como iniciados o grandes chamanes oficiantes de rituales artísticos y, en definitiva, para ampliar las formas de expresión plástica, reflexionar sobre la categoría «arte» e introducir innovaciones en el arte occidental. Las intersecciones que se irán produciendo entre estas cuestiones que afectan a la renovación de las artes visuales occidentales y a la construcción de un nuevo primitivismo, las luchas feministas, y algunas teorizaciones feministas que postulan que existe

una diferencia esencial entre la mujer y el hombre, que se fundamenta en la vivencia de sus cuerpos sexuados, conducirán a la creación de algunas de las obras plásticas del denominado *Arte Feminista*. Vamos, pues, a adentrarnos en estas nuevas narraciones entretejiendo, una vez más, hechos sociales de diversa índole que atañen al cuerpo humano, a los sujetos sexuados y a las formas de expresión artística.

Devenir mujer, devenir hombre: marcas de las culturas sobre los cuerpos

En las sociedades «etnográficas», las transformaciones permanentes del cuerpo -escarificaciones, tatuajes, mutilaciones- sirven (o servían, puesto que hablamos de sociedades que han ido cambiando a lo largo del tiempo), como en las nuestras, para que los individuos demuestren físicamente su identidad como miembros de una sociedad y se distingan tanto de los miembros de otros grupos como del mundo natural. Dichas modificaciones marcan definitivamente los cuerpos y para realizarlas se respetan las convenciones impuestas por el ideal de belleza propio al contexto en el que se realizan. Esas transformaciones, además de respetar convenciones estéticas colectivamente compartidas, sirven, o servían, para marcar el estatus socio-sexual de las personas. El embellecimiento, o mostrar mediante el cuerpo la pertenencia a un grupo, son algunas de las razones prácticas que permiten explicar la universalidad de las transformaciones corporales que las sociedades imponen a sus miembros pero existe otra razón crucial. Mediante esas transformaciones muchas sociedades han distinguido culturalmente lo humano y lo que no lo es, y muchas de ellas han diferenciado mediante estas prácticas el universo de los humanos del de los animales. Los *bañia* de Camerún o los *nuba* de Sudán son algunos de los grupos étnicos que consideran que las escarificaciones, en el primer caso, y el afeitado de la cañeza y depilación del cuerpo, en el segundo, son acciones indispensables para distinguirse de los cerdos o de los monos. Siguiendo una lógica similar, los *roro* de Nueva Guinea piensan que una persona sin tatuar es una persona «cruda», al contrario que una tatuada que, tras ese proceso de modificación corporal en el que intervienen la voluntad humana, los conocimientos técnicos, los valores estéticos y el ideal de belleza, se convierte en «carne cocida» y adquiere identidad social. Esta distinción entre la entidad biológica del cuerpo humano y los requisitos necesarios para que esa entidad se convierta en un ser social son la clave que permite entender la importancia cultural de las transformaciones corporales.

Escarificaciones, en relieve o sin él, y tatuajes son dos procedimientos técnicamente diferentes y, aparentemente, mientras que el primero era más

habitual entre australianos, melanesios y africanos, el segundo afectaba más a polinesios, amerindios, árabes u occidentales. Todo sucede como si la pigmentación de la piel condicionase este tipo de prácticas de transformación corporal, como si la clara visibilidad de los signos fuera un requisito indispensable para el objetivo que se pretende conseguir. Las transformaciones permanentes del cuerpo se hacen de acuerdo con los valores estéticos compartidos por el grupo pero también responden a criterios políticos, religiosos, económicos y sexuales. Por lo tanto, no es de extrañar que cada cultura seleccione el momento más adecuado para llevarlas a cabo. Las modificaciones corporales permiten identificar los cambios de estatus de los individuos dentro del grupo, observándose una progresión que abarca desde la infancia hasta la edad adulta, de la pubertad a la menopausia, desde el matrimonio hasta el primer hijo, desde la vida hasta la muerte; y que está acompañada por rituales, derechos y deberes. Generalmente, durante los ritos de iniciación, los miembros de las sociedades «etnográficas» eran sometidos a transformaciones corporales permanentes, siendo ésta la prueba tangible de que habían accedido a un conjunto de nuevos conocimientos sobre su cultura. En una palabra, salían del período de iniciación transformados en individuos adultos, en hombres o en mujeres, con responsabilidades sociales divergentes según su sexo y con el cuerpo estéticamente marcado.

Circuncisión, ablación del clítoris e infibulación (operación que consiste en coser, tras la ablación del clítoris, los labios mayores de los genitales de las mujeres) son, en ciertas culturas, prácticas que tienen como soporte el cuerpo y que marcan la entrada de una persona en la madurez social. Son requisitos indispensables para su integración en la sociedad, para que puedan contraer matrimonio, ser cazadores, guerreros, chamanes o incluso artistas. Asimismo, tatuajes y escarificaciones juegan un rol similar pero, ¿tienen estas transformaciones corporales el mismo significado y las mismas repercusiones para ambos sexos? Con relación a las operaciones de circuncisión y de ablación del clítoris, existe un paralelismo entre sus repercusiones sociales para cada sexo, pero ante todo existe una diferencia fundamental. El paralelismo consiste en que, mediante ambas operaciones, diferentes culturas pretenden volver a esculpir el cuerpo eliminando físicamente lo que desde su punto de vista le sobra, lo que puede conllevar ambigüedad de cara a la distinción entre los dos sexos. Desde esta perspectiva, estas operaciones quirúrgicas son el medio privilegiado para establecer la frontera entre ambos sexos y para abrir el camino hacia las prácticas heterosexuales y la reproducción. La diferencia fundamental es que, mientras que la circuncisión no priva a los hombres de ningún órgano ni afecta a la salud ni al ejercicio de una sexualidad satisfactoria, la ablación

del clítoris priva a las mujeres de un órgano sexual e incide en su placer y en su salud. Por su parte, la infibulación, operación que puede llevarse a cabo varias veces sobre una misma mujer, cosiendo y descosiendo los labios mayores de sus genitales al ritmo de sucesivos embarazos y partos, conlleva si cabe mayor dolor físico y más graves problemas de salud que la ablación del clítoris. Lejos de interpretar estas operaciones quirúrgicas, a las que todavía en la actualidad se somete a millones de mujeres como equivalentes a la circuncisión a todos los efectos, debemos analizarlas como consecuencia de un control de la sexualidad y del cuerpo de las mujeres que se inscribe en el orden de lo social y que se expresa de variadas maneras según sea el contexto cultural en el que se desarrollan.

Desde los años setenta, y periódicamente, surgen en Occidente acérrimos paladines que pregonan la necesidad de aceptar, sin prejuicios etnocéntricos, las operaciones de ablación de clítoris o de infibulación. Esos paladines -hombres o mujeres- basan sus argumentos en que Occidente debe respetarlas porque son uno de los rasgos culturales de ciertas sociedades. Escudándose tras un relativismo cultural mal entendido y sirviéndose como arma arrojadiza de acusaciones de etnocentrismo esgrimidas contra quienes las denuncian, estos valientes defensores o defensoras de la salvaguardia de las supuestas esencias culturales de los «otros» olvidan sistemáticamente los efectos prácticos que tendrán dichas intervenciones sobre las niñas sometidas a ellas. Haciendo mal uso -y abusando ideológicamente- del relativismo cultural antropológico, caen no sólo en un relativismo ético que no tiene en cuenta a las personas, sino también en una idea trasnochada: la de que ese rasgo cultural en concreto, al igual que otros, debe conservarse intacto porque, en definitiva, representa una esencia cultural y una tradición que Occidente no debe transformar. Si la cuestión no fuera tan dramática para las mujeres que la sufren en su propio cuerpo podríamos decir: ¡A buenas horas se preocupan estos paladines por los cambios introducidos por Occidente en las culturas de los «otros»! También podríamos preguntarnos por qué es precisamente este tema -y no el económico o el político- el que utilizan para defender una idea ciertamente válida: la de que debemos respetar las especificidades de todas las culturas; y por qué se olvidan de las personas, incluido de aquéllas que, siendo miembros de esas culturas que con tanto ardor defienden desde sus occidentales casas, combaten por la prohibición de prácticas como las de ablación de clítoris o infibulación. Una vez más, pasando por alto que las culturas de los «otros» también se transforman a lo largo del tiempo incorporando nuevos valores y nuevas formas de vida, todo parece indicar que a quienes defienden esta postura de respeto cultural les gustaría, como señalan africanas y africanos que luchan contra estas prácticas, que Occidente

creara, a principios del siglo XXI, una especie de reserva física, moral y cultural bien delimitada en torno a ellas.

La *zoo-antropología*, etiqueta con la que han bautizado algunas y algunos africanos a este tipo de perspectiva que sobre sus culturas y sobre algunas de sus prácticas sociales mantienen ciertos occidentales, no se encuentra muy alejada de las tesis racialistas decimonónicas pero, a diferencia de ellas, en este caso no es la «raza» sino la cultura la llamada a desempeñar un papel central. Desechando, con razón, el proyecto civilizador, y sus fundamentos etnocéntricos, defendido por algunos antropólogos evolucionistas de finales del XIX, denunciando el colonialismo y hasta el post-colonialismo, defensores y defensoras del respeto a ultranza de la «diferencia» cultural están contribuyendo a crear la idea de que los «otros exóticos», sus culturas, son esencial e inconmensurablemente diferentes y que, frente a eso, sólo cabe callar, respetar y, si es necesario, denunciar la intromisión de los occidentales (y sobre todo, claro está, la de las feministas) en cuestiones como la que acabo de mencionar porque, al parecer, estaríamos contribuyendo a destruir la «pureza» cultural de los «otros pueblos». Resulta paradójico que sea hoy en día, y sólo con relación a este tema, que dichos paladines se movilicen, se rasguen las vestiduras y entonen su particular *mea culpa* escudándose en una peculiar manera de interpretar el siempre dificultoso concepto de cultura propuesto, con muy diversos contenidos, desde las diferentes escuelas antropológicas. A mi entender, sólo cabe combatir contra esta «zoo-antropología», contra esa especie de esencialismo cultural, y denunciarlos para que en un futuro, el zoológico del Bronx, de París o de Madrid, o los Museos de Historia Natural, o las Exposiciones Universales, no acojan a nuevos Ota Benga que volverán a fascinarnos, no ya a través de sus medidas antropométricas, sino a través de una hipotética e inmutable esencia cultural que nos habremos encargado de construir como radicalmente diferente de la nuestra.

El análisis de cómo inciden las diferentes maneras de pensar el sexo de una persona en las transformaciones corporales provocadas por tatuajes y escarificaciones resulta más problemático, aunque también podemos observar algunos elementos diferenciales importantes entre hombres y mujeres. Todas las culturas eligen las partes del cuerpo que desean enfatizar pero generalmente ni son las mismas para ambos sexos, ni nos remiten a las mismas expectativas sociales. Tatuajes y escarificaciones (incisiones realizadas sobre ciertas partes del cuerpo con un instrumento cortante) confieren identidad, reflejan el orden social y simbólico de una cultura, la división de las actividades y del poder, y los cuerpos sexuados constituyen uno de sus soportes privilegiados. La extensión corporal de tatuajes y escarificaciones es muy variable y puede abarcar o todo el cuerpo, o zonas deli-

mitadas. Aunque existen numerosas variantes, a menudo las marcas se efectúan en torno a los orificios del cuerpo. En el caso de las mujeres, las intervenciones suelen estar localizadas sobre el pecho, el vientre, en torno al ombligo, el pubis, las nalgas y la espalda. En el caso de los hombres, las marcas se sitúan habitualmente sobre el rostro, la frente o los brazos. El vientre para las mujeres, el rostro para los hombres. Es como si el cuerpo de las mujeres se considerase interculturalmente como una superficie privilegiada en la que inscribir signos y marcas visibles.

Frente a estas transformaciones permanentes del cuerpo, hay que situar aquéllas que poseen un carácter temporal. El maquillaje, las pinturas corporales, los adornos, además de cumplir funciones estéticas y eróticas, enfatizan las partes de la anatomía humana que se consideran primordiales para establecer contacto con el mundo exterior a la par que simbolizan el estatus de los individuos. Manos, pies y rostro son las partes del cuerpo más a menudo decoradas, ya sea dibujando sobre ellos representaciones abstractas o naturalistas, ya sea cubriendo total o parcialmente el cuerpo de uno o varios colores que simbolizan un cambio de roles. Los colores que más se usan en estas prácticas son el rojo, el negro y el blanco, tres colores que remiten a fluidos corporales -sangre, semen, leche, heces- pero que también se encuentran ligados a las experiencias que cada ser humano tiene de las relaciones sociales en las que se encuentra inmerso, y que sirven para ordenar lo más primordial de la realidad. Las experiencias orgánicas del cuerpo, sus fluidos, las relaciones sociales en las que interactuamos los humanos, las vinculaciones entre el arte y la vida serán algunas de las claves utilizadas por numerosos artistas occidentales del siglo XX para, a partir de ellas, desarrollar novedosas formas de expresión artística.

El cuerpo y sus fluidos como materias del arte

Al igual que sucedía con los tres cuerpos del «otro» para la modernidad, múltiples historias se van a ir entretejiendo a lo largo del siglo XX para dar forma a una trama en cuya elaboración participarán activamente artistas de renombre. Aunque se sitúan mas allá del cuestionamiento de los sistemas clásicos de representación, sobre todo de la perspectiva y del principio de mimesis, cuestionamiento que había guiado a los artistas occidentales de las vanguardias históricas, los hacedores del nuevo entramado artístico compartirán con sus antecesores la creencia de que los «otros primitivos» y las mujeres -intuitivas, sensibles y poco dadas a razonar- han conservado intactas las pulsiones más primarias y básicas que todos los seres humanos compartimos y que, por eso, son capaces de expresarlas,

incluso artísticamente, sin trabas ni inhibiciones. Si, como veíamos al analizar el primitivismo en el arte, estos planteamientos marcaron a quienes formaron parte de las primeras vanguardias, permitieron la constitución de éstas, y originaron la creación del mito del artista moderno, aquí vamos a examinar cómo se configura un neoprimitivismo muy encardinado en el cuerpo y en las experiencias orgánicas, a la par que muy atento a la subjetividad de dichas experiencias y a la posibilidad de trascender (o de romper, o al menos de modificar), los límites que el cuerpo impone. Para crear sus obras, los artistas buscarán nuevas fuentes de inspiración y las encontrarán en un uso novedoso de sus propios cuerpos o del de otros y, desde finales de los sesenta, en los rituales de iniciación que rodean o rodeaban en las sociedades «etnográficas» a las intervenciones permanentes o temporales sobre el cuerpo humano. Pero también se inspirarán en los espectáculos del Renacimiento o en los dramas de la Pasión de la Edad Media. Si nos fijamos en esta diversidad de fuentes de inspiración observamos que remiten o bien al «otro exótico» y a algunas de las características de sus culturas -aquéllas que Occidente ha percibido como las más salvajes y primitivas- o bien a un momento de nuestra propia historia durante el cual la actividad artística se encontraba estrechamente vinculada al entorno sociocultural y estaba destinada, al menos en el caso de dramas y espectáculos, a ser contemplada por un público amplio.

Desde el primer cuarto del siglo XX, a medida que las diversas vanguardias agotaban sus recursos expresivos, algunos de sus miembros empezaron a centrarse cada vez más en el potencial expresivo del cuerpo humano. Futuristas, cubistas, dadás, surrealistas, artistas conceptuales, intentaron así encontrar nuevas fuentes de inspiración que les permitieran trabajar desde perspectivas novedosas y romper con el corsé de las tradiciones estilísticas y estéticas vigentes. A través de *performances* (actuaciones-representaciones), del *body art* (arte corporal), de los *happenings* (fiestas-acciones), muchos artistas occidentales intentarán articular arte y vida para que de esa manera un público numeroso y heterogéneo, sin especial formación artística, sienta el arte, reaccione ante él y sea capaz de vivir experiencias estéticas sin tener que acudir a museos, exposiciones o galerías. Lo importante era lo vital, las sensaciones que el artista podía llegar a despertar en ese público. Acciones artísticas en solitario o en grupo, con música y danza o sin ella, en un bar, en una calle o en una galería, improvisadas o ensayadas. Todo será válido para despertar la sensibilidad y las emociones del público. A partir de 1910 y hasta la década de los sesenta, desde movimientos tan diversos como el dadá, el futurismo, el surrealismo, el constructivismo o la bauhaus, diferentes artistas utilizarán el cuerpo y las reflexiones sobre el espacio, el tiempo, la música, el ritmo o la

rima como elemento clave en sus *performances*. A través de veladas, declamación de poemas, danzas, músicas o escenografías, artistas que se adherían a estos movimientos realizarán, en París, Milán, Barcelona o Berlín, múltiples acciones artísticas mediante las que pretendían liberar al arte de sus convencionalismos, liberar a las obras del imperio del mercado y explorar nuevas posibilidades expresivas. Representaciones teatrales como la de la obra *Ubú Rey* del francés Alfred Jarry, o la de *Muñecas eléctricas* del futurista italiano Marinetti; diferentes manifiestos -surrealista, futurista, dadá- diversas danzas y ballets como las *Danzas Mecánicas* de Foregger; o intentos, como el del pintor Kandinsky que utilizará en 1928 los colores como personajes para ilustrar la composición musical *Cuadros de una Exposición* de Musorgski, reflejan los variados intentos realizados por estos artistas para explorar las relaciones entre el arte y la vida.

Tras la Primera Guerra Mundial, artistas europeos exiliados que se instalaron en Nueva York introdujeron estas novedades en los Estados Unidos, país en el que, desde finales de los años treinta, las *performances* adquirirán un gran reconocimiento conjugando cuerpos, escenografías y músicas experimentales. De la mano de John Cage -y de su manifiesto *El futuro de la música*- el Museo de Arte Moderno de Nueva York abrió sus puertas, en 1943, a un concierto en el que los músicos tocaban cencerros, cristales, botellas, o cualquier otro tipo de objetos que Cage entendía que eran instrumentos musicales ya que, a partir de ellos, se podía reconstruir el entorno sonoro, el ruido, que habitualmente rodea a los habitantes de una ciudad. El azar, la improvisación, eran elementos imprescindibles para Cage y su música experimental, al igual que la idea según la cual el acto de escuchar música no es un acto pasivo, sino activo, y que quien la oye efectúa, de hecho, su propia composición. De esta manera, Cage desplazará del centro neurálgico de la música al compositor, colocando en su lugar al auditor. Mientras Cage ampliaba el universo sonoro-musical, el bailarín Merce Cunningham se proponía ampliar el abanico de posibilidades expresivas a partir del cuerpo humano y para hacerlo consideró que todos los movimientos corporales podían considerarse danza y que no tenían por qué estar sometidos al ritmo impuesto por una música determinada. Estos son, *grosso modo*, los antecedentes que enmarcarán las nuevas maneras de entender el arte en Occidente, pero aún tendremos que esperar a la década de los setenta para ver hasta qué punto estos planteamientos y los experimentos artísticos que los acompañan han adquirido relevancia, y para detectar el nuevo tipo de relación que ciertos artistas establecerán con lo «primitivo».

Desde principios de los sesenta las obras-*performance* del francés Yves Klein y del italiano Piero Manzoni, aunque ajenas a lo que denomino neo-

primitivismo, permiten ilustrar la emergencia de un particular tratamiento del cuerpo en las artes visuales de esos años. Tanto Klein como Manzoni pretendían atacar los valores del arte vigente y utilizar la energía creativa del artista para despertar en el público emociones, sensaciones y reflexiones y, para hacerlo, ambos pensaron sobre el cuerpo y lo utilizaron, aunque no de la misma manera. En marzo de 1960, Klein presentó en la Galería Internacional de Arte Contemporáneo de París una nueva obra. Su título: *Antropometrías del Período Azul*. Se trataba de una obra-acción, de una *performance*, o si se prefiere de una obra en vivo. Para Klein, los colores habitaban el espacio y el color azul era el vacío, por lo tanto, ¿cómo hacerse con ellos, con esos colores y ese vacío? Nada de pinceles, ni de modelos, ni de paletas, ni de talleres. La obra tiene, por así decirlo, que plasmarse por sí sola -eso sí, bajo la dirección del artista- pero sin que éste tenga ni que tocarla ni que retocarla. Para llevar a cabo este proyecto, Klein pidió a dos modelos mujeres que, desnudas, al son de la *Sinfonía Monótona*, y frente al sin duda selecto público de la Galería, impregnasen primero sus cuerpos de color azul y, siguiendo sus órdenes, plasmasen el vacío presionando sus cuerpos sobre lienzos extendidos en el suelo. Mientras que Klein actuaba y creaba en París, Manzoni lo hacía en Milán. Para este último, el cuerpo era un material válido para el arte, al igual que lo eran sus productos: aliento, sangre o heces. Si Klein se nos presenta casi como un místico en su uso del cuerpo de sus modelos, que se convierten en meros pinceles animados por la voz y las órdenes del artista, Manzoni se nos presenta como un artista preocupado por la cotidianidad del cuerpo, por la del suyo tanto como por la de los demás. Así, en 1961, inauguró en Milán la exposición *Escultura Viva*. En dicha exposición, toda persona interesada podía solicitar al artista que estampara su firma sobre una parte de su cuerpo. Mediante este acto, y tras obtener un certificado que autentificaba la firma de Manzoni, el cuerpo de la persona en cuestión se convertía, no sabemos si sólo a los ojos del artista y de dicha persona, o a los ojos de la sociedad, en una verdadera obra de arte, en una escultura viva. Pero no todos tenían la suerte ni de recibir gratuitamente el certificado de autenticidad, ni de que todo su cuerpo fuera considerado una obra de arte viviente. Era Manzoni quien establecía condiciones y pautas que se reflejaban mediante un sofisticado código de colores en los certificados (todo el cuerpo, sólo una parte, sólo por unas horas, sólo cuando comes, etc). Obviamente, esas «esculturas vivas» no podían venderse y en consecuencia Manzoni lograba así alcanzar uno de los objetivos comunes a estos artistas: luchar y denunciar la comercialización del arte, pero, al igual que los demás artistas, dejaba intacto el mistificado contenido de la categoría de artista moderno. Una categoría social, una figura, que se asemejaba más a

la creada por los románticos del XIX -el artista como dios creador- que a la del a menudo humilde artesano al servicio del quehacer artístico y de los poderosos de la Edad Media o del Renacimiento. A lo largo de ese mismo año, Manzoni realizó otro tipo de obras, comercializables en este caso, que tenían como materia no el cuerpo de los demás, sino algunos productos generados por el del propio artista. Los globos hinchados con su aliento se pusieron en venta bajo el título *Aliento del Artista*; al igual que las noventa latas de conserva etiquetadas como *Mierda del Artista* que se vendieron, a peso, al precio de mercado del oro.

Las obras y *performances* de Klein o Manzoni, muertos ambos en plena juventud, iniciaron una etapa en la que el cuerpo en el arte occidental ya no sólo se representa, sino que se actúa. Pero serán las acciones, obras y vida del artista alemán Joseph Beuys las que ejemplificarán un recorrido iniciático -al parecer fundamental en los setenta para ciertos artistas varones- en el que vida y arte se fusionan en un todo indisociable que entrelaza cuerpos, vivencias orgánicas, experiencias mentales extremas y denuncias sociales. Con Joseph Beuys, que se consideraba a sí mismo como un artista-chamán, se inició un complejo proceso de renovación de las relaciones que numerosos artistas varones de esos años mantendrán con lo «primitivo». La emblemática figura del artista alemán condensa un sinfín de ficciones y de paradojas occidentales sobre los «otros primitivos» y sobre sus culturas, pero también, como en su día sucedió con los primitivistas, sobre las cualidades que debe poseer un auténtico artista. Para entender mejor este hecho, y para ver en qué medida y cómo incide en el quehacer de las artistas de la época, es necesario exponer cuál fue el contexto que hizo posible que Beuys se convirtiera en un emblema viviente para una generación de artistas marcada por la búsqueda de nuevos valores, tanto espirituales como estéticos. Para encontrar dichos valores, estos artistas dirigieron sus miradas hacia lo que sucedía, en el terreno espiritual, estético y ritual, en culturas no occidentales. Las filosofías orientales, el budismo zen y los rituales de iniciación propios a diversas sociedades «etnográficas» se convirtieron así en focos de interés y de inspiración privilegiados que generaron una nueva forma de primitivismo.

La joven generación occidental de la década de los sesenta vivió unos años marcados por las consignas del movimiento hippy, las revueltas estudiantiles, las proclamas sobre la liberación sexual, la emergencia de los movimientos feministas y antirracistas contemporáneos y la difusión del consumo de diversas sustancias alucinógenas (LSD, marihuana o hachis). El viejo orden social parecía tambalearse y muchos jóvenes, artistas o no, hombres o mujeres, negros o blancos, homosexuales o lesbianas, buscaban formas de vida alternativas. Aunque ni el consumo de sustancias alucinó-

genas, ni el intento de transformar el orden social vigente derrocando los valores tradicionales burgueses son hechos novedosos en sí, sí lo fue el eco que dichas propuestas despertaron entre los jóvenes estadounidenses y europeos de finales de los sesenta. La búsqueda de formas alternativas de vida, tanto a nivel material como espiritual, y el rechazo de los valores tradicionales propios a las sociedades occidentales, les conducirá a dirigir su mirada hacia tradiciones filosóficas y culturales que perciben no sólo como ajenas a Occidente, sino como susceptibles de ayudarles en su búsqueda. Lecturas como la del *Libro de los Muertos* tibetano, textos de filosofía oriental, novelas de corte orientalista y cierto tipo de literatura antropológica, alimentarán los sueños y aspiraciones de muchos jóvenes de la época. Se puede afirmar, para ilustrar el tema que aquí interesa, que en lo que a la literatura antropológica se refiere tuvo especial relevancia la consecutiva publicación a lo largo de los años setenta de varios volúmenes que recogían las enseñanzas del chamán Don Juan. Carlos Castaneda, el antropólogo norteamericano, autor de esos sucesivos volúmenes que pronto se convertirán en extraordinarios éxitos de venta y serán rápidamente traducidos, recoge en ellos el saber del chamán Don Juan a la par que cuenta su relación con él. Larga historia, largo proceso de iniciación a través del cual el antropólogo llegará, guiado por el chamán, a percibir el mundo tal y como es, y a verse y pensarse a sí mismo de otra manera. La figura de Don Juan, el uso ritual que hace del peyote como sustancia-vehículo que le permite ver realidades que a simple vista no percibimos, las enseñanzas que transmite, los ejercicios prácticos que propone para controlar y liberar tanto la mente como el cuerpo forman parte de una mistificación neoprimitivista que condensará a los ojos de ciertos jóvenes, incluidos algunos artistas, un nuevo ideal de vida y de acción. Los poderes que se les atribuyen a los chamanes en ciertas sociedades «etnográficas», su capacidad para comunicar con el mundo de lo sagrado, el uso que hacen de sustancias alucinógenas a lo largo de la celebración de ciertos rituales, sus estados de trance, resultarán fascinantes e inspirarán diversas prácticas tanto en el terreno del arte como en otros. Peregrinajes a veces físicos, mochila al hombro, por «las tierras mágicas del peyote», por la India o el Tibet, con la esperanza de encontrar chamanes y gurús y poder seguir sus enseñanzas; consumo -controlado o no- de sustancias alucinógenas que hagan ver el mundo de otra manera y, para quienes no pueden o no quieren realizar físicamente esos viajes, siempre queda la posibilidad de experimentarlos sin moverse de casa pero apoyándose en lecturas, en sustancias alucinógenas, y explorando imaginariamente nuevos universos.

En el marco de este complejo entramado social y ocupando en él un importante lugar, los rituales de iniciación fascinaron a artistas occidenta-

les de la época, al igual que les fascinaron unos «otros» que hacía tiempo que la antropología ya no calificaba de primitivos. Sin embargo, lo que podríamos llamar evolucionismo popular seguía vigente en lo social y, en consecuencia, también lo estaban las ideologías primitivistas y etnocéntricas en las que se había sustentado su elaboración. En esos «primitivos», seguían (y siguen) afirmando dichas ideologías de corte naturalista y esencialista, todo es natural. Sus instintos más primarios fluyen libremente a través de diversas prácticas sociales y si nos fijamos en sus rituales, y sobre todo en los referidos a la iniciación, observamos hasta qué punto esto es cierto. En esos rituales en los que intervienen danzas, músicas, estados de trance, narraciones mitológicas y manipulaciones tendentes a transformar de una forma visible el cuerpo humano, los chamanes interpretan el papel de oficiantes y la comunidad asiste al evento. Ciertos artistas occidentales percibirán a esos chamanes como hermanos espirituales, conocedores de grandes secretos, capaces de movilizar las fuerzas del mundo de lo sagrado y con un importante papel social de cara a la comunidad de la que forman parte. Esta hermandad espiritual entre artistas occidentales y chamanes es una hermandad ficticia construida por ciertos artistas para su propio uso y en su propio beneficio. Obviamente no es la interpretación antropológica sobre los rituales o sobre la figura del chamán lo que desean conocer estos artistas. No les interesa especialmente saber que, si bien es verdad que durante ciertos rituales se rompen límites sociales y corporales, que se abandona dentro de un espacio y durante un período de tiempo concreto el control social sobre el cuerpo, eso se hace para, acto seguido, recomponer y reforzar el orden social. Tampoco les interesa saber que el tipo de trance que afecta al chamán, el espíritu que durante el trance lo habita, está en cierta medida sometido a su voluntad. Lo que les interesa es inspirarse en rituales y chamanes imaginados más que comprendidos para alcanzar un triple objetivo: pensarse a sí mismos y a su propia identidad como artistas, lograr implicar a un público heterogéneo en las acciones artísticas que van a llevar a cabo, e introducir innovaciones en el arte occidental. Así, su proyecto vital y creativo vuelve a nutrirse y a tomar forma gracias a las específicas y cambiantes relaciones de poder que Occidente mantiene con lo que en su día construyó como primitivo.

Pocos serán los artistas que elijan inspirarse, para desarrollar su expresividad y pensar su rol social, en un ritual tan asentado en muchos países occidentales como lo es el de la celebración cotidiana de la Eucaristía. A pesar de que, durante su desarrollo, también hay un oficiante que está en contacto con lo sagrado, un público que participa en él, música y cantos que lo acompañan, e incluso, para los creyentes, una transustanciación referida al Cuerpo y a la Sangre de Cristo, esto no parece suficiente para

despertar la fascinación de los artistas. Al parecer necesitan de lo «exótico» para romper moldes. También es cierto que recurrir, a modo de inspiración, a rituales «primitivos» conlleva menos peligro social que adentrarse en la exploración artística de ese ritual que es la misa, y que la figura del chamán puede dotarse con más impunidad social de variados contenidos que la del sacerdote. Con esto no queremos decir que la iconografía cristiana (santos, vírgenes, cristos, ángeles, etc) no haya servido como fuente de inspiración a numerosos artistas. Ya sea para ensalzar la cosmovisión cristiana, ya sea para denostarla o criticarla, las referencias a ella son una constante en nuestras artes plásticas. Sin embargo, lo que aquí nos interesa no es aludir a las obras que la ensalzan, ni tampoco a aquéllas que como la *Christa* de la escultora Edwina Sandys, el *Jesús negro* o la *María negra* de Andrés Serrano, pretenden hacernos reflexionar sobre los implícitos sexuales y raciales de dicha cosmovisión. Tampoco queremos incidir en obras como la iconoclasta *Meada de Cristo* del ya citado Andrés Serrano y que consiste en un crucifijo sumergido en la orina del artista. Todas ellas tienen en común la referencialidad a la iconografía cristiana pero no han sido concebidas como parte integrante de un ritual artístico en el que deben interactuar el artista-chamán, el cuerpo humano y el público .

En filigrana se imprimirán sobre esta red de ficciones renovadas sobre el «otro», de búsqueda de un nuevo orden social, de indagaciones espirituales y de renovación del terreno artístico occidental, algunas de las tesis defendidas por la antipsiquiatría. Ciertos artistas prestarán especial atención al papel que los antipsiquiatras atribuirán a la creación plástica, entendiéndola como una de las vías de curación puesto que, a través de ella, los individuos pueden llegar a expresar y recomponer plenamente su Yo. El diario de Mary Barnes, una esquizofrénica inglesa que recibió tratamiento antipsiquiátrico y que inició su proceso de recuperación realizando obras en base a materiales como sus propias heces o sangre menstrual, se convertirá también en fuente de inspiración. Claro está que la idea de que la locura o las depresiones suelen afectar a individuos dotados de una especial sensibilidad tampoco es una idea novedosa, lo novedoso será que, en esos años, se convertirán en ingredientes importantes para el quehacer plástico de los y las artistas más rupturistas.

La opción aún hoy vigente de ciertos artistas occidentales por inspirarse en rituales «primitivos» y en sus oficiantes y no en los propios para desarrollar acciones artísticas refleja con especial acuidad la vigencia de los estereotipos sobre los «otros» y sus culturas y la constante reactualización de miradas occidentales esencialmente fascinadas por lo «exótico». A través de esas miradas los «otros primitivos», sus culturas, sus prácticas sociales, se transformarán una vez más en un fantasmático objeto de deseo e ins-

piración. *Body Art* o *Fluxus* son algunos de los movimientos que en esos años convirtieron al cuerpo en materia estética. Los artistas que participaron en ellos también deseaban, como sus antecesores, ampliar el concepto de arte. Para ellos, el arte era algo más que las Bellas Artes y deseaban incluir en él un variado conjunto de formas de expresión artística, fueran cuales fueran los materiales empleados, las técnicas utilizadas, los soportes físicos elegidos para la realización de las obras y la finalidad de las creaciones realizadas. Esta opción por ampliar el campo del arte les llevó a denunciar el peso ejercido por los museos, las galerías y el mercado sobre la creatividad artística y a reivindicar el reconocimiento de todas las formas de creación. Pretendían recuperar el espíritu dadá y utilizar el cuerpo de un modo novedoso, enmarcándolo en *performances*, *happenings* y todo tipo de acontecimientos plásticos en los que intervendrán, como sucedió en los años anteriores, el teatro, la escenografía, la música, la expresión corporal, la danza y el público. Para muchos de estos artistas, su propio cuerpo, o sus fluidos orgánicos, serán el material básico para expresarse creativamente. Las tesis dadás, según las cuales todo el mundo es artista, les servirán de punto de partida para sus nuevas iniciativas y recurrirán a formas de expresión en las que se privilegia la plasticidad del cuerpo y la interacción entre artistas y público, intentando crear obras no recuperables por museos o galerías. En el discurso de estos artistas, las referencias a las culturas «primitivas» serán constantes, y muchos participarán de la difundida creencia de que, en éstas, el arte era y es una creación colectiva.

Como he dicho, si alguien condensa en su vida y en su arte estos planteamientos, ese alguien es Joseph Beuys, artista que se sirvió de la superación de dos graves depresiones nerviosas para presentarse a sí mismo, ante el público, como un poderoso chamán. En 1965, en *Cómo se le explican los cuadros a una liebre muerta*, aparecerá con la cabeza cubierta de hojas doradas y miel, transformándose a sí mismo en escultura; y en 1971, en su *Acción en el Pantano*, se cubrirá de lodo. En estas apariciones escénicas, complejas y llenas de simbolismo, el artista desea encarnar la esencia chamánica y todos estos elementos, unidos al uso de materiales poco convencionales como el fieltro o la grasa de animales, les sirven para configurar un conjunto artísticamente expresivo en el que el cuerpo es un elemento central. Beuys pensaba que el arte tenía que modificar de un modo eficaz la cotidianidad de las personas, y que era necesario desarrollar, a partir de él, reflexiones y críticas sociales. Para este artista lo importante no era la idea de escultura viva, como sucedía con Manzoni, sino la de escultura social, escultura llamada a reunir a personas de diferentes contextos y a especialistas de todas las disciplinas para liberar la creatividad y dar forma a un futuro socialmente más justo. Las ficciones en torno a las figuras del cha-

mán y del loco en su dimensión de seres que estos artistas sitúan más allá de la gris cotidianeidad occidental, más allá del respeto de valores y normas, muy cerca de los instintos más primarios; la fascinación por rituales de iniciación en los que el cuerpo es sometido a diversas intervenciones; el auge de los movimientos feministas, antirracistas y de liberación gay y lesbiana y la masiva incorporación de las artistas a los mundos del arte, formarán parte del caldo de cultivo que hará posible reflexionar sobre el cuerpo como receptáculo de múltiples significados sociales. Progresivamente, cuestiones ligadas primero a la denuncia de la adjudicación de los roles de sexo, y más tarde a la vivencia de la sexualidad y de las identidades de sexo/género, se convertirán en centros de acción y de reflexión para un número creciente de artistas occidentales.

Partir del cuerpo para denunciar los roles de sexo. Teorías feministas, luchas por la igualdad y *performances*

Es en el contexto que acabo de describir en el que ciertas artistas empezarán a crear imágenes sobre La Mujer que perturbarán cada vez más el sistema de representación visual dominante sobre lo femenino. Será el siglo XX el que más posibilidades de acción ofrezca a las artistas al acceder las mujeres, gracias a las luchas feministas, a una serie de derechos políticos y civiles que anteriormente no tenían; y también será la Historia del Arte del siglo XX la más reacia a recoger en sus páginas a las artistas y a sus obras. La masiva incorporación de mujeres a las esferas de actividad tradicionalmente consideradas como productivas, el aumento de mujeres que recibían formación académica en centros de enseñanza de toda índole, fue ampliando progresivamente el abanico de posibilidades que éstas tenían a la hora de decidir sobre su futuro. El campo de producción artística al que se incorporan masivamente las mujeres occidentales del siglo XX no es un terreno neutro en el que no interviene el poder y la jerarquía. Ellas son artistas, pero artistas mujeres. Los estereotipos sobre qué y cómo debe pintar o esculpir una mujer; el arquetipo de la mujer, esa mujer genérica que no existe, ese ideal que subsume en una sola figura la supuesta esencia de lo femenino negando las diferencias entre mujeres; el peso de las representaciones visuales sobre la mujer creadas por artistas varones a lo largo de nuestra historia del arte, serán un importante lastre para muchas de ellas. Aun así, las artistas empezarán a ocupar lugares inimaginables antes de que se produjeran las mencionadas transformaciones. Si hasta el siglo XX las mujeres habían sido generalmente objeto del arte, modelos, musas o compañeras de artistas; si sobre todo habían sido representadas, ya en el siglo XX,

las artistas y sus obras empiezan a ocupar un lugar cada vez más visible. Las rupturas estéticas encarnadas por los sucesivos movimientos artísticos que configuran la historia del arte occidental del siglo XX liberaron, al menos parcialmente, a los artistas y a sus formas de expresión de las rígidas reglas y convenciones pictóricas y escultóricas heredadas de tradiciones estéticas anteriores. Si el siglo XX es el siglo de las imágenes, el siglo en el que las mujeres occidentales se incorporan masivamente al arte, a la política, al trabajo asalariado; también es el siglo en el que los conflictos generados por una toma de conciencia por parte de las mujeres de la desigualdad social entre ellas y los hombres emergen con mayor virulencia.

Hasta ese momento histórico, y al menos en lo que al arte se refiere, los artistas europeos y norteamericanos, desde los cubistas a los minimalistas, pasando por los surrealistas y los del pop art, compartían la idea de que hombres y mujeres eran diferentes física, psicológica y emocionalmente. Pero como las relaciones sociales son dinámicas, como los sujetos no están absolutamente condicionados y pueden desarrollar nuevas acciones y prácticas a medida que cambian las condiciones sociales, la ideología sexual en torno a las mujeres recibirá un duro golpe a finales de los años sesenta, momento en el que los movimientos feministas posibilitarán que muchas mujeres tomen conciencia de cuál es el carácter de las relaciones sociales entre los sexos. Sólo la confluencia entre los acontecimientos hasta ahora narrados y las luchas y teorizaciones feministas permiten explicar en términos sociales la razón por la cual, desde finales de los sesenta, algunas artistas occidentales inician un proceso de creación en el que intervienen reflexiones sobre la situación de las mujeres y opciones estilísticas bien definidas en las que el cuerpo sexuado ocupará un lugar central. El cambio más sustancial con relación a la percepción y valoración de las obras visuales creadas por artistas mujeres se dará en los países occidentales coincidiendo con el auge de los movimientos feministas contemporáneos y eso es todo menos una casualidad. Cabe mencionar, en lo que aquí interesa, un tipo de obras que se sitúan dentro de lo que comúnmente se conoce como *Arte Feminista*. A través de obras de muy variada factura, las artistas insistirán en la exploración del propio cuerpo, en la denuncia de la opresión patriarcal, en lecturas sobre la sexualidad de las mujeres y sobre su apropiación por parte de los hombres, o en la denuncia de los roles de sexo y de los estereotipos sexuales. Este conjunto de temáticas relacionadas con el cuerpo y con la situación de las mujeres que tanto interesan a las artistas también eran piezas clave de la reflexión teórica feminista y estaban vinculadas con algunas de las principales reivindicaciones del momento como el derecho a la contracepción o al aborto. Estas coincidencias y puntos comunes no anulan, sin embargo, el profundo desacuerdo de los feminis-

mos occidentales sobre el lugar que el cuerpo debe ocupar en las teorizaciones. Dicho desacuerdo podríamos resumirlo acotando dos tendencias fundamentales que empezarán a perfilarse en la década de los setenta y que persisten en la actualidad. Aquélla que se resiste a aceptar que el cuerpo sexuado es pieza clave de la opresión de las mujeres y que teme que indagar sobre él conduzca a reduccionismos esencialistas; y aquélla que, partiendo de que el cuerpo es un objeto y un elemento constitutivo de la subjetividad, intenta elaborar una teoría del cuerpo sexuado. Pero antes de proseguir conviene matizar algunas cuestiones y, al hacerlo, comprendemos mejor ciertos hechos y la estrecha imbricación que existe entre determinado tipo de obras de arte y las teorías y luchas feministas.

Es un hecho que las luchas y teorías feministas son el telón de fondo de numerosas *performances* creadas por las artistas estadounidenses y europeas de los setenta. Es un hecho que las artistas de la España de esos años no escenifican el cuerpo a través de *performances*, ni problematizan en sus obras temáticas referidas a los roles de sexo. Y, anticipando acontecimientos, también es un hecho que jóvenes artistas del Estado español trabajarán, desde finales de los ochenta, sobre el cuerpo, las identidades de sexo/género y los roles de sexo. Este conjunto de hechos puede explicarse en términos sociales si se tiene en cuenta, primero, la especificidad del contexto político en el que surge el movimiento feminista español y, segundo, si se reflexiona sobre cómo determinadas especificidades históricas condicionan la posibilidad de elaborar productos culturales (teorías, imágenes, obras de arte), que consideren a las mujeres no como objetos, sino como sujetos. Por estas razones, para evitar caer en interpretaciones estéticas de corte formalista al describir algunas de las obras del *Arte Feminista*, y para no caer en falsas homogeneizaciones en lo que concierne al quehacer de las artistas occidentales, conviene recordar someramente tanto el contenido de las teorizaciones feministas de los setenta, como los avatares del Movimiento Feminista y de las investigaciones feministas en el Estado español.

Cuando, en 1972, la socióloga inglesa Oakley separa analíticamente sexo y género, el avance es fundamental para quienes se interesan por el estudio de la situación social de las mujeres. Hasta los años cuarenta, las ciencias sociales partían del supuesto de que los roles desempeñados por hombres y mujeres en cada sociedad se correspondían con sus especificidades biológicas siendo, en consecuencia, «naturales». Pero contradiciendo esta versión, en 1949, S. de Beauvoir publica *El Segundo Sexo*, en 1962, B. Friedan hará lo propio con *La Mística de la Femenidad* y, además, durante los años cincuenta y sesenta, al hilo de la teoría de los roles parsoniana, algunas investigadoras empiezan a romper con la visión naturalística y plantean que los roles y estatus ocupados por hombres y mujeres no

son producto de su naturaleza biológica, sino de las formas de organización social. Es en este contexto, en el que Oakley distingue las diferencias sexuales de sus consecuencias sociales y afirma que esas últimas revisten la forma de la desigualdad entre hombres y mujeres. Para Oakley el sexo nos refiere a las diferencias biológicas (de órganos sexuales y de funciones reproductoras) entre machos y hembras, mientras que el género es un constructo cultural y nos remite a la clasificación social de lo que cada sociedad considera masculino o femenino. Su concepto de género, heredero directo del de roles de sexo, aglutina las múltiples diferencias interculturales constatadas entre varones y mujeres; lo que es variable y está condicionado socialmente, siendo esa variabilidad la prueba de su origen social. Por su parte, la antropóloga norteamericana Rosaldo hará la misma distinción que Oakley. Para ella, el género no es un hecho unitario, condicionado en todos los sitios por el mismo tipo de intereses, sino el producto de una variedad de fuerzas e intereses sociales. Como el género es una construcción que varía de cultura en cultura hay que analizar, en cada una de ellas, cómo se construye, qué formas reviste, cómo ha cambiado históricamente y cómo se relaciona con las categorías de raza y de clase. Al hilo de estas primeras teorizaciones, se publicó, en 1974, una compilación de artículos antropológicos, hoy clásicos dentro de las perspectivas feministas. La compilación, editada en castellano en 1979, reunía textos de Ortner: «¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?»; de la citada Rosaldo: «Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica»; y de autoras que examinaban el concepto de género o que indagaban sobre el mito del matriarcado. Leyendo esos artículos se vislumbra que, a pesar de partir de diferentes marcos teóricos y de abordar temáticas diversas, en ese momento las teóricas feministas asumían mayoritariamente dos postulados: el de la existencia de una identidad de género mujer y el de que la subordinación de la mujer al hombre era un hecho social universal. *Grosso modo*, esta tesis teórica (que alcanzará una gran difusión pública al caminar a la par que las luchas de los movimientos feministas) se mantendrá hasta que, a partir de 1980, se inicia un proceso de crítica que cuestionará los postulados expuestos y los conceptos en los que se apoyaban.

De una manera general, se puede decir que las teorizaciones feministas que circulaban en ámbitos académicos y militantes durante los primeros años de la transición democrática española reflejaban, al menos parcialmente, una historia en la que convergían situaciones políticas, específica situación de las mujeres del Estado español de cara a sus derechos, luchas feministas y posición de las teóricas feministas que trabajaban en las universidades. A diferencia de otros países europeos, en los que casi inmediatamente después de mayo de 1968 se configuraron los movimientos femi-

nistas contemporáneos, en el Estado español esto no sucedió hasta diciembre de 1975. Las militantes feministas tuvieron que batallar hasta 1978 para que se despenalizara la publicidad y venta de anticonceptivos, el adulterio o el amancebamiento. Y, en los ochenta, tuvieron que luchar para obtener derechos que ya poseían las mujeres de otros países europeos, como el derecho al divorcio o al aborto. Todo esto sin olvidar las sucesivas campañas centradas en temas vinculados a la educación, a las discriminaciones en el ámbito laboral, a las agresiones sexuales y a los malos tratos en el ámbito doméstico, campañas todas ellas vigentes en la actualidad y que, guste o no, mayoritariamente remiten a la articulación entre el cuerpo sexuado y lo social. Al igual que había sucedido en otros países, para las organizaciones feministas del Estado español ciertas reivindicaciones consideradas como fundamentales estaban relacionadas con el cuerpo de las mujeres. Primero el aborto, la anticoncepción y la formación de grupos de auto-ayuda (*Self-Help*), y más tarde las reflexiones sobre la sexualidad, las prácticas sexuales, la pornografía o el autoerotismo suscitarán importantes controversias internas. La idea de que el cuerpo de las mujeres pertenece a las mujeres, lanzada por feministas estadounidenses en 1971 y que se materializará parcialmente en los grupos de *Self-Help*, encontrará un eco especial en el marco de las prolongadas campañas que las feministas del Estado español tuvieron que emprender, con los consabidos resultados, en pro del aborto y de la anticoncepción. Controlar la reproducción, definir la sexualidad, desconfiar de la medicina oficial, ahondar en la especificidad de las experiencias propias al cuerpo sexuado «hembra» (menstruación, parto, menopausia, orgasmos, etc), cuestionar las ideologías sexuales, fueron elementos de reflexión y de práctica fundamentales hasta bien avanzada la década de los ochenta.

Asimismo, y al igual que había sucedido en otros países, a la par de estas luchas se desarrollaron las investigaciones centradas en el análisis de la situación social de las mujeres, permitiendo así entender el funcionamiento de los mecanismos de dominación basados en la naturalización del sexo y de los roles de sexo. A mediados de 1981, tuvieron lugar las primeras *Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer* organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid. Hecho de indudable relevancia que aglutinó a un buen número de científicas sociales y que hoy permite constatar algo. Si se leen las ponencias presentadas a lo largo de esas Jornadas, y que se publicaron en 1982 bajo el título de *Nuevas Perspectivas Sobre La Mujer*, se advierte que muchas autoras asumen implícitamente la existencia de una identidad de género mujer y la tesis de universalidad de la subordinación de la mujer al hombre. Por sí sólo, el título de los dos volúmenes correspondientes a las actas de dichas Jornadas

refleja un estado de la cuestión que, como he indicado, ya estaba siendo revisado en otros países. Feministas o no, todas las mujeres occidentales se beneficiarán de estos combates y teorizaciones que, en el terreno artístico del Estado español, tendrán efectos prácticos al menos a dos niveles. El más obvio se plasmó en la convocatoria, desde mediados de los ochenta, de las primeras *Exposiciones de Mujeres Artistas*, a iniciativa de las organizaciones feministas y con el apoyo de los diferentes Institutos o Consejerías de La Mujer. El nivel menos visible se relaciona con cuestiones vinculadas a la deconstrucción de los iconos sobre lo femenino, con el impacto de las teorías postmodernas en el arte, y con la creación de nuevas imágenes por parte de las artistas que ponen en entredicho algunos de los estereotipos dominantes sobre lo femenino. Las representaciones visuales de las mujeres Pin-up creadas por artistas del *Pop Art*, como Tom Wesselmann o Allen Jones, que habían fascinado durante la anterior década, levantarán protestas al volver a exhibirse a finales de los setenta y las feministas denunciarán que -una vez más- el sujeto femenino vuelve a convertirse, por obra y gracia de estos artistas, en puro objeto sexual. La conciencia de que las representaciones que los artistas varones elaboran de lo femenino a través del cuerpo de las mujeres tiene grandes repercusiones sociales y alimenta la posición masculina de poder irá abriéndose camino y contribuirá a la voluntad de crear una iconografía feminista. Todas las problemáticas mencionadas, articuladas de diferentes maneras, formarán parte de los núcleos sobre los que trabajarán plásticamente a partir de los años setenta numerosas artistas en Estados Unidos, Francia, Inglaterra o Alemania y más tardíamente (por las razones expuestas), en el Estado español. Todas estas cuestiones están al origen de las formas de representar plásticamente al sujeto mujer que, a lo largo de los últimos veinticinco años, se han ido abriendo camino en el panorama artístico internacional.

Los códigos visuales utilizados por las artistas de los setenta fueron innovadores y proporcionaron nuevas interpretaciones, nuevas imágenes sobre las mujeres y los hombres, nuevas imágenes sobre el erotismo, la sexualidad y el cuerpo, nuevas metáforas plasmadas visualmente a las que el público no estaba acostumbrado puesto que reflejaron, por primera vez, la voluntad expresiva de unas artistas que no se plegaban a la imaginaria canónica. Numerosas fueron las artistas que, feministas o no, pero en cualquier caso deudoras de la actividad política y teórica desarrollada por los movimientos feministas europeos y norteamericanos, eligieron el camino de las *performances* para llevar a cabo acciones a través de las que cuestionaban los valores de sexo-género tradicionalmente asociados con las mujeres. Las *performances* realizadas por artistas mujeres constituyeron, en la década de los setenta, un fenómeno expresivo que discurrió a la par de las

teorizaciones y luchas feministas. En ellas, las artistas intentarán alcanzar un difícil objetivo que, en cierta medida, se encontraba implícito en los debates teóricos feministas sobre cómo analizar el cuerpo. Mediante las *performances*, las artistas escenificaban ante un público que, al igual que los artistas, deseaban «despertar», unas vivencias relativas a experiencias corporales sexuadas condicionadas por la construcción social del cuerpo de las mujeres. El objetivo perseguido era complejo ya que se pretendía a un tiempo negar la existencia de un esencialismo femenino anclado en el cuerpo y visibilizar el peso de los condicionantes de sexo/género sobre las mujeres que encarnaban esos cuerpos. Dada la problemática expuesta, no resultará difícil percatarse de hasta qué punto será diferente la actitud de artistas mujeres y artistas varones ante la práctica de las *performances*, hasta qué punto diferirán (en general) sus contenidos temáticos, y hasta qué punto las críticas que recibirán las artistas estarán sesgadas por la ideología sexual dominante. Numerosas *performances* centradas sobre el cuerpo y realizadas por artistas mujeres serán interpretadas como meros infantilismos, como ejercicios narcisistas o como pruebas de que las mujeres tienen especiales dificultades para separar su identidad de la de sus madres. El componente exhibicionista de toda *performance*, al parecer irrelevante en el caso de las realizadas por artistas varones, constituirá la piedra angular sobre la que se edificarán una serie de críticas tendentes a reducir las *performances* de las artistas a un mero acto narcisista.

Y, sin embargo, las artistas crearon *performances* que abarcaron todas y cada una de las dimensiones que estructuran esta forma de expresión artística. Al igual que sus colegas varones, en algunas de ellas exploraron sus propios cuerpos, en otras dieron instrucciones al público para que fuera capaz de percibir novedosamente la subjetividad actuada por la artista, en otras narraron experiencias autobiográficas, en otras crearon rituales. Es cierto que si de algo se hacen eco muchas de las *performances* de las artistas de los setenta es de la redefinición del equilibrio de las relaciones sociales entre hombres y mujeres. Redefinición que conlleva una aguda crisis de los roles de sexo. Esta crisis, que en principio debería haber afectado a hombres y mujeres, sólo parece relevante para ellas y conduce a algunas de las artistas de las *performances* -y, en general, del *Arte Feminista*- a afirmar sus experiencias como sexo y a intentar usar el cuerpo femenino liberándolo de la objetualización sexual a la que había sido tradicionalmente sometido en el ámbito de la representación plástica. Por primera vez las artistas occidentales rompen, en diversos países y desde diferentes frentes, con la idea tan apreciada por las vanguardias de que el cuerpo de las mujeres - y en consecuencia las mujeres- representan lo natural, lo irracional, lo intuitivo. La tarea no será simple y sigue siendo de actualidad ya que cons-

tantemente renacen los interrogantes sobre cómo utilizar el cuerpo de las mujeres en el arte sin permitir su cosificación. Poco a poco, de *performance* en *performance*, algunas artistas iniciaron un camino lleno de riesgos que ha demostrado ser extraordinariamente fecundo y con el que volveremos a encontrarnos en el arte de los noventa.

Aunque no se trata de establecer un listado, sí hay que mencionar algunas *performances* realizadas por las artistas de aquellos años para mostrar las inquietudes que las motivaban. Algunas de ellas cuestionaban la existencia de un vínculo que uniría entre sí, de un modo natural, al sujeto sexuado y a su identidad sexual, cuestionamiento compartido por algunos artistas varones. Así, en 1970, el estadounidense Acconci, desnudo en su *Transformación*, se quemaba el vello corporal y ocultaba su pene entre las piernas para esconder su masculinidad. En 1971, el mismo artista ponía en escena en una galería de arte su *Semillero*, una acción que consistió en masturbarse bajo la rampa sobre la que caminaban quienes visitaban la exposición mientras que el artista expresaba de viva voz las fantasías sexuales sugeridas por el acto de mirar al público desde su frágil escondite. Resulta cuando menos curioso saber que Acconci no fue etiquetado como narcisista, ni como exhibicionista. Simplemente era un artista. Un año después, en 1972, Martha Wilson llevó a cabo en Halifax una *performance* en la que se transformaba a sí misma en hombre y, cuando eso ocurría, aparecía un hombre travestido en mujer, engrosando así la lista de juegos y ambigüedades sobre lo masculino y lo femenino tan propia a muchas de estas acciones artísticas realizadas por mujeres. Por varias razones, en el contexto de las *performances* merecen especial atención aquéllas que pretendían crear un ritual ya que, tanto en las elaboradas por varones como en las realizadas por mujeres, el dolor físico y las automutilaciones serán una constante. Se podrían multiplicar los ejemplos de artistas varones que crearon este tipo de obras y que a veces llegaron a *performances* extremas, como lo hizo Schwarzkogler en 1969. El artista se hizo fotografiar mientras se cortaba el pene centímetro a centímetro, hasta morir desangrado. Aunque posteriormente se supo que toda la acción había sido un montaje el impacto de la misma marcó un hito difícil de superar. El dolor físico tan presente en las *performances* de tipo ritual hace pensar en ciertas intervenciones sobre el cuerpo habituales en los ritos de paso, como circuncisiones o escarificaciones, y en oficiantes como los chamanes cuya figura invocarán los artistas varones. Por su parte, las artistas que optaron por la *performance* ritual compartieron con sus compañeros la idea de que el dolor físico purifica, el interés por lo relacionado con la psicología y la psiquiatría, y la creencia en el arte como una forma de terapia. La francesa Gina Pane que en 1972 realizaba *El Condicionante*, acción durante la cual per-

manecía tumbada sobre una cama de hierro bajo cuyo somier ardían velas encendidas), se automutilará en 1974 en su *Acción Psíquica*, haciéndose cortes en el rostro, las manos y el vientre con cuchillas de afeitar. Según ella, las incisiones así logradas le permitían transgredir dos tabúes: el de que el cuerpo debe permanecer cerrado y el de los cánones de belleza femeninos. Cuerpo, fuego, sangre, purificación ritual, terapia. Todo eso ante un público al que había que convencer de que el cuerpo no era más que un material al que el o la artista daba voluntariamente forma. En la misma línea ritual y también, en 1974, la yugoslava Marina Abramovic en su *Ritmo O* convenció al público de una galería napolitana para que interviniese sobre su cuerpo utilizando los instrumentos de tortura o de placer previamente puestos a su disposición. La *performance*, que debía durar seis horas, se interrumpió al cabo de tres al pasar el público de agredir a la artista a pelear entre sí.

Es quizás este tipo de *performances* extremas el que mejor deja entrever algunos de los interrogantes sobre el cuerpo planteados desde las teorías feministas. Si efectivamente apropiárselo y dotarlo de nuevos significados era necesario y beneficioso para todas las mujeres, si efectivamente hacer que el público reaccionase ante las formas de narrar el cuerpo y las experiencias de las mujeres que los encarnaban era el objetivo de las *performances*, cabe sin embargo preguntarse si era igualmente indispensable mutilarlo. Y también podemos interrogarnos sobre hasta qué punto estas *performances* rituales seguían alimentando la construcción social del cuerpo de las mujeres como un objeto destructible, a pesar de que fueran las propias artistas las que lo hicieran o incitaran a hacerlo. Aunque las artistas siguieron en este terreno una línea de trabajo muy similar a la de sus colegas varones, el cuerpo sexuado sobre el que ellas trabajaban, el que era su materia prima, estaba cargado de significados simbólicos bien diferentes a los asociados con el cuerpo «macho». Por eso, a pesar de ser ellas mismas a un tiempo los objetos y los sujetos de la acción artística, rompiendo así con el estereotipo de la pasividad femenina, la posición del cuerpo-mujer en este tipo de *performances* rituales sigue resultando ambigua y sus lecturas sociales problemáticas. La vertiente «exótica» de las *performances* de tipo ritual la constituyeron artistas que se inspiraron de los ritos de algunas sociedades «etnográficas». La *Telepatía Visual de la Miel Orgánica*, realizada en 1972 por Joan Jonas, o la *Rueda Catalina* (1977) de Tina Girouard, recreaban mediante máscaras, trajes rituales y ornamentos ciertas ceremonias de los indios *zuni* y *hopi* cuyas culturas habían sido objeto de estudio privilegiado a lo largo de los años veinte para antropólogas como Ruth Benedict o Ruth Bunzel. Resulta interesante indicar que, pese a estas iniciativas claramente neoprimitivistas realizadas por artistas mujeres, la figura mítica del chamán

seguirá conjugándose en masculino a pesar de la existencia de chamanes-mujer en diversas áreas etnográficas.

A la par de estas variadas *performances* rituales se crearon otras de tipo autobiográfico -real o ficticio- en las que se observan claros aspectos de crítica hacia la construcción de lo femenino y de los roles de sexo. La empatía con el público era básica en estos casos y se nutría de la creencia de que la o el artista narraba realmente experiencias íntimas. Muchas de estas *performances* autobiográficas relataban los condicionantes sociales y los tabús que afectaban a las mujeres, a sus cuerpos, a su sexualidad, mientras que otras alertaban sobre los peligros de sustituir un puritanismo que había tenido devastadores efectos para las mujeres, por otro de corte feminista. Temas como la menstruación, los artefactos u ornamentos corporales, o los tocadores entendidos como espacios de privacidad en los que, si se transgreden los cánones de la belleza femenina, las mujeres pueden encontrar y construir nuevas identidades, serán recurrentes a lo largo de toda la década. Por ejemplo, Carolee Schneemann realizó su *Interior Scroll* (Manuscrito interior) en 1975. Durante la *performance*, en la que actuaba desnuda, Carolee extraía de su vagina un largo rollo filamentosos que procedía a descifrar. Pasando del interior al exterior del cuerpo femenino, la artista alemana Rebecca Horn creó, a principios de los setenta, sus «*modelos rituales de interacción*», es decir, variados artilugios e instrumentos que se adaptaban al cuerpo de las mujeres y cuyo uso producía placer sensual (y no opresión como los corsés). Jugando constantemente con las ideas y los límites entre el placer, la tortura y la apariencia corporal sexuada, la artista cubría su cuerpo con artefactos que, en ocasiones, recordaban a instrumentos de tortura medievales y en ocasiones remitían a un universo onírico como su traje para *Unicornio* (1971). Menos frecuentes serán las acciones artísticas en torno al peso de los sistemas de creencias sobre la construcción de lo femenino. Hannah Wilke, representándose a sí misma en *Super-t-art* (1974) como un Cristo mujer, o Ulrike Nolden Rosenbach, que en 1975 asombró a los visitantes de la Bienal de París con su *No crean que soy una amazona*, fueron algunas de las artistas que llamaron la atención sobre cuestiones relacionadas con la construcción de la mujer desde el cristianismo. Durante su actuación, Ulrike Nolden Rosenbach lanzaba flechas contra una diana recubierta con una imagen de la Virgen María y el Niño Jesús con la intención de denunciar la opresión patriarcal a la que la iglesia católica somete a las mujeres.

Además de las *performances*, las artistas utilizaron a menudo la fotografía y el vídeo para realizar obras en las que el cuerpo sexuado es central o para guardar memoria y poder exhibir con posterioridad las *performances* llevadas a cabo. La emblemática *Red Flag* (Bandera Roja) de Judy Chi-

cago, foto-litografía de 1971 en la que se ve el pubis de una mujer que se está quitando un tampax; los dos álbumes de fotos de 1972, *Les Hommes-Femmes et les Femmes-Hommes*, de la francesa Annette Messager en los que la artista juega con las apariencias de lo femenino y lo masculino y con las ideas de privado y público al exponer los negativos de las fotografías, y su *Les Tortures Volontaires* en el que crítica los métodos comerciales de los que disponen las mujeres para convertirse en atractivas para los hombres; la fotografía *Roberta's Construction Chart*, realizada en 1975 por Lynn Hershman y en la que la artista ha dibujado sobre un rostro de mujer unos contornos que proponen alteraciones para conseguir ser más bella; o las fotografías de 1979 de Cindy Sherman, en las que la artista usa mitos femeninos hollywoodienses como el de Marilyn Monroe para exponer cómo el cine construye los estereotipos femeninos, son algunas obras paradigmáticas de artistas mujeres que ahondan en temáticas también exploradas en las *performances*. La mayor parte de las artistas hasta ahora mencionadas proseguirán su andadura a lo largo de los años ochenta y noventa sin abandonar su interés por las problemáticas expuestas. Desde mi punto de vista, y con ella acabaré este sucinto recorrido, una de las andaduras vitales y profesionales más significativas es la de una artista que todavía no he mencionado: la francesa Orlan. Significativa en la medida en la que las primeras obras de esta artista se inscribieron en un primer momento en el marco del *body art* y de las *performances* para, progresivamente, adentrarse en reflexiones sobre las características de lo *cyborg*, de lo post-humano, utilizando para ello, a nivel material, su propio cuerpo como un campo de experimentación sobre el que -guiados por la artista- desde principios de los años noventa intervendrán en repetidas ocasiones expertos en cirugía estética. Pero no nos anticipemos.

Desde mediados de los setenta, Orlan, al igual que algunas de las artistas ya citadas, conjugaba en sus *performances* críticas feministas radicales que concernían a obras de arte canónicas, a los roles de sexo, a la sexualidad y a la religión católica. En 1977, la artista llevó a cabo en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (FIAC) de París su *performance Le Baiser de l'Artiste* (El Beso de la Artista). Al grito de: «acercaros a mi pedestal, el de los mitos de la madre, la puta, la artista», Orlan permanecía sentada sobre una peana con su torso cubierto por la reproducción de un torso desnudo de mujer atravesado, como si de una columna vertebral se tratara, por un canal de plástico transparente por el que se deslizaban las monedas de cinco francos que los espectadores introducían - si deseaban recibir un beso «con lengua»- por una ranura situada a la altura de la garganta de la artista. Las monedas acababan su trayectoria en un depósito triangular colocado a la altura del pubis de Orlan y el beso «con lengua» llegaba a su fin cuando

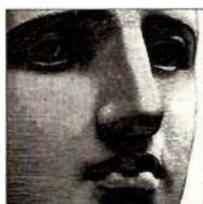
sonaba una campana. Quienes no deseaban pagar por recibir el beso de la artista tenían la opción de introducir otra moneda en la reproducción de una *performance* anterior *Sainte Orlan* (1975) en la que Orlan había fusionado su imagen con la de una santa del Barroco. Si así lo hacían, tenían derecho a encender una vela en honor a la santa. En ambos casos, el dinero, como inevitable forma de pago de lo carnal/impuro o de lo espiritual/puro, resultaba insoslayable e incidía sobre la mercantilización del cuerpo sexuado de las mujeres o del cuerpo femenino transmutado por la santidad. A otro nivel y con otros contenidos, durante la *performance* de 1978 *Etude Documentaire: La Tête de Meduse*, Orlan mostraba el interior de su vagina durante una menstruación. Al salir del recinto en el que la *performance* tenía lugar, el público podía coger un texto de Freud sobre la cabeza de Medusa en el que estaba escrito «*a la vista de la vulva hasta el diablo escapa*»..

Como habrá podido observarse, las *performances* de estas y muchas otras artistas sobre sus propias biografías y experiencias como mujeres se extendieron por campos muy variados -económico, político, sexual- y se plasmaron en acciones a menudo inquietantes para el público. Las vivencias del cuerpo, los fluidos corporales, las ambigüedades en torno a las identidades de género masculino o femenino y sobre el cómo afectaban a la identidad social y sexual de los individuos, las críticas hacia las bases patriarcales que sustentan el orden social en las sociedades occidentales, fueron el crisol del que surgieron acciones artísticas que algunos críticos de arte se encargaron rápidamente de etiquetar -con intención peyorativa- como «feministas», intentando así quitarles la posibilidad de ser reconocidas como lo eran las creadas por artistas hombres, es decir, como arte. Si a grandes rasgos estas fueron algunas de las claves artísticas y sociales de las *performances* realizadas durante la década de los setenta, en el próximo capítulo veremos cuáles son las que utilizarán los y las artistas que, en los noventa, siguen remitiéndose en sus obras al cuerpo humano. Aunque parezca casi imposible, algunos y algunas lo plasmarán de una manera radicalmente diferente a la de sus antecesores. ¿Qué es lo que ha cambiado para que esto sea posible? ¿El arte y sólo el arte? ¿El cuerpo humano no sigue siendo el mismo? Sí lo es, en lo que a su anatomía y órganos internos se refiere, pero se ha transformado nuestra manera de pensarlo y de investigarlo, ha cambiado nuestra manera de pensarnos como sujetos, y esos cambios se reflejarán tanto en lo social como en las formas de expresión artística occidentales de finales del siglo XX. Sin embargo, y por eso era necesario multiplicar los ejemplos sobre las *performances* realizadas por las artistas de los setenta, también constataremos un fenómeno sobre el que resulta necesario reflexionar.

Resulta cuando menos sorprendente constatar que algunas de las jóvenes artistas que hoy trabajan en el Estado español sobre el cuerpo sexuado de las mujeres a través de *performances*, creando espectáculos multimedia, o realizando vídeos o fotografías, están retomando, probablemente sin ser conscientes de ello y, por así decirlo, casi literalmente, lo que sus antecesoras hicieron a lo largo de los setenta en Estados Unidos, Francia, Inglaterra o Alemania. En un final de siglo en el que, según se nos decía, la igualdad entre los sexos era casi una realidad en los países democráticos resulta cuando menos intrigante verificar que artistas que tenían entre veinticinco y treinta y pocos años exhumaban temáticas en apariencia anacrónicas en las que el cuerpo de las mujeres, los roles de sexo/género, las identidades sexuales y la sexualidad eran centrales.

IV

CUERPOS SEXUADOS E IDENTIDADES
DE SEXO/GÉNERO EN LA VIDA
Y EN LAS ARTES VISUALES
DE LA ÚLTIMA DÉCADA DEL SIGLO XX



**CUERPOS SEXUADOS E IDENTIDADES
DE SEXO/GÉNERO EN LA VIDA
Y EN LAS ARTES VISUALES
DE LA ÚLTIMA DÉCADA DEL SIGLO XX**

La vía iniciada por artistas de la *performance* no morirá con los años setenta sino que se prolongará hasta la actualidad dotando al cuerpo humano de nuevos significados y explorando a veces otras vías creativas con la ayuda de sofisticadas tecnologías inexistentes en la década dorada del arte corporal. Las obras plásticas realizadas por artistas de los ochenta mostraron un claro retorno a la figuración y, desde el neoexpresionismo alemán a la transvanguardia italiana, el cuerpo humano ocupó un importante lugar en el arte de esos años. Ya en los noventa, el cuerpo humano como objeto de reflexión aparece firmemente asentado en el panorama artístico occidental, como lo atestiguan muchas de las obras expuestas en muestras internacionales de arte como la Documenta de Kassel» 92 , la Bienal de Venecia» 93, las últimas ediciones de las Ferias Internacionales de Arte Contemporáneo (ARCO en Madrid, FIAC en París), o la organización de exposiciones como *Post-Human* (1992), *Cocido y Crudo* (1995), *Rrose is a Rrose is a Rrose* (1997) o *Transsexual Express* (1999). Sin duda el «imperio del cuerpo» en las artes visuales y en la vida de los y las occidentales de esos finales de siglo respondió a diversos factores.

Uno de ellos, e importante, es el impacto alcanzado por las teorías postmodernas en el arte. Ese impacto se traduce, a nivel creativo, en un intento por parte de los y las artistas de alejarse definitivamente de las tradiciones figurativas, y, a nivel conceptual, en interrogarse sobre qué es lo que representan las imágenes ya creadas y a qué tipo de realidad remiten. Siendo todo esto importante, quizás la mayor diferencia entre ciertas obras de los noventa y las *performances* de los setenta sea deudora de la actual manera de entender el cuerpo humano. Hijos e hijas de su época, una vez más, los y las artistas no permanecerán indiferentes ante un contexto social en el que, desde diversas posiciones y saberes, se reflexiona sobre la naturaleza de lo humano y se

intenta reconstruir al individuo desde parámetros que, en apariencia, difieren de los anteriores. Los complejos códigos visuales seleccionados por artistas de los años noventa para crear sus obras constituyen, como en épocas pasadas, un intento de interpretar plásticamente el presente.

El cuerpo, el individuo y sus genes, centros neurálgicos de acción y reflexión.

El presente que rodeaba a los y las occidentales de finales del siglo XX estuvo marcado por una creciente preocupación social, ampliamente compartida, por el cuerpo humano como objeto privilegiado de las operaciones de cirugía estética, de los avances de la ingeniería genética, de las nuevas tecnologías de reproducción, del descubrimiento de remedios contra enfermedades hereditarias, de las operaciones de cambio de sexo, o de los a menudo virulentos debates políticos y religiosos sobre el derecho a la vida en sus dos vertientes más problemáticas: el derecho a nacer y el derecho a morir. Todas estas cuestiones remiten a avances científicos, al cuerpo de las personas y a las decisiones que, en un momento determinado, toda persona, haciendo uso de su libertad individual, puede tomar de cara a sí misma y a las circunstancias que rodean su vida. También, y a poco que leamos la prensa de aquellos años, casi día tras día, encontramos en ella pequeñas noticias anunciando nuevos descubrimientos científicos muy a menudo referidos a algo que a los no iniciados en ese terreno se nos escapa: los genes. La década de los noventa fue un momento histórico en el que la elaboración de los *mapas del cuerpo* ya no refiere a la anatomía sino a la genética, siendo uno de los retos científicos de esos finales del siglo XX el de lograr plasmar en su totalidad el mapa del genoma humano. Cuando a través de los medios de comunicación se nos mostraba un trozo de ese futuro mapa, la mayoría sólo éramos capaces de ver unas rayitas oscuras curiosamente ordenadas. Daba la impresión de que, en cualquier momento, alguien las iba a introducir en un organillo y darle a una manivela virtual para que pudiésemos oír su música. No sé si, cuando tuvieron acceso a ellos, los primeros *mapas del cuerpo* provocaron la misma perplejidad entre los profanos, ni las dificultades que tuvieron para asimilar que, en el interior de sus cuerpos, se encontraban todos esos huesos y órganos. Probablemente, como nos sucede hoy, mayoritariamente confiaran en que dichos mapas reflejaban una verdad científicamente constatada de la que no cabía dudar. Y tenían razón: huesos y órganos estaban situados donde la ciencia médica decía. Sólo existía un pequeño problema, al menos con relación a ciertos órganos como el útero, por ejemplo: que la Ciencia no siempre los había ubicado en el mismo lugar del cuerpo de las mujeres.

Desde esa década de los noventa nos estamos habituando a leer en la prensa, sin sorprendernos ni dudar porque para eso confiamos y creemos en ellos, que renombrados científicos han «descubierto» el gen de la homosexualidad; o han demostrado que el cerebro de las mujeres embarazadas disminuye de tamaño durante los meses de gestación y que razón tienen sus maridos o compañeros de quejarse de lo lentas y ausentes que se muestran; o han constatado que los procesos cognitivos y emocionales de hombres y mujeres son distintos porque también lo es la actividad de sus cerebros; o han ratificado que, efectivamente, los ricos lo son porque son «naturalmente» más listos que los pobres y que los afroamericanos están como están porque en su inmensa mayoría su coeficiente intelectual les sitúa al borde del retraso mental. En una palabra, nos estamos acostumbrando a leer- y quizás lo que es peor, a creer- que cada individuo ocupa el lugar social que ocupa por sus características genéticas o cerebrales, y por nada más. ¿Estaremos pasando, sin darnos demasiada cuenta y tras unos años sesenta y setenta marcados por luchas anticoloniales, feministas y antirracistas, de un racismo científico decimonónico, a un geneticismo racista y sexista? El tema es grave y poder enfrentarse a él se convierte, día a día, en una tarea más peliaguda. A la inmensa mayoría, nos resulta casi imposible seguir los sesudos debates sobre el cerebro o los genes pero no debería resultarnos demasiado difícil mantener una duda razonable frente a posiciones «científicas» que, una vez más, pretenden explicar lo social desde lo biológico. A lo largo de la década de los noventa, en paralelo a estos mensajes, no dejaba de circular socialmente la idea según la cual las personas teníamos el derecho, el deber y la posibilidad de controlar totalmente nuestras vidas, nuestras circunstancias públicas y privadas, y nuestros cuerpos, fuera cual fuera nuestro sexo, opción sexual, raza o estatus social. Para conseguirlo, sólo teníamos que recurrir a la ciencia. Cada vez más, se iba perfilando la imagen de un individuo libre de trabas sociales y de condicionantes, genéticos o de otro tipo, que debía actuar exclusivamente en base a su subjetividad, sus deseos e intereses puesto que sólo así conseguiría hacer emerger su identidad subjetiva, su verdadero ser, la manera en la que se veía y se pensaba a sí mismo y a sus posibilidades.

Al filo del siglo XXI, los discursos postmodernos, biotécnicos y biomédicos se interrogaban, al igual que algunos y algunas artistas y otras personas que no lo eran, sobre qué es lo que habíamos ido construyendo como individuos y sobre qué tipo de individuos éramos. Al parecer, estaríamos asistiendo a una desestabilización del privilegio simbólico que, hasta muy recientemente, atribuíamos a los cuerpos humanos como organismos claramente localizados, clasificados y jerarquizados. El humanismo modernista ha muerto, proclamaban algunos, porque su ideal de liberación

humana, de igualdad y de fraternidad se basaba en políticas de identidad y de unidad que se pretendían universales sin serlo. Otros, más prudentes, indicaban que los ideales humanistas atravesaban por una fase de inestabilidad. Parece cierto que, en el caso de las sociedades occidentales, las opciones, prácticas y formas de vida de las personas tienden cada vez más a un brutal aislamiento, a un sálvese quien pueda individual, a un compartir creencias muy difundidas según las cuales las personas que realmente lo desean pueden y deben reconstruir su cuerpo (si éste no les gusta), y diseñar su vida a su antojo y con plena libertad. Nos apresuramos a creer que el sexo o la «raza» son meras marcas físicas naturales que sólo sirven para describir ciertos rasgos de una persona, y que la clase social, ese concepto del que hoy en día no parece pertinente hablar -al menos si no quieres que te tachen de marxista trasnochada- es cosa del pasado y, por lo tanto, sin efectos sobre las personas y las sociedades del presente. En definitiva, a lo largo de la década de los noventa se fueron construyendo las bases necesarias que nos ayudaban a creer que vivíamos en un mundo en el que cualquier persona, independientemente de su sexo, «raza» o clase social, podía triunfar en la vida.

A la par que esta ideología del Yo narcisista y todopoderoso se fue asentando socialmente, cada vez eran más numerosas las personas que, también a título individual, se comprometían con acciones de tipo humanitario, o que donaban -o vendían- sus órganos, su sangre, sus óvulos o su semen. Acciones y dones que se transmitían (y siguen transmitiéndose) públicamente a través de imágenes en las que el cuerpo humano -el de niñas y niños mutilados de guerra, famélicos, o abandonados; el de mujeres y hombres de mirada desesperanzada; el de enfermos o enfermas que esperan un riñón, un corazón, o la solución a males hereditarios; el de mujeres estériles en espera de devenir madres gracias a las nuevas tecnologías reproductivas- nos sigue sirviendo como clave de una primordial identificación: la de ser miembros de un mismo género, el humano. Sin embargo, podemos preguntarnos hasta qué punto todas esas imágenes no estaban, de hecho, utilizándose para reactualizar ciertas ideologías de la modernidad sobre las esencias que, supuestamente, encierran los cuerpos de los «otros» en sus vertientes primitivistas, raciales y de pauperización. Al fin y al cabo, todas esas imágenes nos remitían a personas a las que les faltaba algo: alimentos, un miembro, un órgano, un descendiente, un algo que, al faltarles, parecía poner en peligro su identidad humana. Frases como «lucha por la supervivencia», «condiciones de vida infrahumanas», «situación de barbarie», «nuevos pobres», «madres desnaturalizadas» sirvieron y sirven actualmente de telón de fondo sonoro para tipificar contextos y personas que, delicada y progresivamente, vamos colocando, una vez más, en las

fases más remotas de la Cultura Humana -en su sentido evolutivo- y en el seno de problemáticas que, o bien pensamos que no nos conciernen, o bien intentamos paliar individualmente a través de nuevas tecnologías filantrópicas, caritativas o de asistencia social. En el otro extremo de este espectro de imágenes, las de unos cuerpos generalmente blancos, bien alimentados gracias a las nuevas pautas dietéticas, bien vestidos, lavados, peinados y perfumados, sonreían ante su bienestar físico y social logrado a fuerza de tesón individual. Según los casos, quienes encarnaban esos cuerpos se apiadaban ante el de los «otros» -sobre todo cuando eran tiernos infantes o madres desesperadas- y les compadecían por la vida que les había caído en suerte cuando se trataba de «otros» no occidentales. A menudo, cuando se trataba de «otros» internos -parados y paradas, nuevos pobres, obesos y obesas, etc- creían que estaban como estaban por falta de empeño, porque no eran capaces de imponer su voluntad ni a sus cuerpos, ni mucho menos a lo social, y el sentimiento de compasión menguaba considerablemente. Este es, al menos parcialmente, el contexto en el que debemos inscribir obras de arte, acciones artísticas y prácticas sociales referidas al cuerpo humano especialmente significativas en la década de los noventa del siglo XX y escasamente relevantes con anterioridad.

Este contexto someramente esbozado adquiere mayor relevancia si se tiene en cuenta el impacto alcanzado por las teorías posmodernas en los mundos del arte. A lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX, el impacto de los enfoques teóricos posmodernos sobre el arte contribuyó a la eclosión «políticamente correcta» de «otras» narrativas artísticas sobre la diferencia sexual. Pero -como hemos visto- esas «otras» narrativas ya estaban presentes en los setenta, momento en el que emergieron vinculadas a las luchas políticas emprendidas por la denominada segunda ola de los movimientos feministas. Porque no nos encontramos ante un hecho novedoso, la inscripción de la diferencia sexual y de la inestabilidad de las identidades de sexo/género en una narrativa artística «otra» debe examinarse a la luz de los implícitos que sobre el arte y los y las artistas mantiene un discurso posmoderno que ha puesto de moda un conjunto de «lugares comunes» (por ejemplo *diferencia, hibridación, mestizaje*), que hay que analizar. Para Aristóteles, los «lugares comunes» son nociones con las que se argumenta pero sobre las cuales no se argumenta, es decir, presupuestos de la discusión que permanecen indiscutidos y que -al circular a través de coloquios universitarios, publicaciones especializadas o foros artísticos- obtienen legitimidad y se difunden internacionalmente. Desde mi punto de vista, el impacto de esos «lugares comunes» sobre las artes visuales de la década de los noventa ha contribuido a la emergencia de una temática «políticamente correcta» (la de la diferencia sexual) que debe examinarse teniendo en cuenta las interacciones

entre la actual redefinición del arte contemporáneo, la identidad del/la artista y de la obra, y la posibilidad de que éstas últimas «comuniquen» algo a un público que a menudo desconoce las claves del arte contemporáneo y que no renuncia a la certeza identitaria de sexo/género. En este sentido, el problema es tanto artístico como político. Generalmente, se considera que el enfoque posmoderno remite a las ideas del post-estructuralismo francés (en especial, las propuestas de M. Foucault sobre el binomio saber/poder, sobre la relatividad de las categorías analíticas de las ciencias sociales y sobre la arbitrariedad de las epistemes que, en cada momento histórico, definen y construyen los «objetos» más relevantes y, al hacerlo, dan forma a lo que puede pensarse y a lo que no puede ser pensado) y a los desarrollos de aquellas teorizaciones feministas que inciden en la crítica de las metanarrativas y desvelan la falsa universalidad (neutralidad) del sujeto Hombre, Blanco, Occidental. Desde principios de la década de los ochenta, el enfoque posmoderno cuestiona la autoridad científica (o artística), los paradigmas, las fronteras disciplinares, e intenta dar cuenta de las transformaciones socio-culturales que tienen lugar simultáneamente a nivel local y global en un mundo ampliamente interconectado. Desde él, se postula que vivimos en un mundo en el que, como señala Lyotard, la posmodernidad no es el fin del modernismo, es su estado naciente. Un estado en el que el artista posmoderno crea sus obras sin atenerse a reglas o a categorías preexistentes. Un estado en el que el artista lo que hace es explorar esas reglas y categorías, deconstruir las, recomponerlas, dando lugar así a nuevos universos de significado. Uno de los lugares comunes más poderosos del enfoque posmoderno es la idea según la cual el individuo de hoy en día manifiesta en los espacios públicos, de mil maneras, su auténtica identidad, su complejidad, su inconmensurable diferencia tan a menudo amordazada por la modernidad y el logos. Este lugar común, que concierne a la forma de entender al individuo, se articula con el de la diferencia sexual, el de la inautenticidad, el de la hibridación, el del mestizaje, el de la muerte del autor, siendo todos ellos exitosos lugares comunes en el terreno de las artes visuales de la década de los noventa.

En el ámbito de la antropología posmoderna, se entenderá el arte como lugar de contestación, lugar en el que se desafían las fronteras políticas, económicas, étnicas y sexuales que rodean a los individuos. Al desafiar dichas fronteras, determinadas categorías de actores sociales serían capaces de construir nuevos valores positivando la diferencia y encarnando una forma de resistencia ante las categorías y los valores sociales dominantes. Así, en la vida cultural contemporánea, los y las artistas serían, al igual que el o la etnógrafo/a, los actores por excelencia de la reflexividad al ser capaces de producir introspecciones poético-artísticas críticas sobre la cultura

occidental que se nutrirían de puntos de vista parciales y situados que estarían histórica, social y culturalmente condicionados. De este modo, el o la artista (y el/la antropólogo/a posmoderno/a) será progresiva e ideológicamente configurado a lo largo de la década de los noventa como una especie de mediador/a -entre diferentes discursos epistemológicos, lenguajes estéticos, códigos visuales- capaz de revelar la esencia misma de la condición del sujeto posmoderno y del mundo en el que vive. Desde mi punto de vista, esta visión responde más a una renovación posmoderna de la ideología carismática moderna en torno a la construcción de la figura del artista occidental, que a una realidad constatable. En todo caso, la pregnancia de este discurso en buena parte de las artes visuales occidentales es un hecho al que los propios artistas aluden y, si se rastrean los «lugares comunes» que acabo de mencionar a través de las obras de artistas mujeres exhibidas en algunas de las exposiciones clave de la década de los noventa, nos encontramos con una confluencia entre parcelas obviadas de ciertas reivindicaciones políticas feministas de los setenta, y la emergencia de las nuevas obras y de los nuevos e «híbridos» sujetos posmodernos.

La difusión social de técnicas corporales al servicio del dimorfismo sexual

El cuerpo, afirmó el antropólogo francés Mauss en 1934, es el primer y más natural objeto y medio técnico del hombre. A lo largo de su historia, la antropología lo ha analizado en su calidad de producto social dotado de significados cuyo contenido puede variar según las culturas. Para dar cuenta de esta variabilidad ha examinado sus funciones y usos sociales, las técnicas, reglas y saberes que le afectan, cómo expresa el orden simbólico y la identidad del grupo, cómo reproduce analógicamente las experiencias sociales, o cómo se ha utilizado para establecer límites. A pesar de todos estos estudios, sigue dominando la idea de que el cuerpo proclama una verdad trascendente en lugar de aquélla que postula que éste se construye socialmente. El cuerpo es objeto de lo social y su valor cultural se va elaborando mediante una serie de intervenciones en las que aquél juega un papel central. Ninguna sociedad deja el cuerpo humano sin dotarlo de significado y uno de los medios privilegiados para hacerlo consiste en realizar sobre él diversas operaciones estéticas. Aunque éstas son diferentes en cada cultura y período histórico, sus resultados siempre expresan y simbolizan el estatus social, sexual, económico, religioso o político de los individuos que forman parte de ella. En este sentido, cabe recordar que, a menudo, las personas objeto de dichas intervenciones no tienen la posibilidad cultural de sustraerse a las mismas. Aunque el control social ejercido sobre los cuerpos, las manipula-

ciones a las que pueden ser sometidos, afectan a mujeres y hombres, generalmente el cuerpo «hembra» es el objetivo prioritario de las manipulaciones estéticas. A grandes rasgos, distinguiré dos tipos de intervenciones sobre el cuerpo humano que nunca son meramente estéticas: las permanentes -escarificaciones, tatuajes, mutilaciones, deformación del cráneo, alargamiento de ciertos miembros- y las temporales -pintura corporal, maquillaje, *piercing*, adornos o vestidos-. Estos dos tipos de intervenciones se dan, en mayor o menor grado, en todas las sociedades, afectan a hombres y mujeres y, al no ser verbales, los signos gráficos que se inscriben sobre los cuerpos, los adornos, maquillajes o vestidos que los cubren, deberán responder a códigos bien establecidos para que puedan ser interpretados por los miembros del grupo. No obstante, antes de adentrarnos en este terreno vamos a esbozar un breve apunte sobre algo que a menudo olvidamos: las técnicas del cuerpo y los *habitus* corporales.

Todas y todos venimos al mundo con un cuerpo dependiente, indefenso e inhábil y es importante examinar la manera en que cada cultura impone a sus miembros un modo específico y sexuado de utilizar su cuerpo ya que, como señala Lévi-Strauss, a través de dicha imposición «*la estructura social imprime su marca sobre los individuos*». Para imprimir esa marca cada cultura elabora e impone a sus miembros, además de sus concepciones sobre lo que sus cuerpos sexuados encierran, además de signos culturales visibles y codificados inscritos sobre su piel como los que acabamos de mencionar, además de específicas formas de ocultar el cuerpo, el rostro, o ambos; unas técnicas a través de las cuales los miembros de cada cultura aprenden, casi sin darse cuenta, a utilizar su cuerpo, a pensar su identidad y a desarrollar una conducta social adecuada. Siendo el sexo el rasgo físico seleccionado interculturalmente para hacer emerger la principal dicotomía entre los miembros del género humano, no es de extrañar que las técnicas del cuerpo se dividan en función del sexo, ni que a partir de ellas se configuren unos *habitus* corporales sexuados de naturaleza social que varían en función de la cultura, la educación, la moda y la posición social. La noción de «*habitus corporales*» reelaborada por el sociólogo francés P. Bourdieu puede sernos útil para adentrarnos un poco en esta cuestión ya que designa un sistema de reglas referidas al cuerpo que incluye esquemas de pensamiento, de percepción y de actuación interiorizados por los miembros de una misma cultura o grupo social. Esas reglas se caracterizan porque nunca se expresan socialmente de una manera sistemática, completa, racional y porque son las que organizan de una manera implícita las relaciones que mantenemos con nuestros cuerpos y con los de los demás. Las prácticas que tienen como objeto prioritario al cuerpo no pueden examinarse como simples reacciones ante modelos socialmente domi-

nantes sobre el cuerpo y debemos tener en cuenta los procesos de interiorización e incorporación de los «*habitus*» corporales ya que como señala P. Bourdieu «*no imitamos los «modelos» sino las acciones de los otros*». Desde la antropología no resulta fácil lidiar con una noción de *habitus* corporales que remite, al menos parcialmente, a procesos de interiorización. No obstante, la noción resulta útil para entender mejor un conjunto de prácticas en apariencia dispares -maquillaje, cirugía estética, belleza, moda- que se sustentan sobre reglas referidas al cuerpo. Saber quién recurre a esas prácticas, en qué condiciones y con qué objetivos permitiría profundizar en el análisis de cómo la asunción de unos *habitus* corporales sexuados sustenta la diferencia entre varones y mujeres y configura formas particulares de conciencia en lo que concierne a la vivencia de las correlaciones culturales entre sexo biológico, identidad sexual e identidad social.

Una de las características de las sociedades occidentales, que se sustenta en su específico sistema de sexo/género, es que a las mujeres se nos ha impuesto una conciencia muy aguda de nuestros cuerpos. Dicha conciencia va tomando forma a través de vivencias cotidianas redundantes que nos remiten, lo queramos o no, a una corporeidad sexuada que se valora socialmente en términos de diferencia e inferioridad. Los anuncios publicitarios que jalonan las calles de nuestras ciudades o que se emiten por televisión y que están (sobre todo) llenos de fragmentos de cuerpos femeninos; los espacios públicos sexuados como masculinos, en los que podemos tomar conciencia de la lectura social que se hace de nuestro cuerpo y de la trasgresión que a veces supone nuestra mera presencia en esos espacios; los modelos ideales de belleza femenina que se nos proponen; la industria de la moda y de la cosmética; los asesoramientos médicos sobre dietas adelgazantes y cirugía estética... son algunas de las vías materiales que indican las directrices de los *habitus* corporales destinados a las mujeres. Todas reflejan la ideología sexual implícita en lo que significa ser varón o mujer en las sociedades occidentales y remiten, inevitablemente, a la interpretación cultural dominante de esa marca corporal que es el sexo. Entre el cuerpo de la mujer ideal y el de cada mujer nos encontramos con una realidad cotidiana en la que a través de *habitus* corporales sexuados se nos dice lo que somos y cómo podemos expresarlo socialmente. Faldas tubo, maxis, minis, tacones-aguja, zapatos con plataforma, pelucas, rellenos, uñas largas, fajas... son, como lo fueron -en el siglo XIX- corsés y polisiones, eficaces medios técnicos que constantemente nos remiten a nuestra hipotética diferencia, nos la hacen patente, y, además, dificultan nuestra motricidad. Reflexionar sobre la incidencia de estos medios técnicos, sus variaciones a lo largo del siglo XX y sus efectos sobre las mujeres puede parecer irrelevante en una sociedad en la que cada una -y cada uno- se viste como quiere pero, ¿es eso realmente

cierto? A la difusión de los «medios técnicos» que forman parte de los *habitus* corporales contribuyen las industrias de la moda, de la belleza, de la cosmética. Desde todas esas instancias, temporada tras temporada, se nos transmite un número limitado de claves que, lejos de centrarse exclusivamente en la apariencia del cuerpo, nos señalan la conducta que debemos adoptar si deseamos triunfar, ser felices y, sobre todo, ser reconocidas como mujeres, es decir, como diferentes a los varones. Desde dichas instancias, tan frívolas e irrelevantes a primera vista, se nos dictan las normas a seguir para presentarnos, a través de nuestros cuerpos, en sociedad.

En este contexto, las denominadas revistas femeninas -cada vez más abundantes- cumplen un papel crucial en su calidad de difusoras de modas vestimentarias, de consejos de belleza y dietéticos acordes con el modelo corporal dominante y basados en los múltiples sobreentendidos sobre lo que significa socialmente ser una mujer «moderna». La estética corporal femenina que desde sus páginas proponen abarca a un tiempo cuestiones puntuales y cambiantes como el maquillaje, el corte y color del pelo, el vestido; y otras que se proyectan como duraderas: el peso corporal -que debe seguir los parámetros estipulados por la actual ciencia médica y que está relacionado con el estado de salud óptimo, la talla, la complexión y el sexo de los individuos-; y la cirugía estética que, por arte de ciencia, permite a toda mujer cambiar las partes de su cuerpo que no le gustan o borrar mágicamente las marcas del tiempo, eliminando arrugas, flacideces y grasas. Ya sea mediante la fuerza de voluntad (seguir un régimen para adelgazar, que no para engordar), la habilidad manual (saber maquillarse convenientemente realizando lo realizable y ocultando hipotéticos defectos), la educación del «buen» gusto (saber cómo hay que vestirse en cada ocasión, qué colores se pueden combinar, qué tejidos y qué tipo de complementos elegir), o el recurso a la cirugía estética, las revistas femeninas ofrecen un inagotable recetario destinado a solucionar todos aquellos problemas que, aparentemente, se les plantean sólo a las mujeres cuando un buen día se les ocurre mirarse a un espejo o pesarse. De hecho, para que surja en tantas mujeres la impresión de tener un problema estético, es necesario que acudan a sus mentes las imágenes y los mensajes a través de los que se transmite socialmente el ideal estético femenino dominante. A través de estas revistas, y de sus ejes fundamentales: belleza, amor, hogar, moda, salud, juventud, se les propone a sus numerosas lectoras un modelo de mujer, un modelo de belleza, de acción y de comportamiento. Se les -nos- propone casi una nueva y contemporánea *Julie*.

En el discurso de estas revistas, se detectan dos grandes temas recurrentes que aluden a posibles intervenciones sobre el cuerpo. El que tiene por objeto, podríamos decir por obsesión, el control del peso corporal; y

aquél que se refiere a modificaciones estéticas permanentes mediante la práctica de intervenciones quirúrgicas. En ambos casos, el mensaje es el mismo: se trata de una opción individual que cada mujer puede tomar en un momento determinado de su vida. Sin embargo, a pesar de esta claridad discursiva, las alusiones al ideal estético dominante son implícitas y funcionan sobre todo a través de una saturación de imágenes femeninas cuidadosamente elegidas en base a los criterios que dicta la moda del momento, imágenes que se proponen como modelos al alcance de cada una. Implícito también el hecho de que, en las sociedades occidentales, se sobreentiende que el cuerpo es el primer indicador del sexo. A través de esas revistas, el ideal de belleza se difunde como modelo único sexuado para el conjunto de la población, pero, cuando los individuos lo asumen, interviene en esa asunción la posición de poder que ocupan en el seno de las relaciones sociales. La jerarquía y dominación de un sexo sobre otro, de una clase sobre otra, de una etnia sobre otra, estructuran los sistemas sociales, y la estética corporal es un producto más de esos sistemas. Los modelos de belleza son productos sociales destinados a ser consumidos de un modo diferente según se sea hombre o mujer, camionero o ejecutivo, empleada de hogar o empresaria. Cuanto más se ciñe o se aleja el cuerpo de un individuo de la estética corporal dominante, más identificable es su pertenencia de clase y su estatus social. Pero, además, debemos tener en cuenta que el contenido sexual que vehicula el modelo de belleza corporal, y la construcción social de lo que significa ser mujer en el ámbito de las sociedades occidentales, contribuye a que, en el caso de éstas, la adecuación al ideal estético sea más portadora de identidad social que en el de los hombres. A la empleada de hogar y a la empresaria se les ofrece el mismo ideal estético, su primer rasgo de identidad social es ser mujeres, pero sus respectivas pertenencias de clase, sus posibilidades económicas, su nivel de instrucción, incidirán en la capacidad que tienen para modificar su apariencia física moldeándola siguiendo el canon estético dominante. Sin embargo, la posición de clase no significa que la empleada de hogar y la empresaria no interioricen el mismo modelo estético y no capten el valor simbólico de la distinción. Significa que ambas, en su calidad de mujeres, saben de su importancia social, pero no poseen los mismos medios para ajustarse al mismo.

Cuando una mujer se plantea que quiere adecuar su imagen corporal a los cánones estéticos imperantes, las revistas femeninas le proporcionan un conjunto de lo que podríamos llamar recetarios «mágico-científicos». Pero previamente han ido calentando motores a través de las imágenes que suministran, de los escritos de las redactoras y de las cartas de las lectoras. Las redactoras elaboran *dossiers* en los que, se supone, cada lectora encon-

trará su panacea. Los términos que utilizan evocan imágenes de un conflicto en el que es preciso luchar contra poderosos enemigos: la edad, la gordura y los defectos corporales. Aunque las armas que facilitan a las mujeres para que puedan salir victoriosas de esa batalla en la que las enemigas contra las que tienen que combatir son ellas mismas son de varios tipos, todas tienen cabida en los recetarios mágico-científicos. Las que denomino armas «mágicas» consisten en un conjunto de artefactos, destinados a ambos sexos, que tienen la inmensa ventaja de que sólo hace falta comprarlos y usarlos. Nada de dietas ni de operaciones estéticas. Tú te aplicas el artilugio sobre la parte del cuerpo que quieres modificar (eso sí, con asiduidad), y ya está todo hecho: fuera flacideces, redondeces y celulitis. Además de las armas «mágicas», también proponen trucos para andar por casa. Generalmente se trata de dietas, explícitamente destinadas a las mujeres y, para dotarlas de carácter científico, recurren a la opinión de expertos en dietética y nutrición que prestan su imagen y sus títulos universitarios como garantía de seriedad. Y, último eslabón de estos recetarios, el arma científica. La cirugía estética es la práctica definitiva capaz de resolver todo defecto corporal. Avaladas por un saber científico al servicio de la estética dominante, estas intervenciones quirúrgicas abarcan un campo muy amplio. La idea fundamental es que todo puede operarse, proponiendo variadas intervenciones sobre el cuerpo que incluyen liposucción y microliposucción -recomendadas a partir de los 16 años- como remedios contra la acumulación de grasa localizada. Aunque no se especifica el sexo de los posibles beneficiarios de la cirugía estética, las referencias, ejemplos, fotografías y problemas reflejados en las páginas de las revistas femeninas atañen fundamentalmente a las mujeres.

El conjunto de armas que forman parte de estos recetarios mágico-científicos, tan en boga, desvelan, entre otras cosas, un ideal estético de delgadez que, aunque cueste creerlo, está destinado a realzar el dimorfismo sexual. Ninguna de estas revistas propone imágenes o ideales de cuerpos andróginos sino todo lo contrario. Por citar sólo un ejemplo. A mediados de 1997, llegaba al mercado español, bajo el sugerente título de *Cuerpo de Mujer*, una nueva revista femenina que, a través del texto de presentación firmado por su directora, definía claramente el ideal estético de ese «cuerpo de mujer». Partiendo de la premisa de que toda mujer desea ser moderna, y de que ser moderna significa preocuparse por su cuerpo al menos a tres niveles íntimamente articulados: el estético, el deportivo y el dietético, la directora de la revista insistía en que las mujeres debían amarse mucho a sí mismas (traducción, a sus cuerpos), porque éstos están siendo constantemente juzgados por el primer señor con el que se cruzan por la calle y porque, por ejemplo, si tienen «michelines» su jefe puede pensar que no saben inglés. Al hilo de

esta sofisticada argumentación que, aunque cueste aceptarlo, tan fielmente refleja parte de la realidad social vivida por las mujeres a través de la percepción de sus cuerpos sexuados, la señora directora insistía en el placer que les produce a las mujeres modernas ser bellas, «*tener un cuerpo firme y suave, con el culete duro, el peso justo y las curvas en su sitio*». Y, proseguía, lo humillante que es para las mujeres tener «*la cintura gruesa, los brazos fofos, el pecho caído...*». Inquietantes puntos suspensivos que vaya usted a saber las humillaciones que omiten. Para no llegar nunca a esos puntos suspensivos, ni a lo enunciado antes de llegar a ellos, *Cuerpo de Mujer* proponía una silueta claramente femenina, sexualmente dimórfica, muy similar a la que hace cien años conseguían las mujeres si apretaban bien los lazos de sus corsés. Una silueta muy similar a la que nuestras madres intentaban lograr embutiéndose en sus fajas. Pero claro, hoy en día, sin corsés, sin fajas y a veces hasta sin sujetadores, no queda más remedio que esculpir el cuerpo a golpe de ejercicio físico, dietas y otras mortificaciones, corporales sin duda, pero también y, en buena parte, mentales. Mortificaciones mentales en la medida en que, como es bien sabido y sobre todo para las mujeres, la construcción de nuestra identidad se encuentra rodeada por un sinfín de imágenes públicas escasamente polisémicas que transmiten definiciones arquetípicas de la feminidad. Esto significa que, desde la autoconciencia corporal, nos contrastamos con ideales de belleza física femenina que ejercen sobre muchas mujeres un poder lo suficientemente eficaz como para inducirles a una autorregulación corporal casi permanente. Una autorregulación que temporalmente abarca, como mínimo, desde la adolescencia hasta la denominada «tercera edad». Lo que quiere decir que la voluntaria coerción a la que numerosas mujeres someten su cuerpo se extiende a lo largo de toda su vida, detectándose algunos períodos álgidos vinculados a sus ciclos vitales (recuperación de la silueta tras el embarazo y parto, cuidados estéticos intensivos después de la menopausia, etc.). A pesar de que, en los últimos años, los mensajes emitidos por este tipo de publicaciones insisten en que los cuidados estético-corporales deben tener como finalidad la satisfacción íntima de las propias mujeres, lo que en todos ellos subyace es la idea de que la belleza es el arma de la que éstas disponen para lograr sus objetivos tanto en los ámbitos privados como en los públicos. Así, el cuidado estético del cuerpo, uno de los campos en los que las culturas occidentales reconocen la autoridad de las mujeres, se convierte en un deber insoslayable para todas aquéllas que desean triunfar en sus relaciones amorosas, destacar en el terreno laboral y, en última instancia, mantener su atractivo sexual como principio básico de su identidad femenina. *Cuerpo de Mujer* ha seguido su andadura sin modificar un ápice sus posiciones, tal y como cualquier persona podría verificar si hojease los números que, desde 1997, lleva publicados.

Uno de los ejemplos más obvios de la autorregulación ejercida por muchas mujeres sobre sus cuerpos es el del gran número que reconocen seguir dietas de adelgazamiento. Buenas conocedoras del público al que se dirigen, las recetas culinarias forman parte del contenido de las revistas femeninas y se elaboran en base al supuesto de que para adelgazar rápidamente sólo se pueden consumir 1000 calorías al día -algo más que el aporte calórico de la «dieta» inicial impuesta a los judíos en algunos de los campos de exterminio nazi- y tienen por destinatarias a las mujeres, no a los hombres. Lo mismo sucede con liposucciones y microliposucciones, aunque en este último caso, el lipoesculpido sería una variante estética conjugada en masculino consistente en marcar la masa muscular del cuerpo de los hombres, aumentando su protuberancia y resaltando así su masculinidad. A pesar de esto, socialmente se sigue tolerando la «curva de la felicidad» masculina -al menos la de los señores de cierta edad-, mientras que se rechaza y combate la gordura femenina y la antiestética piel de naranja (celulitis). La obsesión por la delgadez se ha convertido en uno más de los mal llamados problemas femeninos y responde a la difusión masiva (y no sólo a través de las revistas femeninas sino también a través del cine, los desfiles de moda, los programas televisivos dedicados a la «gente guapa», etc) de un modelo físico que poco tiene que ver con la mayoría de los cuerpos de las mujeres reales y que, en los últimos años, está provocando entre las adolescentes un alarmante aumento de trastornos ligados a la alimentación -anorexia, bulimia- pero, ante todo, ligados a un intento de adecuar sus cuerpos y sus identidades como mujeres a modelos absolutamente irreales.

Sin olvidar el rol que en esta dolorosa cuestión juega la transmisión masmediática de la estética de la delgadez -recordemos que las anoréxicas se dejan morir de hambre en países que se vanaglorian de haber alcanzado un envidiable estado de bienestar bastante generalizado-; tenemos que reflexionar sobre las razones sociales que inducen a numerosas mujeres a someterse a dietas, liposucciones o microliposucciones, y sobre las que exigen a numerosos hombres de semejantes martirios. Como bases materiales del problema de aceptación e interpretación de la propia imagen que afecta a numerosas mujeres occidentales, suelen mencionarse los condicionantes fisiológicos propios a sus sexuados cuerpos. La pubertad, en la que toman forma y volumen los pechos y las nalgas; la menstruación, que puede ir acompañada de un aumento de peso esporádico; el embarazo, que implica transformaciones corporales, la menopausia... Aparentemente, éstos serían según los expertos algunos de los hechos fisiológicos que contribuyen a fomentar la inseguridad de las mujeres a la hora de percibir sus cuerpos. Una vez más, muchos de estos expertos olvidan que las diferen-

cias fisiológicas entre ambos sexos son objeto de lo social. Cuando hombres y mujeres evalúan estéticamente sus cuerpos, lo hacen como individuos inmersos en un contexto cultural. Por eso, el hecho de que el cuerpo de las mujeres esté sometido a una mayor variabilidad fisiológica que el de los hombres sería irrelevante individual y colectivamente si esa variabilidad no estuviera culturalmente cargada de significados estéticos, sexuales y políticos y si, en última instancia, no fuera una de las bases que ha servido para construir un sistema de sexo/ género en el que mujeres y hombres son pensados como poseedores de una esencia diferente.

Además de difundir imágenes y recetas, las revistas femeninas presentan los cuidados estéticos, las dietas para adelgazar, la moda vestimentaria, o la elección de los complementos adecuados, como técnicas corporales compartidas por todas las mujeres. Una posible explicación de esto es que la valoración social de la apariencia externa de los cuerpos de mujeres y hombres es asimétrica, reflejándose también en este terreno la jerarquía y la desigualdad implícita en las relaciones sociales entre los sexos. La conformidad con el canon de belleza física dominante se considera esencial para las mujeres en la medida en que sus cuerpos se construyen socialmente como cuerpos disponibles. Cuerpos que se ofrecen a los demás, cuerpos próximos para aquéllos que necesitan cuidados y afecto y accesibles incluso en contra de la voluntad de sus dueñas. Que esta ideología haya sido interiorizada por numerosas mujeres incitándolas a perseguir - sobre todo a partir del auge de la cirugía estética- ideales de belleza hasta ese momento inalcanzables, demuestra la capacidad de lo social para condicionar a las personas guiando unos comportamientos a menudo física y mentalmente desequilibrantes que no deben analizarse desde el prisma del ejercicio de una conciencia individual libre, sino como fruto de una conciencia dominada que se caracteriza por el sentimiento de culpabilidad, por el desconocimiento de las reglas implícitas que regulan las relaciones con los dominantes y por no poder ver, más allá de las apariencias, cómo funcionan las relaciones sociales entre los sexos.

En 1855, la sufragista Lucy Stone, citada por Virginia Wolf, declaraba: *«significa muy poco para mí tener derecho al voto, a la propiedad y demás, si no puedo mantener mi cuerpo y su disponibilidad como un derecho absoluto»*. Esta declaración efectuada hace siglo y medio debería hacernos reflexionar a las feministas y no sólo de cara a la sexualidad, el aborto, los malos tratos o las violaciones, sino de cara a un arma más sutil, la de la belleza, que también puede provocar la muerte, que también ejerce un poderoso efecto sobre la conciencia de las mujeres y que, para colmo de males, es una de las piedras angulares de nuestros *habitus* corporales y del conjunto de técnicas coercitivas y autorreguladoras que los configuran. Asimismo, y muy vincu-

lada con las cuestiones hasta aquí planteadas, la tendencia a esencializar la identidad sexual de los individuos, tendencia que vamos a vislumbrar a continuación a través de varios hechos sociales a mi entender significativos, requeriría que se le prestase una especial atención desde perspectivas de análisis feministas.

Esencializando la identidad sexual: del quirófano a la pasarela

Aunque tengamos tendencia a creerlo, las identidades (sexuales, étnicas o de clase) no están ni preestablecidas, ni predeterminadas, ni tienen una existencia ontológica. Las identidades, tanto las individuales como las colectivas, se van definiendo y redefiniendo constantemente al hilo de diversos procesos relacionales que se desarrollan en específicos contextos históricos y culturales. Por eso, todo análisis antropológico debería partir del postulado de que las identidades no están definitivamente fijadas, sino que se encuentran enmarcadas en el seno de un cambiante sistema de interacciones plagado de contradicciones y desajustes en el que el binomio sexo/género, la etnicidad y la clase estructuran tanto al individuo y a la configuración de su subjetividad, como a la sociedad a la que pertenece. Éstas son básicamente las premisas desde las que parto para acercarme a ciertas prácticas sociales que dejan percibir hasta qué punto se asume, individual y colectivamente, que la identidad sexual es una esencia contenida en los cuerpos sexuados. La noción de identidad sexual arranca constatando que todo individuo tiene conciencia, a partir de sus vivencias, de pertenecer a un sexo biológico. Pero hay más. Dado que en las sociedades occidentales prevalece un esquema de sexuación según el cual a toda persona de sexo hembra le corresponde un género femenino y a toda persona de sexo macho uno masculino, esto significa que se espera normativamente que los individuos sexuados establezcamos nuestra identidad sexual homologando nuestro sexo con nuestro correspondiente género. Dicho más simplemente el género (femenino o masculino) lo único que hace es «traducir» al sexo (macho o hembra). En este tipo de identidad, la principal referencia es el sexo. Así el cuerpo sexuado, ese cuerpo del que somos conscientes, ese cuerpo que vivenciamos, ese cuerpo que nos diferencia de los y las demás, se convierte en la principal y tangible prueba de que en su interior se agazapa una nada ambigua identidad sexual femenina o masculina. Como veíamos a lo largo del anterior apartado, pensar sobre el cuerpo obliga también a pensar sobre cómo se articulan individuos y sociedades, pero también induce a pensar la relación que cada persona mantiene consigo misma a través de su cuerpo.

Como hipótesis para adentrarme en este nuevo entramado, avanzo aquí la de que el uso cada vez más frecuente de productos culturales de muy diversa índole, pero todos referidos al cuerpo, como modas vestimentarias, intervenciones estéticas, operaciones de cambio de sexo o dietas alimentarias, indica que se está llevando a cabo una reelaboración del lazo social que une al individuo sexuado con la sociedad en la que vive. Da la impresión de que cada persona se construye ante los otros, pero sobre todo ante sí misma, en base a la identidad por ella soñada y que, para lograr hacer realidad su sueño, somete voluntariamente su cuerpo a las modas y códigos corporales dominantes. Contradictoria en apariencia, esta lógica mediante la que ciertos individuos desean singularizarse a partir del recurso a operaciones estéticas sexuadas colectivamente normativas, condensa una compleja problemática en la que se observa que numerosas personas utilizan técnicas corporales cada vez más sofisticadas y científicas para hacer realidad la identidad sexual que creen poseer, identidad que les define frente a sí mismas, frente a los demás, y que les posibilita establecer un específico lazo social. Paradójicamente, la vía hacia la singularización pasa en las sociedades occidentales de finales del siglo XX por hacer coincidir el cuerpo que a cada persona le ha tocado en suerte con los cánones estéticos y sexuales predominantes. Esta paradoja se comprende si se tiene en cuenta que, en la actual coyuntura social, el cuerpo se percibe como un territorio, como un espacio de libertad sobre el cual, aunque se intervenga para hacerle encarnar la norma, eso sólo prueba la soberanía del individuo.

Como indicaba en el anterior apartado, es cada vez más frecuente que las mujeres occidentales recurran a la cirugía estética para modificar, en función del ideal de belleza dominante, las partes del cuerpo que no se ciñen al mismo. Aumentar o disminuir, según la moda, el tamaño y forma del pecho, agrandar los ojos, modificar la nariz, son algunas de las operaciones de cirugía estética más solicitadas por las mujeres; amén de operaciones menos aparatosas como borrar las arrugas y las «patas de gallo», eliminar la celulitis o perfilar y rellenar los labios. Generalmente, estas intervenciones más o menos permanentes sobre el propio cuerpo, al contrario de lo que sucedía en las sociedades «etnográficas», se realizan casi en secreto, en un quirófano, a menudo sin pregonar la intención a los cuatro vientos e incluso negando que se haya recurrido a la cirugía para modificar determinado rasgo físico. Al parecer, el objetivo es conseguir que el conjunto de la sociedad crea que tal o cual mujer «ha nacido así», con esa nariz, esos ojos o esos pechos que tan sospechosamente se ciñen a la moda estética del momento, y que en ella el paso del tiempo, y el inevitable proceso de envejecimiento corporal, no imprime arrugas en su rostro o en su cuello; por no mencionar los casos de actrices, *top models* u otras categorías

socioprofesionales en las que la apariencia física es una de las claves esenciales para su éxito y para el buen desarrollo de su carrera laboral. Sin embargo, la situación descrita se está modificando y actualmente empieza a difundirse un nuevo discurso desde el cual o bien se reconoce que se ha recurrido a la cirugía estética, o bien se enuncia que eso es algo que pertenece a la vida privada y que, en consecuencia, a nadie le importa si una persona se ha operado o no. Ambos discursos se encardinan en las posiciones públicas que ocupan en estos inicios del siglo XXI las citadas categorías de actores sociales y en los específicos ideales de belleza sexuada que transmiten. Pero hay más. Junto a este doble discurso que legitima la opción quirúrgica de personas que no cuestionan su identidad sexual y que, de hecho, mediante su opción la enfatizan estéticamente, circula otro referido a las personas que desean someterse a intervenciones de cambio de sexo por considerar que han nacido en un cuerpo sexuado que no se corresponde con su género. En ambos casos, aunque a diferentes niveles y con diferentes consecuencias tanto personales como sociales, lo que prevalece es la creencia de que existe, en esencia, una identidad sexual que debe exteriorizarse a través de todos los signos corporales posibles.

La década de los noventa estuvo marcada por la imagen que sobre la belleza ideal de la mujer se transmitía a partir, sobre todo, del fenómeno de las *top models*. Dicha imagen encerraba a un tiempo parámetros de belleza que han ido cambiando con el tiempo -si echamos una ojeada a las modelos famosas de los años sesenta y setenta podemos ver hasta qué punto éstos se han ido modificando- y mensajes subliminales sobre la posibilidad de alcanzarlos por parte de todas las mujeres si se toman la molestia de recurrir a los métodos más adecuados de intervención sobre el cuerpo. Aunque sin duda las reinas de los noventa fueron las *tops*, también las *misses* (muchas de las cuales declaraban que les gustaría llegar a ser *tops*) tenían su lugar en todo este entramado. Los anuales concursos que se organizan para su elección contribuyen significativamente a reificar la estética corporal dominante, pero también hacen palpable hasta qué punto se acepta socialmente la «mejora» estética del cuerpo de las mujeres. Prueba de ello fue el debate suscitado tras la elección como Miss España 1998 de una joven que había sometido partes de su rostro a operaciones estéticas. En dicho debate se enfrentaron dos posturas irreconciliables: la de quienes defendían que sólo las bellezas «naturales» podían concursar ya que si se aceptaba a las «artificiales» ganarían estas últimas; y la de quienes planteaban (escudándose en el reglamento del concurso) que nada impedía a las concursantes recurrir a la cirugía estética. El hecho de que triunfara esta última posición indica hasta qué punto recurrir a la cirugía estética resulta socialmente legítimo como estrategia individual para alcanzar determina-

dos objetivos. Pero indica también algo más profundo y ese algo es que la dicotomía natural/artificial (en lo que al cuerpo humano se refiere) empieza seriamente a tambalearse. Sin embargo, las contradicciones siguen estando presentes y tanto es así que la directora del concurso de *Miss y Mister España* declaró ante los medios de comunicación que la *Miss* en cuestión tenía serios problemas respiratorios y por eso había tenido que operarse. A la par que decía esto argumentaba que se seguiría dejando libertad a las futuras concursantes de cara a la cirugía estética porque el inteligente jurado «*valora la belleza natural, y no sólo la exterior*» y aceptaba la hipotética posibilidad de que una transexual femenina fuera elegida *Miss* «*si es legalmente mujer*», lo que traducido significa que la transexual en cuestión se haya sometido a una operación quirúrgica de reasignación de sexo y haya logrado el reconocimiento jurídico de su nuevo estado. La *Miss* recién coronada salió, por lo tanto, indemne de la controversia y prosiguió su reinado en compañía de su homólogo masculino ya que, hecho novedoso, el fenómeno de los *tops models*, al igual que el de los concursos para elegir *Misters*, empezó a cuajar socialmente a lo largo de los noventa. No obstante, en lo que concierne a los ideales de belleza masculina todavía resulta difícil saber hasta qué punto la emergencia de estos nuevos actores sociales afecta a las decisiones que toman los hombres de cara a transformar quirúrgicamente partes de sus cuerpos. Uno de los pocos datos de los que se disponen es el de la creación, a lo largo de los años noventa, de clínicas de cirugía estética exclusivas para ellos, y el de que las operaciones más solicitadas por los hombres tienen que ver sobre todo con dos cuestiones: la implantación de cuero cabelludo, en los casos de alopecia, y la de alargamiento del tamaño del pene. En este último caso, todo parece indicar que ciertos hombres caen también en la trampa de los criterios de masculinidad dominantes y en la asociación ideológica entre tamaño del pene y potencia sexual. Sin embargo, en su caso, alcanzar un ideal de belleza no parece ser un objetivo prioritario.

Sin duda esta asimetría la podemos entender si tenemos en cuenta que lo que los enciclopedistas llamaron *Bello Sexo* sigue siendo uno de los ideales sobre la mujer todavía vigente, uno de los que resiste al tiempo y a la obtención de derechos civiles y políticos por parte de las mujeres, uno de los más persistentes y difíciles de desenmascarar. Las que son bellas y si no lo son tienen que intentar serlo son ellas, y no ellos. Pero tanto en el caso de las mujeres como en el de los hombres, las cuestiones sobre las que estoy escribiendo conllevan, asimismo, una serie de ideales que tienen que ver con la elegancia y el buen gusto, ideales que al igual que el de belleza se transmiten a través del mercado de la moda vestimentaria, de diversas revistas especializadas y de diferentes medios de comunicación. Poder

arropar un cuerpo ideal modelado -por no decir diseñado- y conseguido mediante dietas, cremas, maquillaje o cirugía estética, con esa «segunda piel» que es el vestido, la blusa, la falda, el pantalón o los complementos cuya elección delata el buen o mal gusto de quien se los pone, se convierte así en un todo indisociable. Un todo indisociable cuyos signos socialmente codificados nos permiten leer, a simple vista, el estatus socio-económico de una persona y proceder a su primera ubicación como miembro de una clase social o como poseedora de una identidad sexual.

El terreno de las identidades sexuales y de las apariencias físicas se ha complicado en los últimos años siendo buen ejemplo de ello el «boom» pseudo-informativo que en torno a los y las transexuales se está creando y difundiendo a través de los medios de comunicación. La posibilidad de cambiar de sexo recurriendo a la cirugía para adecuar así -en palabras de las personas interesadas- su verdadera naturaleza de hombre o de mujer al cuerpo «macho» o «hembra» en el que han tenido la mala suerte de nacer equivocadamente, constituye un fenómeno que sería necesario analizar con detenimiento y que aquí sólo voy a utilizar como paradigma de la esencialización de la identidad sexual. Desde mi punto de vista, probablemente las personas que más sufren, en sus cuerpos y en sus mentes, las consecuencias prácticas derivadas de la interiorización de la versión naturalista de la identidad sexual y de la minorización social y académica de las versiones historizadas del sexo, del género y de la sexualidad, son las personas transexuales. Dichas personas encarnan dramáticamente la gran paradoja que sustenta nuestro esquema de la sexuación: la de que entre sexo y género existe una relación de homología que da lugar a una identidad sexual y a una orientación heterosexual, y son las que más sufren las consecuencias de una construcción social que al no admitir la posibilidad de una divergencia entre sexo y género, cuando ésta se da la interpreta en términos puramente clínicos y propone como solución adecuar quirúrgicamente el sexo anatómico al género vivido. En nuestras sociedades, el espacio clínico para el transexualismo existe desde mediados del siglo XIX y, desde la década de los años setenta del siglo XX, en el mismo momento en el que la homosexualidad y el lesbianismo dejan de ser considerados como trastornos mentales, el transexualismo pasa a engrosar la lista de los mismos. Y esto es así porque, al parecer, consideramos colectivamente que el espacio clínico -en sus diferentes dimensiones- es el único capaz de responder con radical eficacia a transexuales que plantean, recurriendo a una experiencia vivida que en ningún caso debe desoírse, que han nacido en un cuerpo sexuado equivocado, que su mente les dice que ellos o ellas no son lo que ese cuerpo sexuado dice socialmente que son, y que su orientación sexual es heterosexual. Cada una de estas afirmaciones, dolorosamente

vividas por las personas transexuales, constituyen para ellos y ellas mismas, y para quienes defienden la versión naturalista de la identidad sexual y de la heterosexualidad como única forma natural de orientación sexual derivada del correcto ajuste entre sexo y género, la prueba de la existencia ontológica de dos sexos, dos géneros y una única orientación sexual y tiene como correlato la negación de que exista ningún otro remedio más que el médico-quirúrgico para solventar el terrible error cometido por la naturaleza. Aunque pueda sorprender, dada la fe que en ella y en su objetividad depositamos, la ciencia médica no es inmune a las formas dominantes de pensar el ser hombre, el ser mujer, lo masculino y lo femenino y por eso debo matizar la afirmación de que las personas transexuales son las que más sufren de la interiorización individual de la versión naturalista de la identidad sexual. Son las transexuales de mujer a hombre, es decir, los transexuales masculinos, tan invisibilizados socialmente, los que a mi entender ocupan tan terrible posición puesto que la ciencia médica trata asimétricamente a transexuales femeninas o a transexuales masculinos. En el caso de éstos últimos, se les considerará no como hombres sino como homosexuales, como si fuera «científicamente» inconcebible la masculinidad en un cuerpo «hembra». Constatar este trato diferencial, que también se observa en el ámbito jurídico, obliga a no perder de vista que sigue vigente la estructura asimétrica del orden social, sexual y simbólico en el que nos inscribimos hombres, mujeres, homosexuales, lesbianas y transexuales de hombre a mujer o de mujer a hombre.

A pesar de que el fenómeno del transexualismo es minoritario, al parecer está en constante progresión tanto entre varones como entre mujeres y, a lo largo de los años noventa, se adueñó de buena parte de los espacios destinados a contar en público, ante las cámaras televisivas, historias de vida más o menos trágicas. Los y las transexuales, a pesar de sus diferencias personales, narraban ante las cámaras sus historias coincidiendo en varias cuestiones. Todas y todos afirmaban que, desde la infancia, se sentían a disgusto con sus cuerpos sexuados cuya genitalidad les causaba horror y les impedía reconocerse como realmente pensaban que eran. Todas y todos decían con insistencia no ser ni lesbianas ni homosexuales, sino heterosexuales. Todas y todos rechazaban la psicoterapia y luchaban por someterse a una operación de reasignación de sexo que acabase con sus sufrimientos y les permitiese llevar una vida normal. Todas y todos reconocían que dichas operaciones eran caras, peligrosas, irreversibles y más largas y complicadas técnicamente si se deseaba pasar de un cuerpo hembra a un cuerpo macho que si se optaba por lo contrario. El hecho transexual es indudablemente el que condensa al extremo la interiorización de una creencia ampliamente compartida en una identidad sexual preestablecida,

monolítica. Los y las transexuales recurren a la ciencia médica para que ésta les ayude a hacer realidad lo que ellos y ellas saben que son. No hay ambigüedades, no hay dudas. Sólo existe la certeza de que la naturaleza ha cometido un error que hoy puede solventarse científicamente y que, por lo tanto, el destino de *Herculine B.* ya no es el único posible. El evidente sufrimiento de estas personas goza de un grado de comprensión social nunca alcanzado por quienes, desde opciones lesbianas u homosexuales, cuestionan tanto la identidad sexual dominante como la subyacente norma heterosexual. En cierta medida, los y las transexuales son socialmente percibidos como la prueba viviente de que sexo, género y sexualidad son datos de naturaleza y no constructos culturales. Por esta razón, mientras que las resistencias sociales ante las reivindicaciones identitarias de corte culturalista efectuadas desde las organizaciones gays o lesbianas siguen siendo poderosas, se ve con buenos ojos que los y las transexuales se sometan a la cirugía para que su género coincida con su sexo y puedan así vivir su heterosexualidad. Sin embargo y paradójicamente, una vez efectuada la operación de cambio de sexo, ésta no garantiza a la persona operada su aceptación social como hombre o como mujer y sobre él o ella planea la duda sobre la autenticidad de una identidad sexual tan duramente lograda. Y, más paradójicamente si cabe, algunas transexuales femeninas, tras su operación de reasignación de sexo, optan por el lesbianismo como opción sexual.

Otra vertiente que, en los noventa, atañía a las cuestiones hasta ahora expuestas la constituye un terreno sin duda menos dramático que el ocupado por los y las transexuales. En él interactúan formas de representación social en las que el juego entre las identidades sexuales y su expresión a través de las apariencias corporales adquiere tintes paródicos. A finales de los noventa, se asistió a la proliferación de concursos destinados a elegir, por ejemplo, *Miss Drag Queen* de España, concursos en los que mediante un complejo juego en el que intervenían como ingredientes la supuesta ambigüedad sexual de sus protagonistas, las fantasías erótico-sexuales del público, los miedos, prohibiciones y tabúes sobre la sexualidad, la creatividad de cara al diseño de los vestidos y a la elaboración de los maquillajes por parte de las *Drag Queen*, se nos proponían nuevas imágenes corporales y sexuales que todavía resultan difíciles de analizar. La ambigüedad sexual, el lenguaje a menudo voluntariamente transgresor utilizado por las *Drag Queen*, con frecuentes y explícitas alusiones sexuales, se saltaba a la torera los tabúes más firmemente asentados pero, a la par, la apariencia externa de esas Reinas se construía y se construye actualmente enfatizando y utilizando los estereotipos vigentes sobre ideales de belleza corporal femeninos, y los anacronismos más anclados y difundidos sobre la supuesta esencia de la

mujer occidental. En su calidad de imágenes públicas, las *Drag Queen* o las transexuales femeninas seleccionadas por los medios de comunicación visual transmiten a menudo, a través de lo que dicen y de unos cuerpos generalmente espectaculares estéticamente, la quintaesencia de la «mujer muy mujer». Cabe destacar en este contexto un hecho con frecuencia olvidado: el de que no existe imagen pública equivalente en lo que concierne a transexuales nacidas en un cuerpo «hembra» pero que se sienten varones y que también desean transformar sus cuerpos para que éstos se ciñan a su verdadera identidad social y sexual. Interpretar este hecho recurriendo únicamente a que, en este caso, las operaciones quirúrgicas necesarias para llevar a cabo la transformación están menos desarrolladas o son más complicadas, no nos ayuda en nada. Una cosa es la operación quirúrgica que interviene directamente sobre el cuerpo y otra sustancialmente diferente el juego de imágenes públicas del que estamos hablando.

Por su parte, casi invisibles -al menos para los medios de comunicación- las *Drag King*, con el pecho vendado, un relleno a la altura del sexo, *piercings*, un cuidado vello facial y traje masculino no transmiten la quintaesencia de un «hombre muy hombre» y, aunque lo pretendiesen, hoy por hoy les resultaría culturalmente imposible conseguirlo. ¿Por qué? Podríamos avanzar la hipótesis de que la hiper-significación del cuerpo «hembra», que sigue siendo el suyo, se sitúa al origen de esta imposibilidad. Pero hay más factores. Mientras que las *Drag Queen* se presentan *massmediáticamente* como seres de un espectáculo lleno de luces, maquillajes laboriosos y lentejuelas que pueblan el mundo de la farándula nocturna, las *Drag King* permanecen ajenas a ese universo. Y eso no es una casualidad ya que éstas últimas se configuraron en Estados Unidos a principios de los noventa como un movimiento político y sexual integrado por lesbianas que se concebían desde un prisma trans-género. En consecuencia, su objetivo no era el mundo del espectáculo, ni el de formar parte de una *cultura de club* muy vinculada a la celebración de las diferencias (sexuales, étnicas o de otro tipo), sino el de subvertir activamente el orden socio-sexual.

Así, mientras que en el mejor de los casos las *Drag King* empezaron a ser fotografiadas por artistas estadounidenses como Del Lagrace o Catherine Opie con la doble intención de mostrar la heterogeneidad de la identidad sexual lésbica y de documentar las transformaciones a las que sometían sus cuerpos algunas de ellas, las *Drag Queen* pasaron con gran celeridad de los clubes alternativos a las pantallas televisivas, al cine comercial, a la publicidad e incluso a las pasarelas. De la mano de grandes de la moda vestimentaria de los noventa, como Vivienne Westwood, Jean Paul Gaultier o John Galliano, que se han inspirado para muchas de sus colecciones de la estética marginal (y también de lo «étnico» orientalista

y primitivista), algunas famosas *Drag Queen*, acompañadas a veces por personas ancianas o con minusvalías físicas, se endosaron las ropas a menudo poco o nada funcionales diseñadas por estos creadores. Aunque, claro está, el fin era el espectáculo estético, la *performance* podría decirse, y no que la ropa pudiera usarse fuera de la pasarela.

De este modo, a finales del siglo XX nos encontrábamos con al menos tres grandes arquetipos ampliamente difundidos de imágenes corporales sexuadas y estéticas. Los tres trazaban una línea de esencias referidas a la belleza o a la adecuación entre sexo y género que nos llevaba del quirófano a la pasarela. Los tres concernían, a diferentes niveles, tanto al cuerpo como a la identidad sexual de las personas: el que encarnarían *top models*, *misses* y *misters*; el de transexuales «de hombre en mujer» y de «mujer en hombre»; y el de *Drags Queens*. Frente a esos arquetipos, transmitidos hasta la saciedad por televisión, cine o prensa gráfica, nos encontrábamos todas y todos. Cuestionaban la apariencia de nuestros cuerpos, nos incitaban a transformarlos, y, ante todo, deberían habernos hecho reflexionar sobre el nuevo tipo de lazo social que se estaba creando entre el individuo y la sociedad en la que vivía.

La huella de los saberes sobre el cuerpo y de los feminismos en las artes visuales de finales del siglo XX

Al hilo de los avatares hasta aquí esbozados, no es de extrañar que en el arte de los noventa el cuerpo se percibiese como el instrumento idóneo para expresar plásticamente infinitas dificultades relacionadas con diversas inquietudes. ¿Cómo construimos, dentro de nuestros límites corporales, nuestra identidad de sexo, de género, étnica, racial o sexual? ¿Cómo se construyen socialmente esas identidades? ¿Hasta qué punto son inmutables los cuerpos si la ciencia médica puede ayudarnos a transformarlos radical y permanentemente? ¿Sigue siendo nuestra naturaleza realmente humana o se está transformando en otra cosa? ¿Qué deben hacer los y las artistas con los conocimientos que les llegan desde otras disciplinas? En este sentido, asistiremos a algo nuevo en el terreno del arte. Ya no se trata de llevar a cabo los rituales artísticos a veces violentos y mutilantes a los que ciertos artistas de las *performances* sometían a su propio cuerpo allá por los años setenta sin encomendarse ni a Dios, ni al Diablo, ni a la Ciencia. A veces se tratará precisamente de lo contrario: de ponerse en manos de la ciencia para realizar ciertas acciones artísticas y abrir nuevas vías de reflexión. Quizás el caso más conocido y el que con mayor fidelidad refleja esta opción es el de la ya mencionada artista francesa Orlan que, desde 1990, se ha sometido a siete ope-

raciones consecutivas de cirugía estética, operaciones que ella califica de *performances*. Su objetivo declarado es el de ser una escultura maleable. Aunque no se opera a sí misma, el cirujano estético que lleva a cabo la intervención actúa bajo sus órdenes más estrictas, al igual que en su día los modelos-pinceles de Klein obedecían sin rechistar a la voz de mando del artista. Orlan, inspirándose en obras clásicas de la historia del arte occidental cuyas reproducciones decoran el lugar en el que tiene lugar la operación, desea poseer la nariz de la Diana de Fontainebleau, la frente de Mona Lisa, la barbilla de la Venus de Botticelli, los ojos de Psiquis de Gêrome... y probablemente lo conseguirá. Pero, contrariamente a lo que pueda pensarse, esta artista que se ha definido en público como la primera transexual de mujer a mujer no persigue el fin de encarnar en su propio cuerpo un ideal arquetípico de belleza femenina construido, como si de un puzzle se tratara, a golpe de operaciones de cirugía estética. Paradójicamente, su intención es justo la contraria: la de denunciar el peso coercitivo que dichos arquetipos de belleza femenina ejercen sobre las mujeres y mostrar su monstruosa inaccesibilidad material. Cada una de las operaciones-*performance* que Orlan ha bautizado como «cirugía de la representación» y que ha propuesto como tema de debate de cara a futuras vías creativas se graba para su posterior difusión pública, recordándonos así a los escenarios en los que tenían lugar los teatros de anatomía a los que ya he aludido en este libro. Mientras dura la operación, la artista, bajo anestesia local, ocupa el tiempo leyendo en voz alta o recitando poemas mientras que el cirujano actúa vestido con una túnica de diseño exclusivo de grandes modistos como Paco Rabanne o Issey Miyake. Orlan no deja nada al azar y selecciona rigurosamente las lecturas que, en cierto modo, constituyen el entramado teórico del que se nutren sus *performances*. De la literatura al psicoanálisis, los textos de Artaud, Kristeva, Lemoine-Luccioni y otros leídos por la artista a lo largo de las distintas operaciones a las que se somete son algo más que un mero trasfondo sonoro que arropa a las *performances*. Son, al menos parcialmente, parte de su significado. Este tipo de *performance* extrema se aleja sustancialmente de las llevadas a cabo por artistas de los setenta, incluidas las de la propia Orlan, a pesar de que ella las considere como una sucesión lógica pero radicalizada de las que realizaba en aquella época. Ni los objetivos son los mismos, ni el escenario es el mismo, ni la inspiración nos remite a rituales «primitivos». Con las *performances* de la década de los noventa nos encontramos frente a un tipo de acciones artísticas cuyo significado resulta incomprensible a menos de tener en cuenta, una vez más, las características del contexto social en el que se inscriben ya que es éste el que las hace posibles.

Los nuevos saberes científicos sobre el cuerpo humano, el recurso individual a tecnologías corporales para obtener la identidad y el cuerpo soñados,

las huellas dejadas en lo social por la distinción analítica entre sexo y género y por las actuales perspectivas feministas sobre sexos, géneros y sexualidades, las reivindicaciones identitarias llevadas a cabo por sujetos históricos colectivos sistemáticamente minorizados, la fascinación por las cibertecnologías y el interés por sus posibles efectos sobre el cuerpo y la mente de los individuos, configuran parcialmente el contexto del que se nutren, y en el que se desarrollan, las obras visuales de parte de los y las artistas occidentales contemporáneos. Como en los anteriores apartados, también en éste voy a ir desgranando cuestiones que nos afectan a todas y a todos y que, en las actuales artes visuales, adquieren especial relevancia. A lo largo de la década de los noventa, el cuerpo humano se pensará, cada vez con mayor frecuencia, como una metáfora de la sociedad y ciertos artistas lo percibirán y lo propondrán a través de sus obras como el núcleo que sirve para definir a un individuo, con sus deseos, fantasías y miedos más íntimos, pero también al colectivo al que socialmente pertenece: colectivo de mujeres, de hombres, de lesbianas u homosexuales, de chicanos, de negros, etc. Para muchos de estos artistas el cuerpo humano es un artefacto cultural, un artificio fabricado por nuestros deseos y, gracias a los avances de la ciencia médica, una masa de materia complicada y fascinante, que puede y debe descomponerse en fragmentos (tronco, cabeza, órganos sexuales, fluidos corporales, genes) puesto que cada uno de esos fragmentos encierra una metáfora de lo social con su particular significado y especial simbolismo. Cada vez más, seamos artistas o no, los y las occidentales tendemos a pensar el cuerpo humano más en términos de reconstrucción genética o de evolución «artificial» que en los términos clásicos de la evolución natural de las especies propuestos por Darwin a mediados del siglo XIX. Si la ciencia disecciona los cuerpos humanos cada vez con mayor precisión; si los explora hasta detectar lo más invisible de los mismos: los genes; si ya puede cambiar de sexo a las personas que así lo desean; si se piensa capaz de poder eliminar en un futuro no demasiado lejano las enfermedades de origen genético, ¿por qué no explorar desde las artes ese sorprendente universo de posibilidades que encierra el cuerpo de cada individuo?

Dentro de este nuevo contexto, los y las artistas siguen realizando obras en las que el cuerpo humano sigue siendo central. Actualmente coexisten, en un panorama artístico cada día más internacional, vías de expresión «clásicas» dentro de las *performances* junto con otras en las que los y las artistas optan por centrarse en la creación de espectáculos teatrales muy cuidados a nivel escenográfico o, siguiendo el camino iniciado por Cunningham en los años cuarenta, optan por condensar teatro, danza, expresión corporal, música, o por utilizar nuevas tecnologías que les permiten crear realidades virtuales. La creación de esas realidades virtuales está, cada vez más, al alcance de cualquiera y se caracterizan, en lo que aquí nos interesa, por proporcionar nuevos

instrumentos visuales y táctiles capaces de provocar en los receptores (que pueden intervenir en su programación) emociones y experiencias sexuales sin necesidad de mantener contactos físicos con otras personas. Sean cuales sean las opciones expresivas, si algo singulariza este tipo de obras es que en ellas confluyen diversas formas de expresión artística, diferentes materiales y medios técnicos (vídeo, fotografía, ordenadores) y múltiples referencias implícitas a las ciencias tanto médicas como sociales o humanas. Todo parece indicar que las fronteras entre las diferentes disciplinas de las bellas artes se han roto definitivamente -aunque muchos y muchas artistas siguen trabajando magníficamente con sistemas de representación, soportes, materiales y técnicas «tradicionales»-; y que esa ruptura ha hecho posible la emergencia de complejas formas de expresión artística en las que el cuerpo humano como metáfora de la sociedad ocupa un lugar privilegiado. Los códigos visuales utilizados en su trabajo por algunos y algunas artistas son innovadores y mediante ellos se posicionan críticamente frente a los estereotipos y valores dominantes a través de los que se construye como posible una única realidad. Se trata de una labor de deconstrucción de imágenes y de referentes culturales que conciernen al cuerpo y cuya plasmación artística propone interpretaciones, símbolos, imágenes sobre las mujeres y los hombres, sobre el erotismo, la sexualidad, la «raza» y la identidad de los sujetos sexuados a menudo inquietantes y perturbadoras. Para entender mejor qué hechos subyacen en el florecimiento de estos interrogantes que se expresarán artísticamente, conviene recordar algunas de las problemáticas abordadas desde los enfoques teóricos feministas a lo largo de los ochenta y noventa.

Aunque las problemáticas serán muy variadas, la sexualidad y las relaciones entre las identidades y la producción de la subjetividad serán objetos de estudio privilegiados para autoras feministas que se acercarán a ellas desde unas ciencias sociales y humanas marcadas por los efectos reflexivos de la posmodernidad. Los interrogantes sobre el contenido y uso del concepto de género y las reflexiones sobre cómo se articulan sexo/género, etnicidad o raza, clase social y sexualidad en el proceso de construcción de las identidades de las mujeres, fueron los ejes de numerosas investigaciones feministas de las dos últimas décadas del siglo XX. Lo fundamental, ya a principios de los ochenta, fue que se aceptó que categorías como «mujer», «hombre», «masculino» o «femenino» poseían contenidos históricos específicos y que resultaba analíticamente problemático intentar aplicarlas universalmente. Mientras que esto sucedía a nivel teórico, a nivel de praxis política feminista se constataba la imposibilidad de construir un proyecto emancipatorio común a todas las mujeres que se sustentase sobre una más que hipotética identidad de género colectiva compartida por todas. Los ochenta también sirvieron para reflexionar sobre la polisemia de la palabra género y sobre sus

problemas de traducción y de contenido a la hora de utilizarla en contextos no anglófonos; para recordar que el concepto de género no remite a la descripción de lo que hacen las mujeres, sino a cómo se organizan las relaciones sociales entre los sexos; para insistir en que dichas relaciones son de poder y se configuran de un modo específico en cada cultura; y para indicar que las relaciones sociales entre los sexos se inscriben en el seno de las otras relaciones de poder entre clases sociales, entre grupos étnicos, que estructuran lo social y que a su vez construyen determinadas y específicas identidades de género en cada período histórico y en cada cultura.

Como ya hemos visto, no tener esto en cuenta fue algo común en los años setenta, tanto entre quienes partían del postulado de que las mujeres habían llevado a cabo a lo largo de la historia actividades similares a las de los hombres -y que el problema central era el de su falta de reconocimiento y de poder- como entre quienes deseaban incidir sobre la diferencia y especificidad de las mujeres como tales. Las unas y las otras asumían la existencia de una identidad de género homogénea y universal y los problemas teóricos y políticos empezaron a surgir cuando algunas feministas denunciaron la hipocresía de una hipotética sororidad de género que había servido para garantizar la relativa unidad de acción política de los movimientos feministas. Básicamente las críticas se concretarán en afirmar que creer en una identidad de género compartida por todas las mujeres servía ideológicamente para ocultar la existencia de jerárquicas relaciones de poder entre mujeres pertenecientes a diferentes clases sociales y a diversos grupos étnicos. La habitual adopción por parte de las teóricas feministas occidentales de un concepto de género utilizado para dotar de neutralidad y objetividad científica a investigaciones sobre «la» o «las» mujeres, desvirtuando así la riqueza de su contenido, será duramente criticada, al igual que lo será la centralidad y autonomía acordada al género por las teóricas feministas blancas y occidentales. Esa centralidad y autonomía ha permitido obviar, durante años, el papel que juegan la etnicidad y la posición de clase en los procesos históricos de construcción de las identidades y a ocultar la existencia de relaciones de poder entre mujeres. Por lo tanto, si algo aportaron los procesos de revisión y crítica de esos años ese algo no fue simplemente el rendirse ante la evidencia de que las mujeres somos plurales, sino el afirmar que la etnicidad, la «raza» y la clase social no son identidades que se añadan o que se superpongan a la identidad de sexo/género de las mujeres, sino que la configuran de maneras específicas. Esta afirmación vino, fundamentalmente, de la mano de investigadoras pertenecientes a países del denominado «tercer mundo» interesadas por el análisis del impacto de los procesos de colonización sobre las relaciones sociales entre los sexos anteriores a la colonización y por la configuración de nuevos tipos

de relaciones -y de formas de «ser mujer»- en la era colonial y post-colonial; y de las críticas elaboradas por las feministas negras inglesas y norteamericanas que demostrarán el papel que jugaron la esclavitud y la opresión racial en la construcción de su identidad como mujeres. En el caso de estados europeos que, como en el español, existen luchas y reivindicaciones identitarias de carácter nacional, diversas organizaciones feministas reflexionarán sobre estas cuestiones e intentarán ahondar en ellas. Aunque sucintamente, hemos visto que los años ochenta estuvieron marcados por un debate todavía vigente que en el terreno de la acción política concernía a cómo diseñar estrategias que tuviesen en cuenta la existencia de diferencias entre mujeres y que, en el ámbito de las disciplinas sociales, implicó la fragmentación y pluralización de la categoría «mujer» y la formulación de nuevas hipótesis de trabajo capaces de reflejar el hecho de que etnicidad, clase, sexo/género y opción sexual han generado diferencias en las experiencias históricamente vividas por las mujeres. Así, las organizaciones feministas les-



«mujeres/women» (1993)

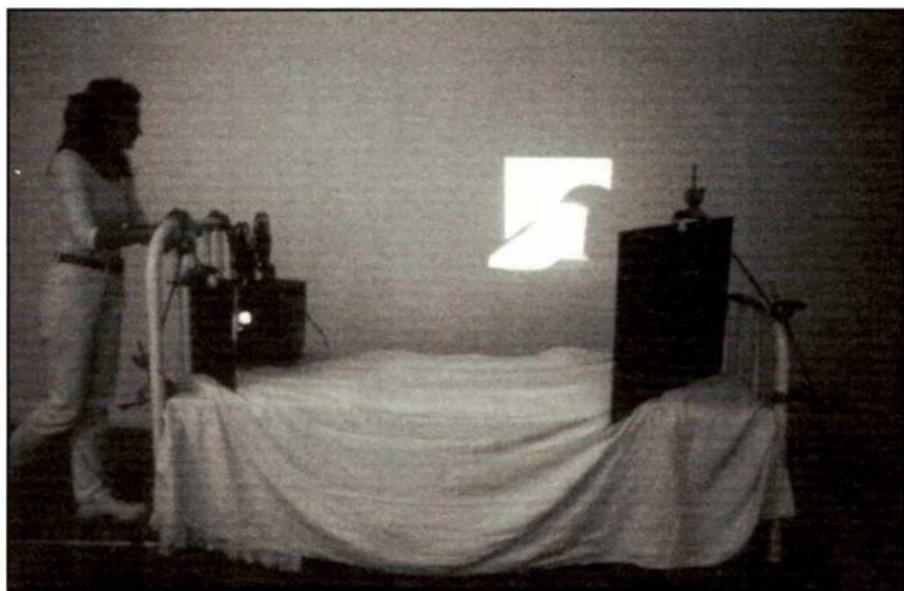
Fotografía sobre marco de espejo de cuarto de baño.
Sevilla. Obra de Pilar Albarracín.

bianas y sus teóricas llevaron a cabo -desde diferentes posiciones- un trabajo fundamental de cuestionamiento de la naturalidad de la norma heterosexual y de la identidad sexual dominante, cuya contribución al desarrollo de las teorizaciones feministas sobre la sexualidad es imponderable. El, por así decirlo, estallido teórico de la categoría mujer, fue el resultado de la conflictiva y traumática emergencia, dentro de ese sujeto histórico colectivo formado por las mujeres, de otros sujetos históricos colectivos minorizados: negras, lesbianas, obreras, chicanas, discapacitadas, etc, que reivindicaban la toma de la palabra y deseaban generar representaciones sobre sí mismas. Nuevas

teorías, nuevas voces, nuevos cuerpos marcados por el sexo pero también por otras marcas de la cultura. De todas estas complejas problemáticas, que irán dejando su huella en lo social, se nutrirán algunas y algunos artistas occidentales para crear obras que plasmarán metáforas sobre el cuerpo y el individuo a las que un amplio público está poco o nada acostumbrado y que desestabilizarán las certezas interiorizadas sobre la encarnación en un cuerpo y en una persona de una identidad sexual predeterminada.

La desestabilización de estas certezas sobre la identidad sexual, unida al desconcierto ante el rechazo de los sistemas clásicos de representación, de los soportes, materiales y técnicas «tradicionales» de las bellas artes, son -quizás- algunas de las causas que a los profanos en el terreno de las rápidas innovaciones por las que atravesaban los mundos del arte de finales del siglo XX nos llevaban a preguntarnos si, realmente, lo que estábamos viendo, debía calificarse como arte o, simplemente, como tomadura de pelo. Otro problema añadido era y es el que afecta a una importante pregunta: ¿qué comunicaban las *performances* y qué comunican las obras de las que voy a hablar a continuación? Y, sobre todo, ¿a quién y cómo? Al igual que otros, este problema no es nuevo. A mediados de los sesenta el antropólogo estructuralista francés Claude Lévi-Strauss, amante del arte e interesado por él como investigador, declaró que el arte occidental había muerto con el cubismo. La razón esgrimida por Lévi-Strauss era la siguiente. El arte es un hecho social universal y en todas las culturas los artistas crean nuevas obras, pero ni lo hacen en el vacío ni lo hacen al margen -o en contra- de los sistemas de representación vigentes, porque las obras están destinadas a comunicar algo a la sociedad en la que han sido creadas. Siguiendo con su argumento, Lévi-Strauss afirmó que, desde el cubismo, se han incorporado al arte occidental obras plásticas que al basarse en sistemas de representación ajenos a Occidente (recordemos la fascinación por el arte «negro» u oceánico por parte de miembros de las primeras vanguardias artísticas), al hacer caso omiso de la perspectiva o del principio de mimesis, no podían comunicar significados porque la inmensa mayoría de los miembros de la sociedad a los que estaban destinadas eran incapaces de descifrarlas y de disfrutarlas estéticamente. Y, sin embargo, nuestra historia del arte ha catalogado muchas de esas obras basadas en sistemas de representación ajenos como verdaderas obras de arte. Para Lévi-Strauss, esto ha sido posible no necesariamente por su calidad, sino porque progresivamente las sociedades occidentales han ensalzado cada vez más la figura del artista, insistiendo en él más que en la obra y dotándole de una cualidad que sólo a unos pocos se les reconoce socialmente: el genio. Sin compartir totalmente su radical argumentación, tampoco debemos desecharla por completo ya que Lévi-Strauss ha detectado

dos cuestiones cruciales: la de la ideología carismática a través de la cual, y sobre todo desde el romanticismo, se nos enseña a identificar a ciertos artistas varones como genios creadores y que desemboca en una sacralización de ellos y de sus obras, las entendamos o no, las disfrutemos estéticamente o no; y la del carácter colectivo que debe poseer todo sistema simbólico, incluido el del arte, para que sea posible la comunicación. Es cierto que la mayor parte del arte corporal o de las *performances*, y las obras de los noventa que voy a mencionar a continuación, carecen de significado para la mayoría, y que la mayoría no sabemos dónde ubicarlas. También es cierto que, incluso teniendo ciertos conocimientos sobre las últimas tendencias en el arte, somos generalmente incapaces de aprehenderlas. Cierta también que, habitualmente, nos dejan sin palabras, llenos de desconcierto, y que a veces acudimos a conocedores (críticos de arte, galeristas, etc) para que nos las «traduzcan». Conocedores que, a su vez, recrearán la obra y nos propondrán su autorizada interpretación. Si, por suerte, accedemos a quien la ha creado, obtendremos sin duda otra interpretación que, a menudo, difiere bastante de la del conocedor. Sin embargo, lo interesante es que esas obras están ahí, que han sido creadas y que empiezan a circular y a ser conocidas socialmente provocando múltiples reacciones y comentarios.



«Vendajes» (1992). *Performance 18*

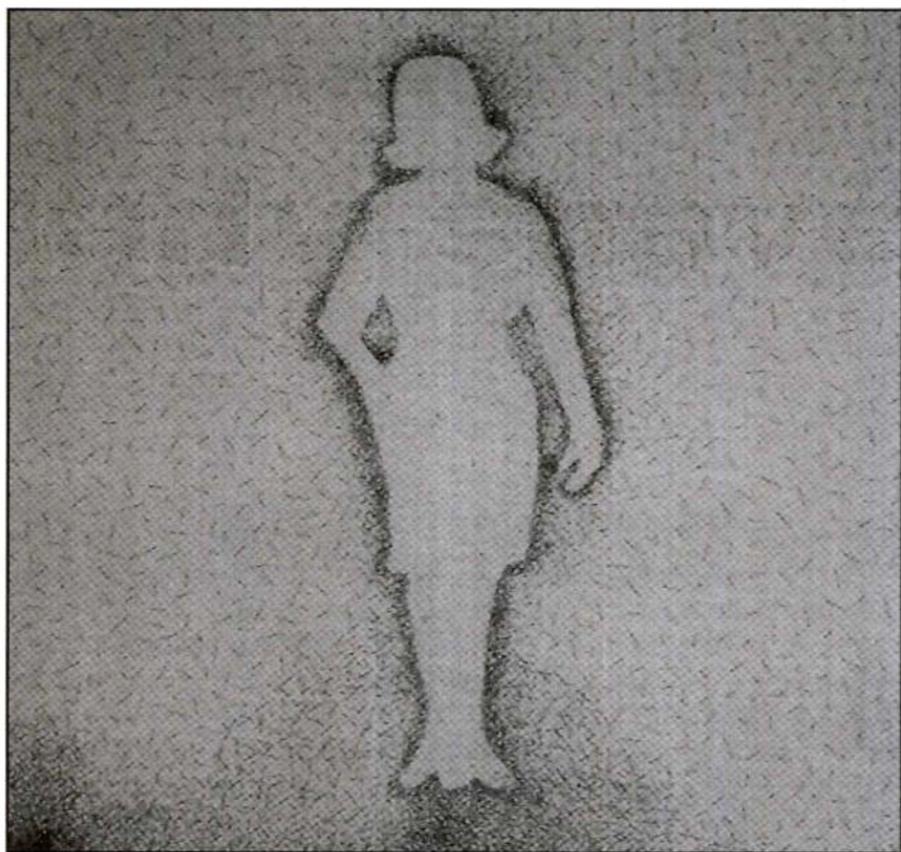
Cama, raíles, dos espejos. Espacio aproximado de 5 m. x 18 m. Sala Montcada de La Caixa. Obra de Eulalia Valldosera. (Cortesía Galería Helga de Alvear. Madrid)

Desde las primeras vanguardias a las *performances*, pasando por lo que en estos momentos está sucediendo en el arte, quienes se definen como artistas dicen realizar obras plásticas, críticos y galeristas así las denominan y bajo esa etiqueta se comercializan, y, aunque a veces dudemos, acatamos su experto parecer y, si podemos, las adquirimos. No obstante, y quizás sobre todo de cara a las características de las formas de expresión artística actuales, la cuestión sigue abierta: ¿qué comunican, qué respuesta estética suscitan y cómo deben interpretarse? A menudo no lo sabemos con exactitud, pero parece imposible no sentirse interpelado por ellas cuando parten de reflexiones e intervenciones sobre el cuerpo humano y dan forma a sensaciones, vivencias, temores, inquietudes o fantasías diversamente compartidas por todas las personas. La posibilidad de que esas obras comuniquen algo, de que las dotemos de significado, de que provoquen emoción estética, está condicionada por la diferente posición social que los individuos que acuden a contemplarlas, y los colectivos a los que pertenecen -hombres, mujeres, transexuales, negros, homosexuales, lesbianas, aristócratas, trabajadores, etc- ocupan en cada época histórica en el seno de sus sociedades. Si tenemos esto en cuenta, tendremos que admitir que, tanto hoy en día como en el XIX, tanto en las sociedades occidentales como en las no occidentales, las obras han sido interpretadas y han despertado respuestas estéticas a través del tamiz de los condicionantes sociales que actúan sobre el sexo, la opción sexual, la etnicidad o la clase social de los individuos. El problema no es tanto que la obra sea figurativa o abstracta, que se ciña o no a los sistemas de representación clásicos, sino la posibilidad práctica que, en cada época, han tenido esos diversos y múltiples receptores de situarse ante ellas desde una posición comprensiva. Para que eso sea posible, al menos hoy en día puesto que al parecer el acceso al arte se ha democratizado, se necesita que los receptores posean un conocimiento previo de los mundos del arte actual. No obstante, en el caso de las obras referidas al cuerpo humano, esta problemática conlleva otra dimensión ya que, al fin y al cabo, todas y todos tenemos un cuerpo y su apariencia nos identifica ante los demás.

Si pensásemos para ilustrar estas ideas en un público de mujeres, podríamos avanzar la hipótesis de que su interpretación, sus emociones y sus respuestas estéticas frente a ciertas acciones artísticas y obras centradas en el cuerpo «hembra» serían diferentes a las de un público de hombres. Por ejemplo, como ya he indicado, Carolee Schneemann realizó su *performance Interior Scroll* (Manuscrito interior) en 1975 y durante ella actuaba desnuda y extraña de su vagina un largo filamento que descifraba como si

de un pergamino se tratara. Casi veinte años después, en 1992, Carolee se dirigía a la asistencia, totalmente vestida, preguntándoles si las cuatro imágenes de gran tamaño que le servían de telón de fondo y que eran fotografías de ella desnuda durante su *performance* de 1975 constituían una iconografía feminista erótica ¿Cómo interpretaría ese hipotético público ambas acciones artísticas? ¿Cómo reaccionaría ese mismo público de mujeres ante las inquietantes esculturas de 1991 de Kiki Smith representando cuerpos inertes, generalmente mutilados, de los que fluían leche, o recién nacidos; cuerpos que remiten al dolor, a la amputación (¿de la feminidad?), a productos del cuerpo (sangre menstrual, leche), a experiencias corporales (partos, objetualización sexual), y que muestran plásticamente aquello que debe permanecer oculto, los lados más oscuros, privados y contaminantes de lo femenino tal y como lo concibe la ideología sexual dominante en las sociedades occidentales? ¿Qué emociones sentiría ese público ante las obras de Hermione Wiltshire, Pauline Cummins, Françoise Vergier o Eulalia Valldosera que exploran, haciendo uso de todo tipo de medios - foto, vídeo, objetos, actrices- el universo de sensaciones que tienen que ver con el deseo sexual de las mujeres? ¿Qué pensarían esas receptoras ante la camiseta transparente con vello masculino creada por Jana Sterbak para ser llevada por una mujer cuyo cuerpo se ciña al máximo a los ideales de belleza femenina vigentes; o ante su *Vestido de carne para anoréxica*? ¿Qué sentiría ese mismo público frente a los fotomontajes de Cindy Sherman en los que la artista compone figuras de mujer mediante fragmentos de maniqués, rostros enmascarados y órganos genitales desproporcionados de los que emanan sospechosos fluidos?

Matizando la aserción con la que he iniciado este recorrido por obras y *performances* de los noventa, y para aclarar la afirmación sobre el poder de los condicionantes sociales en lo que concierne a la percepción e interpretación de las obras, dentro de ese hipotético público de mujeres, aquellas que fueran críticas con los valores y roles sexuales socialmente adjudicados a las mujeres, aquellas que tuviesen dudas sobre la naturalidad de las identidades de sexo/género femenino, serían sin duda más receptivas a los mensajes transmitidos por las obras y captarían la intencionalidad de las artistas al compartir con ellas ciertos dispositivos simbólicos. Otras podrían considerar esas mismas obras como una agresión hacia la mujer y, por lo tanto, hacia ellas mismas; otras permanecerían indiferentes ante ellas, y otras, artistas o conocedoras de las últimas tendencias en el arte las valorarían en términos puramente estéticos o plásticos.



«Lady Shave» (2000)

Dibujo cosido sobre lienzo. Obra de Nieves Galiot.

En cuanto a las reacciones de un público de hombres ante las mismas obras, éstas se verían igualmente condicionadas por sus vivencias, ideologías, conocimientos artísticos y contexto social. Paradigmática en este sentido fue la interpretación merecida por la obra de una artista hoy muy en boga: Louise Bourgeois. Uno de los cuadros de su serie *Mujer-Casa* que representa figurativamente una casa de la que surgen dos brazos y que forma un todo con unas piernas y un pubis fue interpretado por la crítica de 1947 como la afirmación de una natural identificación entre el hogar y la mujer. Actualmente, esa misma obra ha sido dotada de un significado radicalmente diferente y que, además, coincide con lo que pretendía la artista. *Mujer-Casa* es una serie de obras que denuncian la situación social de las mujeres y los conflictos de identidad que viven muchas artistas al intentar compaginar su ser artistas con su ser mujeres. Sólo los cambios

sociales acaecidos desde 1947 -y, en especial, aquéllos que han afectado a la posición social de las mujeres- permiten comprender tan radical cambio de significado. Por las mismas razones que estoy barajando, el colectivo de homosexuales, especialmente sensibilizado ante el SIDA, sería probablemente más receptivo que otros colectivos hacia acciones artísticas abordadas desde, por así decirlo, una línea «clásica», por artistas como el francés Michel Journiac que lleva años dedicado al arte corporal y que propone imágenes para la lucha contra el SIDA iniciando en 1993 un «ritual» durante el que imprimía en plástico «billetes-estuche» de cien francos que contenían su sangre. También la serie *Machos Negros* del fotógrafo norteamericano Mappelthorpe se presta, como toda obra, a múltiples interpretaciones que varían en función del público receptor. Para sus admirados defensores, el artista lo único que hace es explorar plásticamente el cuerpo del hombre negro; para sus detractores, Mappelthorpe lo objetualiza, lo considera más próximo a la naturaleza que al hombre blanco y, a través de sus fotografías, contribuye a alimentar el imaginario erótico, sexual y racista de hombres y mujeres blancos y de clase alta proporcionándoles imágenes ideológicas en las que el hombre negro encarna una desmesurada y atávica potencia sexual al servicio de sus deseos y fantasías más inconfesables. Resulta innecesario multiplicar ejemplos que muestren cómo, en la práctica, la posición social de las personas, su sexo, su opción sexual, su estatus, su formación artística, su ideología política o su religión, serán factores decisivos que intervendrán activamente en la percepción de las obras plásticas. El arte, a pesar de lo que a menudo se pregona, no está por encima del bien y del mal, como tampoco lo están artistas, público y especialistas. Las obras plásticas, y quizás sobre todo aquéllas que nos muestran el cuerpo humano, juegan con cuerpos constantemente reconstruidos desde múltiples instancias sociales; con cuerpos sexualizados, racializados, «primitivizados» y jerarquizados; con cuerpos plenos de significados culturales; con cuerpos cuya apariencia nos interpela y rara vez nos deja indiferentes.

Si algo caracteriza a las obras visuales que tienen como objeto al cuerpo de las mujeres, obras creadas por las artistas occidentales en la década de los noventa y también en estos inicios del siglo XXI, ese algo es la voluntad de representar las diversas posiciones identitarias en las que éstas se encuentran. Ya no se trata tanto, como sucedía en los setenta, de proclamar una universalidad femenina a través de las *performances*, ni de establecer una relación con el público, ni de provocar sus reacciones. Se trata sobre todo de producir representaciones que den cuenta de la complejidad de las identidades de un sujeto histórico colectivo, las mujeres, que a pesar de poseer un mismo cuerpo sexuado, ocupan variadas posiciones identitarias y sociales.



«Results» (2003)

Dibujos. Obra de Azucena Vieites.

A pesar de que, en la actualidad, los movimientos feministas occidentales no existen bajo la misma forma organizativa que tenían en la década de los setenta, las huellas dejadas por sus luchas y teorizaciones han calado en lo social y están repercutiendo sobre las artes visuales de hoy en día. Una vez más, significativamente, podemos observar una cierta distancia temporal entre las acciones y producciones plásticas que globalmente llegan de la mano de algunas artistas feministas estadounidenses y lo que está ocurriendo en este ámbito en el Estado español. A mi entender, esa distancia temporal es en parte producto de la situación social de las mujeres del Estado español tras el franquismo y de la tardanza en alcanzar ciertos derechos y ciertas cotas de igualdad formal y real; al tiempo que, en nuestras producciones, también quedan reflejadas las trayectorias recorridas por las organizaciones políticas feministas en cada Comunidad Autónoma. Por estas razones, y para intentar comprender por qué coinciden temáticamente algunas de las obras visuales realizadas en la actualidad por jóvenes artistas del Estado español con las creadas en otros países por las artistas de los setenta, conviene tener en mente ciertos datos. Dichos son datos muy parciales pero nos proporcionan un pequeño referente empírico sobre la situación de las artistas y de sus obras en el Estado español, y un referente empírico más

amplio en lo que concierne a las artistas que trabajan en la Comunidad Autónoma Vasca. A partir de un artículo de prensa y de un estudio subvencionado por Emakunde-Instituto Vasco de La Mujer, acotaré algunas cuestiones prácticas que inciden sobre el quehacer de las artistas visuales.

El 8 de marzo de 1998, el diario *El País* -con ocasión del Día Internacional de las Mujeres y basándose en datos oficiales recientes- publicaba un artículo titulado «*Cifras de mujer. Repaso a las desigualdades a través de la estadística*». La ventaja de estas «cifras de mujer» es que desvelan, sin paliativos, una situación de clara desigualdad que afecta a las mujeres en todos los ámbitos sociales, incluido el del arte. Nos enteramos, leyéndolas, de que entre los 7.623 cuadros, 6.240 dibujos y 2.100 grabados del Museo del Prado, sólo se encuentran 12 obras de artistas mujeres y de que, de esas doce obras, sólo una está expuesta. También nos informan de que el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía (MNACRS), en su colección permanente de pintura, cuenta con 140 pintores de los que 12 son pintoras. Los datos son significativos si tenemos en cuenta que la adquisición de obra por parte de un museo conlleva la progresiva configuración del patrimonio artístico de un Estado y la consagración para el o la artista. Estos datos, muy escasos ciertamente, permiten no obstante dar cuenta de que existe una realidad social propia a las artistas poco o nada afectada por los planes de acción positiva diseñados desde los Institutos de La Mujer. Y no es de extrañar ya que el terreno artístico, muy mistificado, es especialmente refractario ante acciones que, por otra parte, quizás no resultan especialmente adecuadas ni para combatir la desigualdad ni para lograr la paridad. Buen ejemplo de esta problemática lo constituye el Informe N° 8 de Emakunde-Instituto Vasco de La Mujer sobre «*Las mujeres en la producción artística de Euskadi*». Este estudio, publicado en 1994 y subvencionado por la citada institución, proporciona cifras interesantes sobre la situación de las artistas vascas. Los datos, referidos a 1991, se centran en la adjudicación de premios a artistas mujeres; en las veces que han expuesto las artistas en Galerías de Arte de la Comunidad Autónoma Vasca (CAV) ; en su acceso al mundo laboral; y en su participación en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO' 91. También se tiene en cuenta que el número de alumnas matriculadas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco y que finalizan sus estudios es sensiblemente superior al de alumnos. Las cifras del informe reflejan, con igual claridad que las del artículo de *El País*, que las artistas mujeres están infra-representadas. Así un 30% de artistas mujeres expusieron en Galerías de la CAV en 1991, frente a un 70% de artistas varones y, en la edición de ARCO de ese mismo año, la presencia de obras de artistas mujeres rondaba el 5%, sin que se apreciaran diferencias significativas entre los datos referidos al Estado español y los relativos a países como Alemania, Italia, Francia, Gran

Bretaña o Estados Unidos. Este último dato, que no se sabe muy bien si se proporciona para demostrarnos que en eso estamos a la par de otros países, indica hasta qué punto sigue imperando en el terreno artístico occidental la ideología carismática. Las cifras no pueden ser más claras y demuestran que efectivamente existe una desigualdad entre artistas mujeres y artistas varones en la CAV. A partir de esta constatación empírica se pueden poner en marcha iniciativas en pro de la igualdad entre los sexos en el arte y es lo que hará Emakunde. Las iniciativas consistirán, globalmente, en participar a lo largo de la década de los noventa en la subvención de las exposiciones de artistas mujeres organizadas en torno al 8 de marzo y en la publicación de los correspondientes catálogos; en dedicar en 1997 un número de su revista a las *Artistas Vascas*; en fomentar la realización de concursos en los que las artistas participen con sus creaciones; y en apoyar a asociaciones de artistas mujeres. Es en el número consagrado a las *Artistas Vascas* en el que se constata que sobre todo las más jóvenes trabajan sobre la identidad, el cuerpo y la sexualidad. Así, las temáticas coinciden con las de sus colegas de otros países occidentales, pero veamos a partir de cuándo lo hacen y cómo lo hacen.

En la primavera de 1985, las estadounidenses *Guerrilla Girls*, que se declaraban a sí mismas como una organización terrorista de mujeres artistas, pegaban carteles en los barrios bohemios de Nueva York denunciando nominalmente a artistas varones que aceptaban exponer en galerías que pocas veces exhibían obras de artistas mujeres y, a finales de dicha década, realizaron el siguiente poster, sin duda una de sus obras más difundidas:



«Do women have to be naked to get into the Met. Museum? (1989)

Poster. Obra de las *Guerrilla Girls*.

Una década más tarde, en 1997, las páginas de gran formato de *Erreakzioa/Reacción*, órgano de una asociación de carácter cultural creada por artistas hacia 1994 con el fin de dar a conocer y catalogar las obras plásticas de las artistas de la CAV, reproducen el artículo de 1985 en el que la influyente crítica de arte feminista L. Lippard se hacía eco de las iniciativas de las *Gue-*

rrilla Girls. Y, ya en 1998, desde esa misma publicación, se insiste en la necesidad de articular creación artística, teorías y prácticas feministas a la par que se publica la traducción de un artículo de Sandoval en el que ésta reflexiona, siguiendo a Haraway, sobre un posible feminismo *cyborg*. Lo interesante de esta más que evidente retroalimentación es que por primera vez se concreta en la CAV la iniciativa de establecer un nexo entre teorizaciones feministas y praxis artística, y que en el centro de esa iniciativa se encuentran cuestiones vinculadas con el arte, con la visibilidad de las artistas mujeres y de sus obras; pero también con el cuerpo, con la identidad y con unos *cyborgs* entendidos como criaturas híbridas, mezcla de tecnología y biología, productos de la realidad social y de la ficción. Es en este punto en el que se fusionarán, más allá de las fronteras entre estados, algunas de las inquietudes propias a las teorizaciones feministas occidentales sobre el cuerpo, las identidades y la tecnología, y la expresión de las mismas a través de las obras realizadas por jóvenes artistas. Múltiples son los ejemplos que corroboran esta tesis pero bastará exponer algunos extraídos de exposiciones que han tenido lugar en diversos países europeos a lo largo de la década de los noventa. A través de ellos veremos que artistas mujeres y artistas varones se interesan por problemáticas similares en lo que respecta al cuerpo, a la tecnología, a la identidad o a la sexualidad, pero que la denuncia de los roles de sexo, tan característica de los setenta, sólo la abordan las artistas, tanto las jóvenes como algunas de las que ya trabajaban en aquellos años y que hoy continúan haciéndolo. Además de esta diferencia podría afirmarse que las artistas centran habitualmente su interés sobre el cuerpo de las mujeres, mientras que los artistas (y es un hecho novedoso) parecen decantarse por el de los hombres. Quizás esto se explique por lo que ha calado en lo social el tipo de inquietudes que ellos exploran visualmente, inquietudes colectivas que incitan al autoexamen tanto a varones como a mujeres.

Numerosas fueron las exposiciones que a lo largo de los años noventa, y en diversos países europeos, dedicaron un importante espacio al cuerpo sexuado. Para seguir desarrollando la reflexión hasta ahora propuesta he seleccionado algunas de las que, en el mundo del arte, se han convertido en referentes paradigmáticos de la que fue la última década del siglo XX incorporando a dicha selección ciertas exposiciones que tuvieron lugar en diferentes ciudades del Estado español. En dichas exposiciones encontraremos un conjunto de obras y de artistas, a la par heterogéneo y homogéneo, que circulaba por los espacios institucionalizados del arte. Circuitos obligados para artistas, críticos, galeristas, marchantes, pero también para «amantes de arte», eventos prestigiosos como la *Biennale* de Venecia, la *Documenta* de Kassel y, a otro nivel, ciertas exposiciones colectivas y ferias internacionales de arte contemporáneo, como la FIAC de París o ARCO de Madrid que

constituyeron la cartografía europea por la que circularon obras y actores sociales procedentes de Europa pero también de otros continentes. En dichos eventos artísticos participaron, junto con algunas de las artistas de la *performance* hasta ahora citadas, jóvenes artistas emergentes que también indagaban sobre los roles de sexo/género, la subjetividad, la sexualidad y la construcción de las identidades. Sin embargo, el tono no será el mismo que el utilizado en las décadas anteriores y, a las cada vez más frecuentes referencias al psicoanálisis, los y las artistas añadirán una novedosa inquietud que será vital para sus obras: la de que nos encontramos en un período histórico en el que los avances técnico-científicos permiten pensar la progresiva desaparición de una humanidad «pura» entendida ésta como el resultado de la ya lejana ¿y obsoleta? teoría de la evolución de las especies de Darwin. Lo que Huxley describió en *Un mundo feliz* ya no se percibe como un futuro de ciencia ficción, sino como un presente que atañe a un número cada vez mayor de seres ¿humanos o post-humanos? Exposiciones como, precisamente, *Post-Human* (1992), *Cocido y Crudo* (1995), *El Rostro Velado* (1997/98), *Transgénic@s* (1998), *Trans Sexual Express* (1999), *Trans Sexual Express. A Classic For The Third Millenium* (2001) fueron algunas de las que reunieron interesantes ejemplos que, una vez más, demuestran que ciencias, artes, problemáticas sociales, cuestiones sobre el cuerpo humano y la identidad de las personas caminan en paralelo. No obstante, antes de iniciar un breve recorrido por algunas de las citadas exposiciones, hay que recordar que organizar un evento de esa índole requiere que quienes se encargan de ello planteen un concepto, sigan una idea y seleccionen a los y las artistas que intervendrán en la misma. En este sentido, aunque los temas del cuerpo, de la identidad, de lo sexual y de lo subjetivo fueron centrales en todas las exposiciones mencionadas, las ideas rectoras de las mismas no fueron idénticas.

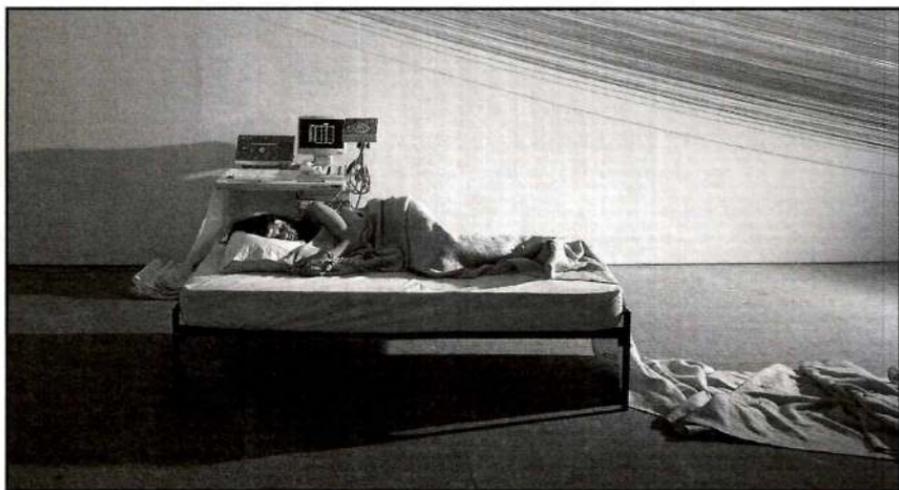
Fue sin duda *Post-Human* (1992), exposición comisariada por J. Deitch, la que, por vez primera y con descarnada radicalidad, ahondó en las consecuencias que para los seres humanos conllevaba el hecho de vivir en un mundo en el que todo tipo de nuevas tecnologías y de posibilidades de consumo estaban marcando las pautas del yo, del ser y del deber ser. En *Post-Human*, diferentes artistas exploraron a través de sus obras cuestiones relacionadas con la cirugía estética, la genética, el hiperconsumo de artefactos culturales, el aislamiento de las personas, el impacto de las nuevas tecnologías de comunicación-información sobre las relaciones interpersonales y, al igual que el feminismo *cyborg*, se interrogaron sobre si no estábamos al filo de asistir al nacimiento de personas «post-humanas» -mezcla de tecnología y humanidad- y sobre los efectos de ese nacimiento sobre la construcción de las identidades sociales y la producción de subjetividad. Para ellos y ellas, el interés por el cuerpo no abarcaba sólo cuestiones formales o de estética cor-

poral, sino también problemáticas conceptuales en torno a la sexualidad, la emancipación racial, la salud y la enfermedad, la muerte, las funciones cerebrales o el personal proceso identitario de cada individuo. Problemáticas que, abordadas desde las artes plásticas, se resolvían a través de metáforas que daban pie a reinventar la naturaleza de lo humano. Cindy Sherman y Kiki Smith fueron dos de las artistas ya citadas a lo largo de este libro que participaron en *Post-Human*. La fotógrafa Cindy Sherman lo hizo con sus provocadores fotomontajes en los que la artista incorpora al modelo humano - hombre o mujer- una serie de prótesis sexuadas que no siempre se corresponden con el sexo biológico del modelo fotografiado, rompiendo así con las habituales asociaciones sexuales naturalísticas. Por su parte, Kiki Smith, desde la práctica escultórica, expuso su *Tale*, escultura que representa a una mujer desnuda que gatea a cuatro patas dejando tras de sí un rastro de excrementos. Ese cuento (*Tale*) de Kiki Smith narra, al igual que numerosas obras suyas, lo inenarrable, lo reprimido en las sociedades occidentales, lo que creemos que mancha y contamina. Narra esos contenidos materiales del cuerpo humano, tan cargados de significado simbólico, que la artista vincula con el ser mujer y el ser hombre, y que siguen estando presentes a pesar de las múltiples intervenciones tecnológicas a las que el cuerpo humano está siendo sometido. Fluidos (heces, sangre, espermatozoides, leche) que son, metafórica y materialmente, señal de la existencia de vida.

Las ideas y objetivos que guiaron al comisario de la exposición *Cocido y Crudo* fueron sustancialmente diferentes a las que desembocaron en *Post-Human* y, sin embargo, también en ella el cuerpo sexuado ocupó un importante lugar. Con *Cocido y Crudo* (Madrid, 1995) su comisario, D. Cameron, deseaba desestabilizar la dicotomía occidental entre lo crudo y lo cocido. Invertiendo el orden del título del primer volumen de *Mitológicas* de C. Lévi-Strauss y utilizando el resultado de dicha inversión para nombrar la exposición, D. Cameron pretendía desactivar simbólicamente el contraste dicotómico entre lo cocido (cultura) y lo crudo (naturaleza) incidiendo en que era posible intercambiar múltiples posiciones culturales. El título de la exposición pretendía desplazar referentes, conseguir que ni la pertenencia étnica, ni el sexo, la raza o la opción sexual de los/as artistas fuesen centrales en el significado de su obra. A partir de esta idea, el interés del comisario se focalizó sobre un conjunto de artistas que exploraban a través de sus obras diversos problemas extraídos de su vida cotidiana siendo el nexo entre todos ellos el hecho de que sus obras referían a experiencias subjetivas sobre las que reflexionaban críticamente. El cuerpo, el espacio, el entorno tecnológico, la violencia, la identidad étnica, de sexo o sexual, los materiales cargados de significados simbólicos diferentes en cada cultura, el peligro que encierran los contactos interculturales, el paso del tiempo, el arte como sistema de artifi-

cio cultural... fueron algunas de las problemáticas abordadas por quienes expusieron en *Cocido y Crudo*. A pesar de que los y las artistas compartían globalmente estas problemáticas, existían diferencias entre las obras y la posición subjetiva de cada artista frente a ellas y frente a la sociedad. Para algunos y algunas, de lo que se trataba era de sacar el yo interior del sujeto al exterior intentando que fuese socialmente leído como algo más que meramente autobiográfico; para otros y otras, se trataba de reincorporar al arte lo que históricamente habíamos excluido de él los occidentales: lo «primitivo», lo «popular», lo marginal; también había para quien lo importante era la diversidad, una diversidad que no estaba en los temas abordados, sino en la forma de hacerlo. Y, por último, para otros y otras, de lo que se trataba era de introducir en el mundo del arte lenguajes o prácticas que provenían de otras disciplinas como la antropología, la ciencia, la medicina o la tecnología, descomponiéndolos y alterándolos con el objetivo de ofrecer nuevas posibilidades de reflexión crítica sobre el orden social dominante.

En *Cocido y Crudo*, la vídeo instalación *Cuerpo Extraño* de Mona Hatoum que consistía en un cilindro con aberturas para que el público pudiese penetrar en su interior y en el que se podía contemplar a través de varios monitores diversos detalles de un ojo humano mientras que en el suelo otro monitor permitía abarcarlo en su totalidad; o la *performance Dormitar* de Janine Antoni que estribó en ver a la artista dormida, conectada a un polisomnógrafo, y en asistir a cómo, al despertarse, Antoni tejía con estambre en un telar el dibujo de su sueño, dibujo recogido gracias al aparato al que había permanecido conectada; fueron algunas de las obras en las



«Slumber» (1993)

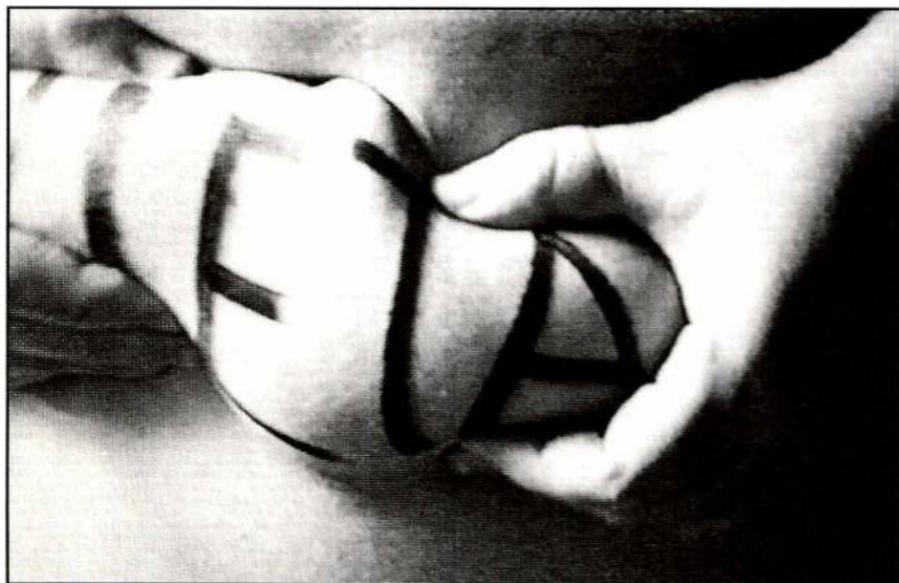
Performance. Obra de Janine Antoni.

que se plasmaron los nuevos interrogantes sobre la naturaleza de lo humano y las maneras en las que ciertos artistas traducían artísticamente lenguajes y prácticas que provenían de diferentes campos científicos o técnicos. En esa misma exposición Allen Ruppersberg se interesó en sus obras por las anomalías y singularidades reflejadas en el cuerpo humano, al igual que a principios de los noventa lo había hecho el fotógrafo Joel-Peter Witkin. Witkin, como los realistas decimonónicos, deseaba objetivar fotográficamente lo que su cámara veía. En alguno de sus álbumes fotográficos solicitaba, para llevar a cabo su proyecto, modelos humanos singulares o anómalos: transexuales antes de ser operados, siameses, jorobados, enanos, personas con diversas discapacidades psíquicas..., con la intención de transmitir a través de sus retratos inquietudes científicas y éticas.

Las reflexiones sobre lo que significa ser humano, sobre los poderes, placeres y peligros que para los sujetos encierra el cuerpo; sobre el transcurso del tiempo, el envejecimiento y la muerte; sobre el impacto de las nuevas tecnologías sobre los seres humanos, alcanzaron en las artes visuales occidentales de finales del siglo XX tal visibilidad que resulta difícil interpretar el hecho como mera casualidad. Buena muestra de ello fue la edición de ARCO' 97 en la que se expusieron obras de 1.200 artistas. Leyendo la cifra, igual se nos ocurre recordar a las 1.200 personas que, en 1904 fueron expuestas en la Exposición Universal de San Louis. Ironías de la historia, sin duda. Junto a las secciones «*Latinoamérica en ARCO*», «*Arte emergente*», «*Conciertos de arte sonoro*» o «*Arte electrónico*» (incluida la vía Internet), también se desarrollaron cursos monográficos dedicados a dichas secciones. Aunque en apariencia nada parecía indicar la presencia del cuerpo humano en ARCO' 97, de hecho lo estaba. La *Cartografía Interior* de Tatiana Parceró -rostro de mujer sobre el que se había proyectado un texto escrito en iconografía inca; la *Monografía* de Adriana Calatayud -fragmento de un cuerpo sexuado «hembra» que, desde los hombros hasta las rodillas, aparecía revestido por un complicado dibujo-; o la serie documental *Rostros del más acá*, de José Raúl Pérez, condensaron en el ámbito de la fotografía latinoamericana invenciones, collages, documentales y referentes culturales. Mientras que en una galería madrileña el artista colombiano Fernando Arias intentaba vender el trozo de su piel en el que había tatuado su firma, en ARCO, el cubano Manuel Mendive seguía la vía de las *performances* rituales de los setenta para crear una acción en la que un hombre desnudo, totalmente rasurado y con el cuerpo cubierto con signos presentes en los cuadros del artista, deambulaba lenta y silenciosamente entre cuadros y esculturas. Su inspiración, como indicaba el propio Mendive, la busca en los ritos de iniciación, en el vudú, en sus raíces negras y latinas, y su objetivo era el de ensalzar la naturaleza y el cuerpo del hombre. Tampoco el «*arte electrónico*», tan alejado tecnológi-

camente de las *performances* rituales, escapaba al cuerpo. Así, Ignacio Hernando proponía una monumental *Cabeza generada por ordenador*, mientras que Terry Braunstein, reflexionaba en su serie *Tiempos Modernos* sobre la clase media americana en la era de la tecnología punta, y en *Sin Límites* lo hacía sobre los efectos que tiene sobre los humanos lo que ella llamaba la psicopatología de lo cotidiano. Para crear sus fotomontajes, la artista había utilizado enciclopedias de ciencias naturales, textos de odontología y antiguos manuales y se había servido de ordenadores y *escanners* para realizarlos. También, aunque no expusieron en ARCO' 97, la prensa se hizo eco al hablar de tendencias en el arte de obras y artistas como Orlan, Laurie Anderson o Cornelia Parker quien, en la Bienal de Sao Paulo' 94, había mostrado su inquietud por el transcurso del tiempo durmiendo encerrada en una vitrina.

El panorama artístico y social de finales del siglo XX mostraba el «imperio del cuerpo» en la vida, la ciencia y el arte occidental. Ya fuera a través de las obras visuales y de las investigaciones científicas, o a través de hechos sociales como el recurso a la cirugía estética y a las dietas de adelgazamiento, o mediante la atención prestada a la figura de las *top models*, a las elecciones de *Misses* y *Misters* y a la transexualidad, los cuerpos humanos se nos presentaban cada vez más como un laberinto que había que explorar. Un laberinto que había que recorrer objetiva y subjetivamente si queríamos llegar a comprender la naturaleza de lo humano y, a través de ella, nuestra propia identidad.

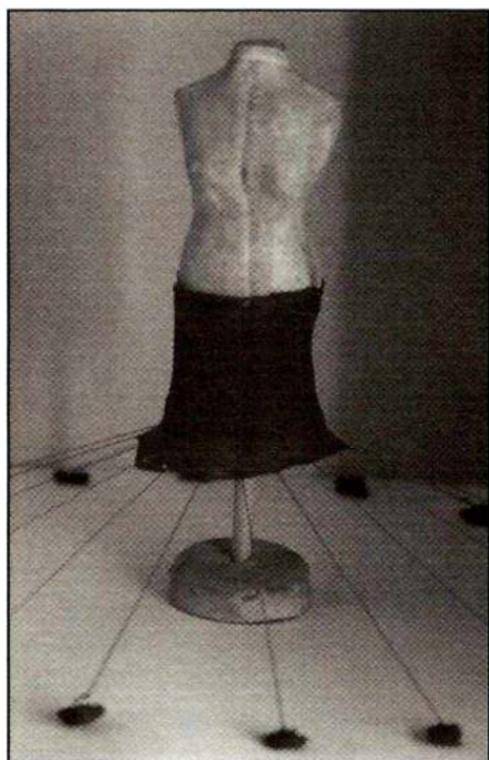


«A mi manera» (1999)

Vídeo. Obra de Estíbaliz Sádaba.

Pero el panorama artístico descrito a través de las exposiciones mencionadas también contenía una peculiar vuelta a los setenta en lo que se refiere a temáticas y situaciones sociales vinculadas a las mujeres y a sus cuerpos. Y es, en esa vuelta a reflexionar desde las artes visuales sobre cuestiones tradicionalmente vinculadas a las luchas y reivindicaciones feministas, donde veremos emerger, junto con artistas ya consagradas, a jóvenes artista del Estado español. Los noventa fueron los años en los que artistas como Cindy Sherman alcanzaron gran notoriedad. Sherman, que en los setenta trabajaba sobre los estereotipos femeninos transmitidos a través del cine hollywoodiense, creó en 1992 sus *Sex Pictures*. En esta serie fotográfica, la artista recomponía cuerpos a su antojo sirviéndose de maniqués de látex utilizados en medicina. Mezclando los órganos sexuales macho y hembra, seleccionando prótesis emblemáticas del dimorfismo sexual, Sherman jugaba a romper los límites carnales, sexuales e identitarios construidos por la cultura occidental en torno al cuerpo sexuado. Los noventa acogieron también las *Histoires de Robes* de la artista francesa Annette Messager quien, en los setenta, elaboraba álbumes en

los que criticaba los roles de sexo y la dicotomía entre lo público y lo privado; o el *Interín* de una Mary Kelly que había pasado, de sus *Documentos PostParto* de los setenta, a una reflexión sobre la vestimenta y las representaciones del cuerpo. Es en este contexto artístico y social, a la par tan lleno de novedades y tan marcado por problemáticas aún vigentes en lo que a las relaciones sociales entre los sexos se refiere, en el que artistas del Estado español como Itziar Okariz, Bene Bergado, Estíbaliz Sádaba, Eulalia Valldósera, Ana Laura Aláez, Paloma Navarés, María Ruido, Pilar Albarracín, Gracia Gámez, Ana Triano, Nieves Galiot, Celia Yllanes, Azucena Vieites y muchas otras, que hoy tienen entre veinticinco y treinta y cinco años, crearon obras visuales en sintonía con las hasta ahora citadas.

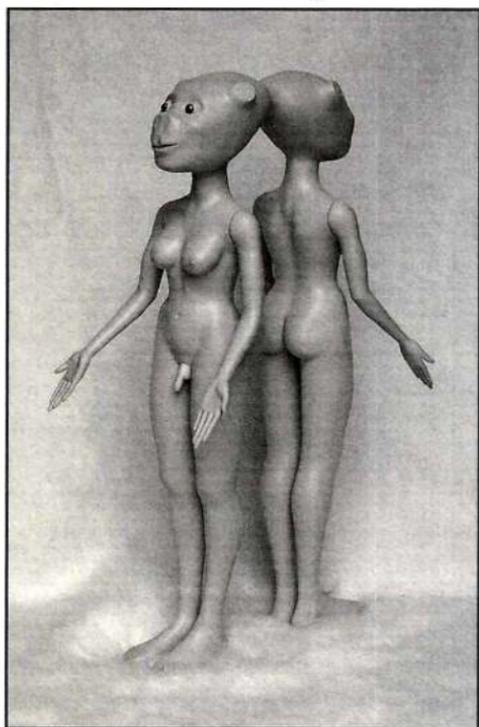


«Ella» (2000)
Instalación. Obra de Celia Yllanes.

La exposición *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, organizada en 1998 por Victoria Combalá y en la que participaron veinte artistas mujeres (entre ellas algunas de las mencionadas), corrobora este hecho pero acentúa la siempre incómoda sensación en los mundos del arte de encontrarnos ante obras ya vistas. Quizás esto se deba a que la comisaria de la exposición pretendía profundizar sobre uno de los temas estrella de los setenta: ¿existe una manera femenina de ver el mundo? Y si existe ¿la plasman las artistas en sus obras? O quizás se deba a que, en la práctica, lograr la igualdad real entre los sexos sigue siendo una tarea pendiente en las sociedades occidentales. Aun así sorprende ver que -salvo excepciones como la muñeca futurista, híbrido de mona y mujer, creada por Bene Bergado; el *Rostro-Utero* realizado con un urinario, de la escultora Txaro Fontalba; la representación del deseo lésbico mediante dos cajas vacías del queso francés *Capricho de los Dioses*, obra del colectivo Helena + Ana; o la *Colonización del Planeta P*, obra de Estílabiz Sádaba que consiste en fotografías de una muñequita montada sobre un pene- la mayoría de las obras se ceñían a desmontar algunos de los estereotipos sexistas utilizados para

construir culturalmente lo femenino como subordinado/inferior con relación a lo masculino, o como exclusivo objeto de deseo heterosexual.

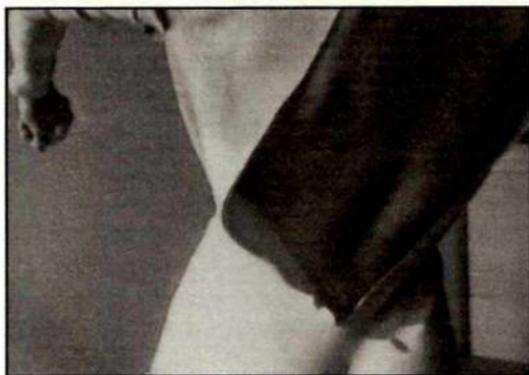
Este hecho, que vamos a rastrear a través de algunas obras creadas por las mencionadas artistas a lo largo de los noventa, parece indicar que a lo largo de esa década se fue configurando progresivamente, en el ámbito del arte visual propio al Estado español, un *corpus* de obras de artistas mujeres cuya temática feminista crítica sólo entonces había cuajado colectivamente. Si esto fuera así, se entiende por qué desde tantas obras se reflexionaba sobre los estereotipos dominantes sobre La Mujer, independientemente de que las propias artistas se autodefinieran, o no, como feministas.



«Las siamesas» (1998)
Poliuretano. Obra de Bene Bergado.

Mujeres sobre zapatos de plataforma (1992) de Ana Laura Aláez, que consiste en pelucas colgadas del techo y situadas sobre sus correspondientes pares de zapatos escamoteando la representación del cuerpo sexuado; *Bodybuilding* (1992) de Itziar Okariz, para el que la artista creó sujetadores remachados y corpiños de silicona como respuesta estética ante las imágenes sobre el cuerpo de las mujeres difundidas a través de la industria de la moda o de la publicidad; *Diana diosa lunar y otras Evas* (1996) de Paloma Navarés, en la que ésta fotografía 15 cilindros que contienen 15 representaciones sobre la figura de Eva; *La Femme-Fleur* (1997) de María Ruido que deconstruye irónicamente las metáforas primitivistas sobre lo femenino... son algunas de las obras que indican la importancia que en los noventa había alcanzado el mundo de la moda, la vigencia de los estereotipos sobre lo femenino, y la urgencia de pensar sobre el contenido sexual de las representaciones que sobre el cuerpo de las mujeres han realizado los artistas varones que jalonan nuestra historia del arte con sus obras canónicas.

También las *performances* rituales fueron la vía elegida por algunas de estas jóvenes artistas. La *Vestidura* realizada en 1995 por María Seco en la que la artista, parcialmente desnuda, actuaba con el cuerpo cubierto de fotos de sí misma antes de cubrirse con ellas; o la *performance* el *Rastro* llevada a cabo por Marga. G. Cogollos, y que consistió en deslizarse sentada sobre un papel de varios metros de largo dejando en él la huella de su sangre menstrual, recuerdan a las acciones y temáticas de las artistas de los setenta, pero ante todo nos hacen tomar conciencia de que siguen manteniéndose los tabúes sobre el poder contaminante de los fluidos corporales secretados por el



«*Bodybuilding*» (1994)
Vídeo. Obra de Itziar Okariz.

cuerpo de las mujeres. La *performance* de M. C. Cogollos, filmada en vídeo, fue la única obra censurada cuando pretendió exhibirse, junto a la de algunas de las de sus compañeros y compañeras de la Facultad de BBAA de la Universidad del País Vasco. La razón esgrimida por uno de los responsables de la Sala de Cultura fue la de que el vídeo «podía herir la sensibilidad del público». Sin comentarios.

Voy a finalizar este recorrido aleatorio por algunas de las exposiciones en las que las problemáticas tratadas en este libro fueron centrales haciendo referencia a dos que, a mi entender, demuestran la vigencia de las inquietudes que guían actualmente el quehacer artístico de quienes desde las artes visuales exploran la cuestión del sexo, del género y de las identidades sexuales. Ambas exposiciones fueron *Trans Sexual Express* (Bilbao, 1999), y *Trans Sexual Express. A Classic For The Third Millennium* (Barcelona, 2001) y ambas añadieron una nueva preocupación que, al menos explícitamente, no se había plasmado en los eventos artísticos hasta ahora citados: la de la paridad entre artistas varones y artistas mujeres. *Trans Sexual Express* (Bilbao, 1999), comisariada por X. Arakistain, reunió a veinte jóvenes artistas formados en Euskadi, consagrados/as unos/as, emergentes otros/as y en su casi totalidad miembros de la misma generación. El principal interés de X. Arakistain a la hora de organizar dicha exposición fue, ante todo, el de proponer al público un conjunto de obras visuales que permitieran entrever que las identidades de sexo/género son *performances*, teatralizaciones que se constituyen y modifican permanentemente mediante el uso de variadas estrategias de representación, y no identidades inmutables arraigadas en los cuerpos sexuados y producto de la naturaleza de los mismos. Nutriéndose explícitamente de las aportaciones de J. Butler, la comisaria de *Trans Sexual Express* se hacía eco de la denominada teoría *queer* a la par que abría las puertas de la exposición a obras en las que quedaba patente la ambigüedad de las identidades de género y su permanente construcción, reconstrucción y deconstrucción. La idea de J. Butler, una de las teóricas feministas que marcó la última década del siglo XX, idea según la cual el género es performativo, es decir que, en palabras de la propia autora, «lo que consideramos una esencia interna del género se fabrica mediante un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género», se expresa plásticamente en obras que se expusieron en *Trans Sexual Express*. Obras como *Cámara Vampira*, fotografía de Esther Ibarrola, en la que vemos a una mujer de palidez mortecina envuelta en un albornoz blanco y con el cabello cubierto por una toalla igualmente blanca. Una mujer que aplica sobre sus labios con gesto ausente, sin mirarse al espejo que sostiene, un carmín intensamente rojo, mientras que una cámara fotográfica con el objetivo

dotado de dentadura draculiana observa, plasma y absorbe su acto. Un acto que va más allá del acto de maquillar.



«Cámara Vampira» (1996)
Fotografía. Obra de Esther Ibarrola.

Asimismo la obra *Intentando enfocar los pies de la mujer ideal* desestabiliza mediante una ácida parodia el contenido normativo de los roles de sexo/género que se desarrollan en la más banal y repetitiva de las cotidianidades. En esta obra de M. A. Gaüeca, compuesta por una serie de veintidós imágenes fotográficas, se plasman diferentes actos de la vida doméstica llevados a cabo por dos varones en diversos espacios (cocina, cama, terraza). Ambos varones han sido fotografiados desnudos, con el torso cubierto por delantales de plástico transparente que reproducen la forma del pecho femenino y con el rostro semi-oculto tras caretas también transparentes. Caretas que enfatizan las bocas y los ojos y que, mediante el recurso irónico al significado simbólico sexuado que en nuestra sociedad

siguen teniendo los colores azul y rosa, crean un destabilizante antifaz carnavalesco de uso cotidiano.

Generalmente, el interés alcanzado por una exposición suele traducirse en que ésta se exhibe en otras ciudades o países. Ese fue el caso de un *Trans Sexual Express* (Bilbao, 1999) que en 2001 y comisariada por X. Arakistain y R. Martínez, se transformó en *Trans Sexual Express. A Classic For The Third Millennium* (Barcelona). Ambas comisarias, fotografiadas en el catálogo leyendo *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, mantuvieron la idea rectora de la primera exposición intentando superarla y abriendo las puertas de la misma a un elenco internacional de artistas que compartían similares inquietudes por las cuestiones abordadas a lo largo de este libro y por la actual tensión entre igualdad y reconocimiento del derecho a la diferencia. En este caso se deseaba incidir -de ahí el subtítulo de la exposición- en los cambios acaecidos en la política de los géneros y en cómo se estaban reinventando las relaciones afectivas y sus formas de expresión públicas y privadas. El sexo, el amor, el cuerpo, la sexualidad, el dinero, la identidad, volvieron a ser objeto de reflexión, de creación artística y, esta vez, también de censura. El autorretrato *I've got it all* («Lo tengo todo») de la artista inglesa Tracey Emin en el que ésta aparece restregando sobre su sexo billetes y monedas, autorretrato que había sido elegido como imagen-cartel de la exposición, fue censurado por la Generalitat y tuvo que ser retirado de la fachada del Centre d' Art Santa Mónica en Julio. A pesar de la censura, el autorretrato de Tracey Emin llamó la atención de H. Szeemann, comisario de la próxima Bienal de Venecia. Igual interés despertó en Szeemann la obra de la norteamericana Chris Korda, reverenda fundadora de la iglesia de la eutanasia, para



«Fetus Barbeque, Rev. Korda harrassing traffic» (1993)
Performance de Chris Korda. Fotografía de Lydia Eccles.

quien el hombre del futuro es un producto prefabricado y que paseaba por las Ramblas, a finales de junio de 2001, exhibiendo carteles en los que podía leerse «gracias por no procrear» o «los hombres de verdad llevan falda».

Asimismo la Drag Queen Divine David, artista de Gran Bretaña que denuncia en algunas de sus obras el conservadurismo del ambiente gay, su misoginia y el culto al cuerpo que en él impera, destruyendo la posibilidad de configurar una comunidad solidaria, atrajo el interés del citado comisario por la atención que prestan sus obras a diferentes problemáticas sociales. Junto con las mencionadas obras, otras como *Pared* realizada con compresas por la costarricense Priscilia Monge junto con el vídeo *Lección de maquillaje* que la acompaña y completa y que recalca la insistencia del maquillador varón sobre los labios y la piel de una modelo cuyo rostro, cuando lo vemos, muestra las huellas de los malos tratos recibidos; la videoinstalación sobre la prostitución infantil *A Kiss is not a Kiss* (Un beso no es un beso) de la artista iraní Elahe Massumi con la que accedemos a un escalofriante documento; o la serie fotográfica *Mom and Dad* (Mamá y papá) de Janine Antoni en la que la artista con el fin de reflexionar sobre su propia identidad y mediante el uso del maquillaje protésico logra que los rasgos del rostro de su padre se transmuten en los rasgos del rostro de su madre y viceversa, creando un juego de identidades de género y de roles de sexo que va más allá de la mera inversión; fueron algunas de las obras expuestas en *Trans Sexual Express. A Classic for the Third Millennium*.

Actualmente, quienes desde la antropología se identifican con los enfoques posmodernos y se interesan por las artes visuales entienden la cultura como lugar de contestación, lugar en el que -al igual que en las artes visuales- se desafían las fronteras políticas, económicas, étnicas y sexuales que rodean a los sujetos. Al desafiar dichas fronteras, esos sujetos son entendidos como capaces de construir nuevos valores sociales positivamente la diferencia y encarnando en la vida cultural contemporánea una forma de resistencia ante las categorías y los valores dominantes. En esa vida cultural contemporánea, los y las artistas serían, al igual que el o la etnógrafo/a, los actores por excelencia de la reflexividad al ser capaces de producir introspecciones poético-artísticas críticas sobre la cultura occidental. Introspecciones que se nutrirían de puntos de vista parciales y situados que estarían histórica, social y culturalmente condicionados. De esta manera, el o la artista sería un actor o una actora social capaz de leer críticamente la cultura de la que forma parte constituyéndose en una especie de mediador/a entre diferentes discursos epistemológicos, lenguajes estéticos, códigos visuales. Un mediador o mediadora capaz de revelar la esencia misma de la condición del sujeto posmoderno y del mundo en el que vive. Aunque, a mi parecer, esta visión responde más a una renovación

de la ideología carismática moderna en torno a la construcción de la figura del artista occidental que a una realidad que pueda constatarse. El recorrido por las exposiciones mencionadas en este libro muestra hasta qué punto están emergiendo, en el campo del arte, nuevas versiones sobre cuerpos, géneros, roles de sexo, sexualidades e identidades. Sólo cabe esperar que esas nuevas versiones, muchas de ellas obra de artistas mujeres, alcancen autoridad.



«Coraza» (1999)

Aluminio, Zinc, Hilo y Terciopelo. Obra de Ana Triano.



o5o71da

IA

E P Í L O G O

« En verdad, el hombre es como la mujer una carne (...) cada uno vive a su manera el extraño equívoco de la existencia hecha cuerpo. (...) El hecho de ser un ser humano es infinitamente más importante que todas las singularidades que distinguen a los seres humanos. (...). En los dos sexos se juega el mismo drama de la carne y del espíritu, de la finitud y de la trascendencia; los dos están roídos por el tiempo, acechados por la muerte»

Simone de Beauvoir

La tan proclamada heterogeneidad de los mundos del arte actual tiende a enmascarar los elementos estructurales que los sustentan -de índole económica, política, ideológica, estética- y los efectos de los mismos sobre quienes en ellos actúan, y sobre quienes recibimos como espectadores/consumidores tanto los productos de la actividad artística como los discursos sobre dichos productos. A lo largo de la última década del siglo XX, muchos de esos productos (obras de arte) giraron sustancialmente en torno a problemáticas que conciernen al cuerpo, a las sexualidades, a las identidades, al multiculturalismo, a las tensiones entre lo público y lo privado, al urbanismo, a las imbricaciones entre lo que sería propio del arte y lo que remite a otros ámbitos del «saber hacer» y del conocimiento. Sea cual sea el soporte elegido por el o la artista, sea cual sea el tratamiento formal de la obra, utilice o no las nuevas tecnologías para llevarla a cabo, las temáticas mencionadas a lo largo de este libro conciernen *grosso modo* a inquietudes que tienen que ver con reflexiones en las que el individuo ocupa un lugar central, lugar desde el que examina el mundo y, dentro de él, su propia identidad, tanto con relación a sí mismo, como con relación a su vínculo con los demás, con el espacio y con la temporalidad. Así, podemos hablar de heterogeneidad de obras y de artistas, pero también de homogeneidad en lo que atañe a las pro-

blemáticas abordadas, lo que viene a mostrar, una vez más, la estrecha articulación entre arte y sociedad. De las vídeo-instalaciones a las *performances*, de las imágenes extraídas del mundo de la publicidad a las sofisticadas referencias al arte culto, de las fotografías a la pintura o a la escultura, de la realidad de las mujeres a los estereotipos sobre La Mujer, de las reflexiones sobre el cuerpo sexuado y la tecnología a la exploración de las identidades. A través de todo esto, las artistas occidentales, al igual que sus colegas varones, están creando actualmente arte utilizando los modelos, técnicas, materiales, saberes y estilos que les parecen más adecuados para sus obras. Pero, además de estas opciones que comparten con los artistas varones, algunas artistas, conscientes de que La Mujer sigue siendo un Otro en la mayor parte de las representaciones visuales tanto artísticas como publicitarias, exploran y subvierten la construcción cultural de lo femenino. Sin caer en un optimismo exacerbado se puede afirmar que las relaciones sociales entre los sexos se fueron modificando sustancialmente a lo largo de las tres últimas décadas del siglo XX y que, en consecuencia, en el terreno del arte como en otros, algu-



«La huida» (2000)
Fotografía B/N. Obra de Gracia Gámez.

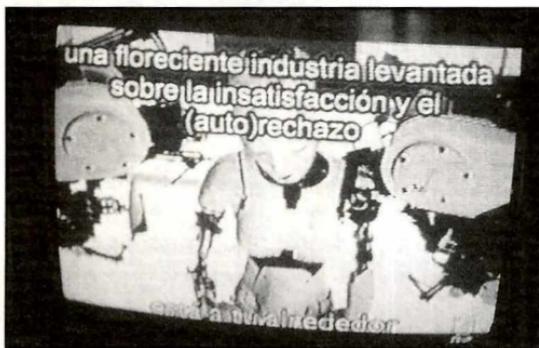
nas mujeres empezaron a ocupar nuevas posiciones de poder y de saber. Esto hizo posible que empezaran a generarse nuevas y cada vez más numerosas representaciones visuales sobre las mujeres que se difundieron bien, mal, poco o mucho, pero que ya están ahí y pueden ser objeto de contemplación y de reflexión crítica.

El público puede acceder a ellas, compararlas con las anteriores, ver las diferencias o las similitudes. Ya no son imágenes de La Mujer, ya no son idealismos y visiones genéricas dominantes, son fragmentos, vivencias, experiencias múltiples que pueden contribuir a producir nuevas subjetividades.

Las múltiples imágenes publicitarias que saturan la vida cotidiana y parecen poner el mundo a nuestro alcance, la difusión divulgativa de los saberes científicos, el volumen de información de toda índole que transmiten los diversos medios de comunicación, las nuevas tecnologías informáticas que pueden servir para hacer maravillas gráficas y crear realidades virtuales, las «autopistas» de la red Internet, que permiten entrar en contacto a los nuevos exploradores que navegan -desde sus casa- por el ciberespacio, se convirtieron al filo del siglo XXI en medios de acción, de práctica y de reflexión privilegiados para numerosos artistas occidentales. Nadie es capaz hoy por hoy de predecir si las obras y artistas que pueblan este ensayo antropológico pasarán a la historia del arte. Igualmente imposible resulta saber si el cuerpo humano seguirá ocupando en las diversas formas de expresión artística el lugar que actualmente ocupa. Sin embargo, no parece arriesgado afirmar que el cuerpo seguirá siendo un privilegiado objeto de conocimiento y que, en esa medida, seguirá siendo construido culturalmente y seguirá concretando sus límites en el terreno de la interacción social. Las vías paralelas seguidas, con relación a la percepción y valoración del cuerpo, por científicos de toda índole, artistas, y receptores de obras plásticas y de saberes científicos sugiere un contexto de interacción social extraordinariamente dinámico en el que siguen coexistiendo diversas creencias, opiniones y prácticas sobre el cuerpo humano. A lo largo de este libro, he repetido hasta la saciedad que artistas y científicos son hombres y mujeres de su época, que conocen el contexto social en el que viven, que se adhieren a ciertas ideologías, que toman posición. Aunque quizás muchas de las obras y acciones artísticas mencionadas caen en un exceso narcisista, en un constante mirarse el ombligo, muchas otras, y en especial algunas de las creadas por miembros de colectivos que históricamente han sido pensados como diferentes e inferiores, están proporcionando imágenes de los cuerpos humanos y de las personas que los encarnan llenas de potencial crítico. Obras visuales que captan y expresan los condicionantes sociales, las desigualdades y jerarquías a través de las que se tejen las relaciones sociales entre hombres y mujeres, entre «minorías» y «mayorías» étnicas, entre occidentales y no occidentales.

Es, en este cambiante contexto, en el que ciertos sujetos históricos colectivos han tomado la palabra para autodefinirse, en el que adquieren significado y relevancia los temas abordados a lo largo de estas páginas. Al parecer, el nuevo universo tecnológico que nos rodea pone en entredicho la lógica binaria occidental que sirvió para construir como otros al «salvaje», a la mujer y al obrero y para rastrear en sus cuerpos su hipotética alteridad. Al parecer, esos constructos sirvieron como espejo fantasmal para crear e imponer el cuerpo y las identidades legítimas. Al parecer,

importantes cuestiones éticas conciernen hoy en día al estatus concedido al cuerpo en la definición social de la persona. Al parecer, todo indica que seguimos considerando que las personas existimos, fundamentalmente, como cuerpos que encierran una esencia. Si todos estos pareceres siguen su ruta, tendremos que empezar a pensar que, si las ingenierías biomédicas pueden transformar el cuerpo, a la larga esto implicará la necesidad de redefinición social de lo que entendemos por humano. La «Nueva Humanidad» del siglo XXI ya no se encuentra en el continente descubierto por



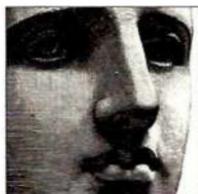
«New flesh» (2000-2001)
Video 9». Obra de María Ruido.

Colón a finales del siglo XV, somos nosotras y nosotros. Y esta idea, básica, debería hacernos reflexionar desde perspectivas feministas para que seamos capaces de ir situando cuerpos y procesos identitarios en el marco de una política de lo posible. Las obras de las artistas de las que aquí he hablado tienen la ventaja, como todas las obras de arte, de plasmar de una forma condensada todas estas inquietudes sociales. Como diría Lévi-Strauss, son modelos reducidos y, como tales, nos ayudan a conocer el mundo. El lugar que en todas ellas ocupa el cuerpo sexuado, las formas de componerlo, recomponerlo y descomponerlo proporcionan nuevas posibilidades de pensarlo. Sólo cabe esperar que seamos capaces de captar su significado y de reflexionar sobre las consecuencias de esa constante reinvencción de lo humano en la que pensar sobre los cuerpos juega un papel central.

Desde mi punto de vista tres son los retos a los que debería enfrentarse una antropología feminista del arte atenta a las cuestiones aquí planteadas. El primero consistiría en no olvidar que el lugar que las artistas ocupan en el campo de producción artística deriva de específicas y cambiantes relaciones sociales entre los sexos. El segundo requeriría tener en cuenta la imbricación entre las variables sexo/género, clase y raza/ etnicidad, el resultado identitario de dicha imbricación y sus transformaciones históricas. Y el tercero tendría como objetivo analizar las acciones y prácticas artísticas llevadas a cabo por ciertas artistas occidentales y no occidentales y en las que intervienen de forma estratégica discursos, imágenes y representaciones relacionadas con una identidad de sexo/género que construyen y deconstruyen permanentemente en sus obras. Una identidad que consideran inestable, en constante proceso de configuración y profundamente imbricada con las identidades étnicas, con las de clase y, en ocasiones, con la opción sexual. Numerosas obras plásticas que están siendo creadas actualmente desde estos parámetros por artistas mujeres occidentales y no occidentales pueden contribuir a desestabilizar los sistemas de representación dominantes en el arte sobre lo femenino y analizar la recepción social de estos nuevos productos; su circulación y el significado que culturalmente se les atribuye puede resultar de gran interés para la antropología feminista del arte.

VII

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS



FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Explorar los cuerpos, construir las diferencias

Amorós, C. (1992): «Feminismo, Ilustración y misoginia romántica», Birulés, F (comp): *Filosofía y Género. Identidades femeninas*, Pamplona, Pamiela.

Angenot, M. (1977): *Les Champions des Femmes, Examen du discours sur la supériorité des femmes (1400-1800)*, Québec, P.U.

Arzaroli, Ch. (1996): *Le maquillage clair-obscur. Une anthropologie du maquillage contemporain*, Paris, L' Harmattan.

Badinter, E. (1983): *Emilie, Emilie, ou L' ambition féminine au XVIII siècle*, Paris, Flammarion.

Badinter, E. (1989): *A.L. Thomas, Diderot, Madame d' Epinay. Qu' est ce qu' une femme?*, Paris, POL.

Barre, P. (de la) (1994): *De la educación de las damas*, Madrid, Cátedra/Feminismos.

Caro Baroja, J. (1993): *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Clair, J (ed) (1993): *L' me au corps. Arts et Sciences, 1793-1993*, Paris, Revue Beaux Arts, número hors serie.

Comar, Ph. (1993): *Les Images du Corps*, Paris, Gallimard.

Cortés, V. (1994): *Anatomía, Academia y Dibujo Clásico*, Madrid, Cátedra.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980): *Mille Plateaux*, Minuit, Paris.

- Duby, G. (1981): *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette.
- Duby, G. (1988): *Mâle Moyen Age*, Paris, Flammarion.
- Duroux, F. (1991): «Les incertitudes du sexe: insignes et positions», *Sexe et Genre. De la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS.
- Farge, A. (1979): «L 'Histoire ébruitée. Des femmes dans la société pré-révolutionnaire parisienne», VVAA, *L' Histoire sans Qualités*, Paris, Galilée.
- Fraisse, G. (1996): *La Différence des sexes*, Paris, PUF.
- Jamin, J. (1983): «Faibles sauvages...corps indigènes, corps indigents», *Le Corps Enjeu* (pp.45-76), Hainard & Kaehrs (eds), Neuchatel, Switzerland.
- Laqueur, Th. (1994): *La Construcción del Sexo*, Madrid, Cátedra/Feminismos.
- Le Breton, D. (1993): *La chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié.
- Legendre, P. (1976): «Le sexe de la loi. Remarques sur la division des sexes d'après le mythe chrétien», *La Sexualité dans les Institutions*, VVAA, Paris, Payot.
- Lemire, M. (1990): *Artistes et mortels*, Paris, Chabaud.
- Magli, P. (1992): «El rostro y el alma», *Fragments para una Historia del Cuerpo Humano*, Feher & Naddaff & Tazi eds, (vol.II), Madrid, Taurus.
- Meillassoux, C. (1988): *Anthropologie de l' esclavage*, Paris, PUF.
- Méndez, L. (1998): *Os labirintos do corpo. Manipulações ideológicas, saberes científicos e obras de arte*, Vigo, A Nosa Terra.
- Mollat, M. (1990): *Los exploradores del siglo XIII al XVI. Primeras miradas sobre nuevos mundos*, México, FCE.
- Pagden, A. (1988): *La caída del hombre natural*, Madrid, Alianza Editorial.
- Kappler, C. (1980): *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot.
- Rousseau, J. J. (1967): *Julie ou la Nouvelle Heloïse*, Paris, GF-Flammarion.
- Rousseau, J. J. (1965): *Emile ou de l' éducation*, Paris, GF-Flammarion.
- Roux, J. P. (1967): *Les explorateurs au Moyen Age*, Paris, Seuil.

- Sicard, M. (1998): *La Fabrique du regard (XV-XX)*, Paris, Odile Jacob.
- Simonis, Y. (1992): «Marcas del cuerpo, marcas de la cultura y derechos del ciudadano», *Revista Vasca de Administración Pública*, (32):155-166.
- Starobinski, J. (1999): *Razones del cuerpo*, Valladolid, Cuatro.
- Valcárcel, A. (1997): *La Política de las mujeres*, Madrid, Cátedra/Feminismos.
- Vesale, A. (1543): *De humani corporis fabrica*, Bâle.
- Vigarello, G. (1985): *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Age*, Paris, Seuil.
- Wollstonecraft, M. (1994): *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Cátedra/Feminismos.

El salvaje, la mujer, el obrero: tres cuerpos del «otro» para la modernidad

- Archer-Straw, P. (2000): *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, London, Thames & Hudson.
- Blanchard, P. (2000): «L'«invention» du corps du colonisé à l'heure de l'apogée colonial», *Le corps dans tous ses états. Regards anthropologiques*, Boëtsch, G. & Chevé, D. (dirs), Paris, CNRS.
- Borel, F. (1998): *Le vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy
- Calame, C. & Kilani, M. (1999): *La fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*, Lausanne, Payot.
- Centlivres, P. (1982): «Des «instructions» aux collections: la production ethnographique de l'image d'«Orient»», *Collections Passions*, Neuchâtel, Musée d'«Ethnographie».
- Copans, J. & Jamin, J. (1994): *Aux Origines de l'anthropologie française*, Paris, Jean Michel Place.
- Demaison, A. (1931): *Guide officiel de l'exposition coloniale*, Paris.
- Dijkstra, B. (1994): *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate.
- Douglas, M. (1978): *Simbolos Naturales*, Madrid, Alianza.
- Foucault, M. (1971): *Histoire de la folie a l'âge classique*, Paris, 10/18.
- Foucault, M. (1975): *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard.

- Foucault, M. (1976): *Histoire de la Sexualité. 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- Foucault, M. (1992): *Genealogía del Racismo*, Madrid, La Piqueta.
- Fraisse, G. (1991): *Musa de la Razón*. Madrid, Cátedra/Feminismos.
- Godelier, M. & Panoff, M. (1998): *La production du corps. Approches anthropologiques et historiques*, Paris, Archives Contemporaines.
- Goldwater, R. (1988): *Le Primitivisme dans l'Art moderne*, Paris, PUF.
- Guillaumin, C. (1992): *Sexe, Race et Pratique du Pouvoir*, Paris, Coté-Femmes.
- Higonnet, A. (1993): «Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia» y «Mujeres, imágenes y representaciones», Duby, G & Perrot, M (dirs): *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- Kidel, M. & Rowe-Leete, S. (1992): «Mapas del Cuerpo», *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*, Feher & Naddaf & Tazi eds, (vol.III), Madrid, Taurus.
- Kilani, M. (1994): *L'Invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*, Payot Lausanne.
- Knibiebler, Y. (1993): «Cuerpos y corazones», Duby, G & Perrot, M (dirs): *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- Laver, J. (1988): *Costume and fashion: a concise history*, London, Thames & Hudson.
- Le Breton, D. (1990): *Anthropologie du corps et Modernité*, Paris, PUF.
- Leclerc, G. (1979): *L'Observation de l'Homme. Une histoire des enquêtes sociales*, Paris, Seuil.
- Malaurie, J. (1990): *Ultima Thulé*, Paris, Bordas.
- Martínez Barreiro, A. (1998): *La moda en las sociedades modernas*, Madrid, Tecnos.
- Michaud, S. (1993): «Idolatrías: representaciones artísticas y literarias», Duby, G & Perrot, M (dirs): *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- Nochlin, L. (1991): *El Realismo*, Madrid, Alianza Forma.
- Nochlin, L. & Bolloch, J. & Allen, E. (1998): *Women in the 19th Century: Categories and Contradictions*, New York, The New Press & Musée D'Orsay.
- Nochlin, L. (2001): *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, New York, Thames & Hudson.

- O' Hara, G. (1989): *Enciclopedia de la moda*, Barcelona, Destino.
- Perry, G. & Perry, G. (eds) (1999): *Gender and Art (Art and Its Histories So6)*, New York/London, Phaidon.
- Perry, G. (1998): «El primitivismo y lo moderno», *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*, VVAA, Madrid, Akal.
- Perrot, M. (1979): «La femme populaire rebelle», *L' Histoire sans qualités* (pp.123-156), VVAA, Paris, Galilée.
- Reyero, C. (1996): *Apariencia e Identidad Masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra.
- Rhodes, C. (1997): *Le Primitivisme et l' art moderne*, Paris, Thames & Hudson SARL.
- Savarese, E. (2000): « Montrer la féminité, figurer l' altérité. Le corps des femmes indigènes dans l' imaginaire colonial français à partir de L' Illustration (1900-1940) », *Le corps dans tous ses états. Regards anthropologiques*, Paris, CNRS.
- Sennet, R. (1997): *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza.
- Verner Bradford, Ph. & Blume, H. (1993): *Ota Benga. Un pygmée au Zoo*, Paris, Belfond.
- Yalom, M. (1997): *Historia del Pecho*, Barcelona, Tusquets.

Neoprimitivismo, artes visuales y teorías feministas en la década de los setenta del Siglo XX

- Bajtín, M. (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Universidad.
- Bernadac, M. L. (1995): *Louise Bourgeois*, Paris, Flammarion.
- Bianquis, I. & Le Breton, D. & Mechin, C. (dirs) (1997): *Usages culturels du corps*, Paris, L' Harmattan.
- Bourdieu, P. (1980): *Le Sens Pratique*, Paris, Minuit.
- Bourdieu, P. (1988): *La Distinción. Crítica social del gusto*, Madrid, Taurus.
- Carson, F. & Pajczkowska, C. (eds) (2000): *Feminist Visual Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

- Cooper, E. (1994): *The Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, London, Routledge.
- Dawson, S. (1998): «Los movimientos de mujeres: feminismo, censura y *performance*», *Nueva crítica feminista de arte*, Deepwell, K (ed.), Madrid, Cátedra/Feminismos.
- Ebin, V. (1979): *The Body Decorated*. New York, Thames and Hudson.
- Ecker, G. (ed), (1986): *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria.
- Ewing, W. (1996): *El Cuerpo*, Madrid, Siruela.
- Glusberg, J. (1988): *El arte de la performance*, Buenos Aires, Gaglianone.
- Goldberg, R. (1996): *Performance Art*, Barcelona, Destino.
- Héritier, F. (1996): *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob.
- Héritier, F. (2002): *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob.
- La Fontaine, J. S. (1987): *Iniciación. Drama ritual y conocimiento secreto*, Barcelona, Lerna.
- Lebrero, J. (1989): «Arte y feminismo. Un debate apenas comenzado», *Lápiz* (63):48-53.
- Lucie-Smith, E. (1992): *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona, Destino.
- Mathieu, N. C. (1991): *L'Anatomie Politique*. Paris, Coté-Femmes.
- Mauss, M. (1983): «Les techniques du corps», *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF.
- Méndez, L. (1991): «Ils voient des différences, elles n'en voient pas. Des artistes femmes dans le champ de production artistique», *Recherches Feministes*, 4(2): 61-74. Québec. Canada.
- Méndez, L. (1993): «Influencia de la teoría feminista en las Ciencias Sociales: una revisión conceptual», *Teoría Feminista: Identidad, Género y Política*, Campos, A. & Méndez, L. (eds), Donostia, UPV/EHU-Emakunde.
- Moreno, A. (1977): *Mujeres en lucha. El movimiento feminista en España*, Barcelona, Anagrama.
- Moulin, R.(1992): *L'Artiste, L'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion.
- Nead, L. (1998): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos.
- Nochlin, L. (1993): *Femmes, Art et Pouvoir*. Nimes,J.Chambon.

Parker, R. & Pollock, G. (1987): *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*, London, Pandora.

Prejean, M. (1994): *Sexes et Pouvoir. La construction sociale du corps et des émotions*, Montréal, Les Presses de l' Université de Montréal.

Price, S. (1993): *Arte Primitivo en Tierra Civilizada*, Madrid, Siglo XXI.

Probyn, E. (1992): «Corps féminin, soi féministe. Le dédoublement de l'énonciation sociologique», *Sociologie et Sociétés*, vol. XXIV (1): 33-46.

Reckitt, H. & Phelan, P. (eds) (2001): *Art and Feminism*, London/New York, Phaidon Press.

Rubin, G. (1975): «The Traffic in women: Notes on the political economy of sex», *Toward an Anthropology of women*, (pp.157-210), New York, R.R. Reitter.

Sager, P. (1986): *Nuevas formas de realismo*, Madrid, Alianza Forma.

Said, E.W.(1990): *Orientalismo*, Madrid, Libertarias

Sandler, R. (1990): *Le Triomphe de l'Art Americain. Les Années Soixante*, Paris, Carré.

Wolf, N. (1991): *El mito de la belleza*, Madrid, Emecé.

Cuerpos sexuados e identidades de sexo/género en la vida y en las artes visuales de la última década del Siglo XX

Aliaga, J. V. (1997): *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Generalitat.

Beneria, L. & Roldan, M. (1992): *Las Encrucijadas de Clase y Género*, México, FCE/ECM.

Benhabib, S. & Cornella, D. (1990): *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, Alfons El Magnànim.

Bourdieu, P. (1986): «Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo», *Materiales de Sociología Crítica*, VVAA, Madrid, La Piqueta.

Bourdieu, P. (1998): *La domination masculine*, Paris, Seuil.

Bordo, S. (1993): *Unbearable weight. Feminism, western culture and the body*, The Regents of The University of California.

Braidotti, R. (2000): *Sujetos nómades*, Barcelona, Paidós.

- Butler, J. (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, México, Paidós/UNAM/PUEG.
- Buzzatti, G. & Salvo, A. (2001): *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*, Madrid, Cátedra/Feminismos.
- Caplan, P. (ed) (1987): *The cultural construction of sexuality*, London/New York, Routledge.
- Carani, M. (1994): «La Femme comme modèle et comme cette Autre de la représentation visuelle», *Recherches Féministes*, 7(2):57-80.
- Catálogo de la Exposición: *Post Human*, Hamburgo (1992).
- Catálogo de la Exposición: *Cocido y Crudo*, Madrid, MNCARS (1995).
- Catálogo de la Exposición: *El Rostro Velado. Travestismo e Identidad en el Arte*, Centro Cultural Koldo Mitxelena, Donostia/San Sebastián (1997).
- Catálogo de la Exposición: *Rrose is a Rrose is a Rrose. Gender Performance in Photography*, Guggenheim, New York (1997).
- Catálogo de la Exposición: *Transsexual Express*. Bilbao-Arte/Bilbao (1999).
- Catálogo de la Exposición: *Transsexual Express. A classic for the third millennium*, Santa Mónica/Barcelona (2001).
- Collier, J. & Yanagasiko, S. (1989): «Theory in Anthropology since Feminist Practice», *Critique of Anthropology*, 9(2):27-37
- Cortés, J. M. (1996): *El Cuerpo Mutilado. (La angustia de muerte en el arte)*, Valencia, Generalitat.
- Chadwick, W. (1992): *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Destino.
- Chiland, C. (1999): *Le sexe mène le monde*, Paris, Calmann Lévy.
- Danto, A. C. (1999): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.
- Delphy, Ch. (1991): «Penser le genre, quels problèmes?», *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS.
- Dery, M. (1998): *Velocidad de Escape. La cibercultura en el final del siglo*, Madrid, Siruela.
- Duque, P. (1996): *Tatuajes. El cuerpo decorado. Anillados, piercings y otras modificaciones de la carne*, Valencia, Midons.

- Flax, J. (1989): «Postmodernism and Gender relations in feminist theory», *Feminist Theory in Practice and process*, Chicago, Chicago University Press.
- Foucault, M. (1976): *Histoire de la Sexualité. Vol. 2. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.
- Foucault, M. (1978): *Herculine Barbin dite Alexina B.*, Paris, Gallimard.
- Foucault, M. (1984): *Histoire de la Sexualité. Vol. 3. Le souci de soi*, Paris, Gallimard.
- Foucault, M. (1986): «Por qué hay que estudiar el poder: la cuestión del sujeto», *Materiales de Sociología Crítica*, VVAA, Madrid, La Piqueta.
- Glusberg, J. (1993): *Moderno/Postmoderno. De Nietzsche al arte global*, Buenos Aires, Emecé.
- Grosz, E. (1994): *Volatile Bodies: Toward a corporeal feminism*, Indianápolis, Indianápolis University Press.
- Haraway, D. J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra/Feminismos.
- Informe Nº 8 (1994): *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*, Vitoria-Gasteiz, Emakunde-Instituto Vasco de la Mujer.
- Kauffman, L. S. (2000): *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Madrid, Frónesis/Cátedra/U. de Valencia
- Le Breton, D. (1999): *L' adieu au corps*, Paris, Métailié.
- Levi-Strauss, C. & Eribon, D. (1990): *De près et de loin*, Paris, Odile Jacob.
- Lucie-Smith, E. (1994): *Race, Sex and Gender in Contemporary Art*, New York, H. N. Abrams Publishers.
- Liotard, J. F. (1996): *La Posmodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- Macri, T. (1998): *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Milano, Costa & Nolan.
- Méndez, L. (1995): «Recetarios mágico científicos al servicio de la estética de la delgadez. Cuerpos de mujeres, cuerpos de hombres», *Anorexia: Estética, Dieta, Creencias*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego.
- Méndez, L. (1995): *Antropología de la producción artística*, Madrid, Síntesis.
- Méndez, L. (1999): «Cuerpos sexuados, o algo más. Desestabilizaciones teóricas y prácticas artísticas en la década de los noventa», *ART y Co* (4): 20-31.

- Méndez, L. (2000): «Las artistas mujeres, sus obras y el androcentrismo», *Arte de Mujeres 2000*, Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla.
- Méndez, L. (2002): «Cuerpo e identidad: modelos sexuales, modelos estéticos, modelos identitarios», Blanco, C. & Miñambres, A. & Miranda, T. (coords), *Pensando el cuerpo, pensando desde un cuerpo*, Albacete, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mohanty, Ch. (1988): «Feminist Encounters: locating the politics of experience», *Copyright* (1): 30-44.
- Molfino, F. & Zanardi, Cl. (eds) (1999): *Sintomi, Corpo, Femminilità*, Bologna, CLUEB
- Nieto, J. A. (comp) (1998): *Transexualidad, transgenerismo y cultura. Antropología, identidad y género*, Madrid, Talasa.
- Pearl, L. (comp) (1998): *Corps, Art et Société. Chimères et utopies*, Paris, L'Harmattan.
- Pecci, A. M. (1999): «Disordered bodies in perverse performances: ethnographies of the post-organic», *L'art c'est l'art*, Gonseth, M. O. & Hainard, J. & Kaehr, R. (eds), Musée d'Ethnographie, Neuchâtel.
- Pollock, G. (1988): *Visions and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge & Kegan.
- Pollock, G. (2002): «La pintura, el feminismo y la historia», Barret, M. & Phillips, A. (comps), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*, México, PUEG/UNAM/Paidós.
- Rivieres, M. J. & Saint Martin, L. (1994): «Des images et des représentations renouvelées?», *Recherches Féministes* 7(2):1-5.
- Robinson, H. (1998): «Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación», *Nueva crítica feminista de arte* (pp.241-255), Deepwell, K (ed.), Madrid, Cátedra/Feminismos.
- VVAA (2001): *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona, Icaria.
- Volcano, D.L. & Halberstam, J. J. (1999): *The Drag King Book*, London, Serpent's Tail.

Lourdes Méndez

Nacida en Donostia, Lourdes Méndez se licenció y se doctoró en Antropología Social en la Universidad de París VIII. Actualmente, es Catedrática de Antropología Social de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, en cuya Facultad de Bellas Artes imparte la asignatura de Antropología del Arte.

Es autora de libros como: *Cousas de mulleres. Campesinas, poder y vida cotidiana. Lugo (1940-1980)*, *Antropología de la producción artística*, *Os labirintos do corpo. Manipulaciones ideolóxicas, saberes científicos y obras de arte*. Así mismo, tiene publicados varios capítulos en libros entre los que cabe destacar: «Reflexión sobre la poca común producción de las pequeñas mujeres», *Antropología de los Pueblos de España*; «Influencia de la teoría feminista en las Ciencias Sociales: una revisión conceptual», *Teoría feminista. Identidad, Género y Política*; «Recetarios mágico-científicos al servicio de la estética de la delgadez. Cuerpos de mujeres, cuerpos de hombres», *Anorexia: dieta, estética y creencias*; «Construir jerarquías: el entramado del poder, del sexo y de la etnicidad en los mundos del arte contemporáneo», en *Género y cultura en África Subsahariana: antropología, literatura, arte y medicina*. También es autora de numerosos artículos, algunos de ellos publicados en las revistas feministas gallegas *Andaina* y *Festa da Palabra Silenciada*.

COLECCIÓN HYPATIA

[1] *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*

Amelia Valcárcel, M^a Dolors Renau y Rosalía Romero (eds.)

[2] *Pensadoras del siglo XX*

Amelia Valcárcel y Rosalía Romero (eds.)

[3] *Antología del feminismo*

Amelia Martín-Gamero

[4] *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias*

Lourdes Méndez



JUNTA DE ANDALUCÍA

Instituto Andaluz de la Mujer
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA

