

CUERPOS POLÍTICOS Y CONTRA-REPRESENTACIONES

Rian Lozano
rian_lozano@yahoo.es

La conscience de l'oppression n'est pas seulement une réaction (une lutte) contre l'oppression. C'est une totale réévaluation conceptuelle du monde social.

Monique Wittig, "On ne naît pas femme"

Hablar de cuerpos políticos y contra-representaciones en el marco de un congreso titulado "Cuerpo y Alteridad" nos lleva a comenzar este breve análisis reflexionando sobre el lugar de enunciación desde el cual surge esta voluntad de pensar en la "materialidad" (los cuerpos) de los "otros".

Desde hace ya varias décadas, y gracias al impulso de la teoría feminista y *queer*, los estudios culturales y el pensamiento postcolonial y subalterno, hemos ido adquiriendo la conciencia de que todo estudio de "alteridades" es en realidad un elemento capital en la definición y conformación de los cuerpos de los que "no-son-los-otros", es decir, de aquellos cuyas características físicas y su producción de conocimiento son supuestamente neutros, objetivos y no marcados por la otredad: todos aquellos hombres blancos, occidentales, heterosexuales, de clase media-alta, etc.

Pero, en cualquier caso, hablar de la construcción dicotómica de los cuerpos (los cuerpos de "los otros" y los cuerpos de los que "no-son-los-otros") no significa que queramos reducir la cuestión a un mero estudio de formaciones discursivas e inmaterialidades.

Hablar del cuerpo, de los cuerpos como elementos conformadores de una red global de intereses políticos, hablar por tanto de cuerpos políticos, no significa, en ningún caso, que pretendamos ignorar la "materialidad" de la propia existencia. Como explicó Judith Butler, "hay una vida corporal que no puede estar ausente de la teorización"¹.

La cuestión, entonces, conduce a considerar que el cuerpo queda conformado, incluso materialmente, en función de ciertas construcciones que, como dice Butler, son en sí mismas constitutivas del propio sujeto y sin las cuales, por lo tanto, no podríamos operar ni existir².

Así, siguiendo de cerca las tesis foucaultianas que consideraron el sexo como una práctica reguladora capaz de producir los propios cuerpos que gobierna, Butler acaba afirmando que la diferencia sexual (algo que nosotros podemos hacer extensible a los otros tipos de diferenciaciones corporales encargados de marcar la "alteridad") nunca será sólo una cuestión de diferencias materiales sino que, al contrario, siempre estará determinada por las prácticas discursivas —sin que esto implique que el discurso sea la causa última de la diferencia sexual, étnica, racial o social en un sentido más amplio.

Siguiendo la noción de discurso de Michel Foucault, resulta fácil comprender que los aspectos más puramente materiales de la corporeidad, sus límites sensibles, pueden ser releídos como efectos productivos del poder³; un poder que conformará simultáneamente sujetos legibles —adecuados a los discursos y a los saberes y poderes que implican— y seres ininteligibles, seres abyectos y excluidos, cuyos cuerpos "no importan" o, en cualquier caso, no importan en la misma medida que las corporeidades de los "sujetos" (inteligibles) propiamente dichos.

Aunque no podemos detenernos en un desarrollo exhaustivo de estas cuestiones, una relectura del pensamiento de Butler, así como del trabajo

¹ J. Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 12.

² Para justificar estas ideas, Butler aclara que será necesario reconcebir la propia noción de "construcción": "lo construido no tiene por qué entenderse como artificial y prescindible".

³ J. Butler, *op. cit.*, pp. 12-21.

teórico de otros autores como Michel Foucault, Monique Wittig o Teresa de Lauretis, basta para hacernos comprender, y en cierta medida justificar, nuestra voluntad de relacionar esta construcción material de los cuerpos con la representación de los mismos a lo largo de toda la historia. Veremos entonces como la historia de las representaciones es, en este sentido, una historia de dominación física, simbólica y epistemológica.

Contra-representaciones

Desde el ámbito de trabajo de la producción artística y de la disciplina Estética, hablar de cuerpos es hablar de toda la Historia del Arte.

Mi intención en este breve artículo buscará analizar, por un lado, el papel de la "representación" como concepto vinculado históricamente de manera muy estrecha al ejercicio del poder y el estudio de la práctica representacional como uno de los elementos principales y legitimadores del proceso de dominación y conformación cuerpos. Pero, a su vez, también considero fundamental mostrar cómo esta idea de la dominación a través de la representación corporal, ha sido analizada y estudiada por muchos productores culturales (artistas, pero también teóricos) que, de manera crítica, subversiva y contestataria han decidido poner freno a este sistema de opresión mediante la creación de lo que, desde ahora, denominaremos contra-representaciones.

Debido a la brevedad de este texto he decidido centrar mi análisis en torno a la cuestión de la construcción y representación de los cuerpos de "las otras" (los cuerpos femeninos) a lo largo de la Historia del Arte. A su vez mostraremos algunas de las contra-representaciones feministas que han visto en la práctica cultural una herramienta efectiva de activismo social para luchar contra este modo *de violencia representacional*.

La Historia del Arte y el *Ideal* de Belleza

Como hemos anunciado en la introducción, partimos del convencimiento de que la historia de las representaciones puede ser leída en términos de conformación y dominación histórica de los cuerpos.

Podemos, así, pensar que la Historia del Arte, la práctica artística y su Estética, han funcionado en el mundo occidental como otras de las “tecnologías de control”, otras de esas disciplinas normalizadoras de los propios cuerpos y conductas de los individuos, que ha utilizado el concepto de “Belleza” como su arma más eficaz en la modelación pigmaliónica de las corporeidades femeninas. Su hábil operación, recogida en el último siglo por el discurso publicitario, ha sido capaz de hacernos interiorizar cánones e ideales mediante la construcción y posterior presentación pública —visibilización— de los cuerpos aceptables (normativos).

Pero conviene aclarar, antes de caer en equívocos que, hablar de belleza desde el discurso hegemónico, ha implicado también, siempre, construir una no-belleza. Podemos además considerar que esta no-belleza ha tenido dos formas de presentación: por un lado la visibilizada, aquella de raíz romántica que Rosenkranz en su obra define como “lo-no-bello-de-lo-bello”⁴ y que no es más que la parte que completa el proyecto metafísico de la estética y, por el otro, aquella fealdad tabuizada e invisibilizada, activada inmediatamente por el propio poder vinculante del discurso que tilda de raro, anormal, *freak* o monstruoso todo aquello que no se ajuste a la norma social y a esa obligación de belleza.

En este sentido, cada vez que el Arte⁵ ha servido como canalización de furias misóginas, la mujer fea (mala) ha sido representada según estos parámetros “antiestéticos” y “amorales”. Como explica Pilar Pedraza⁶, fue especialmente durante el siglo XIX cuando el cuerpo de la mujer, y por tanto su representación artística, empezó a ser considerado como diferente al del hombre, a la norma, convirtiéndose así en un elemento enigmático y amenazador. Hasta entonces, y desde su formulación según la Teoría de Galeno en el siglo II, el modelo de “sexo único”, descrito por Laqueur en su obra *La Construcción del Sexo*⁷, interpretaba los cuerpos de forma jerárquica, como

⁴ K. Rosenkranz, *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero editor, 1992, pp. 16s.

⁵ Entendiendo la Historia del Arte con mayúsculas como el discurso artístico oficial, académico y, por supuesto, Occidental.

⁶ P. Pedraza, *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial*, Madrid, Valdemar, 1998.

⁷ T. Laqueur, *La Construcción del Sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra, 1994.

“versiones ordenadas de un mismo sexo”. Las mujeres eran consideradas hombres *en esencia*, cuyo desarrollo (exteriorización de genitales) había sido interrumpido por una falta de “calor vital”, algo así como hombres con “tara”, inferiores por supuesto.

La cuestión sufriría un importante cambio desde finales del siglo XVIII cuando, tomando la biología como fundamento epistemológico de la norma social, el modelo de la diferencia sexual logra sustituir a la anterior concepción ordenada. Como señala Laqueur, no es la epistemología la que produce en sí misma sexos opuestos sino los intereses políticos que supieron ver en la defensa a ultranza de una supuesta “naturalidad” su arma más fulminante, generadora de orden social y, a su vez, disfraz de su propio poder.

Desde aquí, la construcción de la mujer anormal y mala fue legitimada por los discursos médicos y psicológicos y visualizada, entre otros, por la práctica artística.

Las vanguardias históricas ofrecen magistrales ejemplos de ello. Llama



Otto Dix: *Lustmord*, 1922

la atención, especialmente, el trabajo de aquellos autores de las primeras décadas de siglo cercanos a las corrientes más supuestamente sociales y progresistas (para intereses falocéntricos y misóginos, debemos entender). Como ejemplo de ello, conscientes de que la lista sería interminable, podemos destacar las representaciones de

las mujeres en los grabados de Otto Dix, y las relaciones establecidas entre éstas y los hombres. Repetidamente, el autor presenta en sus “Lustmord”⁸ atroces imágenes de mujeres asesinadas de las formas más horribles.

⁸ Término alemán que surgió en esta época para denominar la gran oleada de crímenes de trasfondo sexual que, tras la II Guerra Mundial, se produjeron en Alemania contra mujeres, especialmente prostitutas.

Además, estas mujeres se presentan en muchísimos casos como prostitutas, retratadas con rostro calavérico, indicando un doble valor negativo, moral y físico: la puta como foco de infección.

Tratando de volver a nuestro interés principal, resulta fácil comprender que una de las estrategias utilizadas por el tipo de contra-representaciones que tratamos de defender, buscará la separación definitiva del concepto de belleza y fealdad (no-belleza) artística. En este sentido, la "trasgresión" de las fronteras de lo tradicionalmente considerado como bello, y por tanto artísticamente representable, ha posibilitado que, como indica Judith Halberstam, la categoría de mujer desde finales del siglo XX haya quedado completada —ya no limitada—, por "todas esas mujeres que fueron siempre consideradas peludas, amenazadoras y feas por las culturas occidentales"⁹. A su vez, y como podemos observar en la imagen del *dragking* protagonista de la siguiente fotografía, obra del artista Del LaGrace Volcano, este completar categórico al que alude Halberstam, ha sido sin duda un desestabilizador social¹⁰.



Del LaGrace: *Mo B Dick*, 1997



Del LaGrace: *Dodge Bros go Cholo*, 1997

Pero, una primera ojeada a trabajos como las fotografías de Del LaGrace podría situarnos en una posición paradójica: las obras presentadas —que

⁹ J. Halberstam, "El Arte de lo Feo. Masculinidad Femenina y Estética de la modernidad", en J. M. G. Cortés, *Héroes Caidos. Masculinidad y Representación* (catálogo exposición, EACC), Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, p. 203.

¹⁰ Las fotografías de Del LaGrace forman parte de una acción política que reivindica la creación de una estética visual que "represente" la existencia de estas comunidades minoritarias (dragkings, transexuales, cuerpos intersexo) donde los conceptos de feminidad y masculinidad y las nociones de "sexo" y "género" han sufrido un golpe desnaturalizador irreversible.

sin duda luchan y se alejan definitivamente del ideal femenino—, lejos de presentar “realidades” —en el sentido más marxista del término—, se apoyan en artificios, si cabe, más escandalosos que los primeros.

¿Qué es lo que ha ocurrido? En realidad creo que no es descabellado pensar que se trata simplemente de una evolución marcada por una voluntad claramente combativa. Si durante los años sesenta y setenta, la obra de muchas de las jóvenes artistas (me refiero por ejemplo al caso de Ana Mendieta, Nancy Spero, Judy Chicago o Miriam Shapiro) trató de reivindicar esa misma feminidad vejada durante toda la historia de la representación artística —mostrándola ahora con la misma voluntad con la que el colonizado trata de recuperar la idiosincrasia arrebatada por el colonizador—, a partir de los ochenta, muchos artistas han buscado justamente superar la representación de esas realidades que se han desvelado como trampas peligrosas. Y es que los esencialismos se muestran contraproducentes desde el momento en que entendemos que el colonizado en nuestro caso (la mujer y su cuerpo —abusivamente empleado como sinécdoque de la primera—) no puede sobreponerse rescatando los elementos pervividos de una cultura “autónoma y pre-patriarcal”¹¹, anterior a la acción colonizadora. Por lo tanto, si no sólo el ideal se presenta como falacia, sino que la propia “realidad” ha sido construida —producida por el propio poder que controla los cuerpos— y posteriormente naturalizada, el único camino abierto para la subversión (que a fin de cuentas es lo que aquí nos interesa como medio efectivo de evolución artística) es el propio artificio. Este artificio, alejado del ideal de las Bellas Artes al que antes nos hemos referido, no tendrá más remedio que ocuparse de la creación de un nuevo universo estético, quizá el nuevo reino de las Feas Artes.

Si, como Pedraza apunta en todos los casos descritos en *Máquinas de Amar*, la mujer, mediante su sustituto muñequil, se ha presentado históricamente sin ninguna identidad atribuida, actuando como “reflejo” de la identidad masculina, como sitio de su propia ausencia, ahora, las nuevas

¹¹ Tomamos aquí la idea expuesta por Sigrid Weigel en su texto “La mirada bizca: Sobre la Historia de la escritura de las mujeres”, en G. Ecker (ed.) *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 75.

artistas, se van a esforzar por producir representaciones manifiestamente artificiales, donde la identificación o el *voyeurismo* anterior se haga no sólo doloroso sino imposible.

Una nueva mirada

Todo esto ha llevado a que se produzca otro cambio, igual de brusco, en lo referente a los modos de percepción y exhibición de ciertos trabajos artísticos.

En relación a esta primera cuestión —la percepción—, y siguiendo las ideas desarrolladas por Hal Foster, hemos visto cómo parte del arte más reciente pretende quebrar las estructuras de “negociación” de la mirada y del efecto estético. Esta ruptura, según el mismo autor, es, a su vez, la causa de una refutación simultánea de la teoría estética, de un “retorno a lo real” entendido como voluntad artística revulsiva ante el “universo de las imágenes artísticas”, es decir, ante el tradicional contrato iconográfico y estético de la Historia tradicional del Arte.

Siendo esto así, no nos debiera extrañar que el resultado final de la obra artística se aleje de las tradicionales categorías de “belleza” e incorpore, al contrario, ideas de fealdad, monstruosidad, anormalidad, abyección, etc. —manifestaciones, todas ellas, de lo que Adorno denomina “polimorfismo de la fealdad”¹².

En este mismo sentido, tampoco deberían sorprendernos las acusaciones que las voces más reaccionarias del panorama crítico han vertido hacia estas obras donde la mujer-muñeca-artefacto-masculino ha dejado de existir, escandalizados ante la “pérdida de decoro” y del “buen gusto”, un gusto que en realidad estuvo formado y sostenido por y para pigmaliones masculinos.

Además, si nos centramos en la actitud gestual, física, del “mirar a” o “mirar por”, podemos entender que los cambios en el tipo de obras que aquí

¹² T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1992, p. 69.

tratamos de defender —radicalmente opuestas a las fantasías eróticas y misóginas del deseo homosocial— están siendo igualmente extremos.

Detengámonos, para tratar de aclarar algo más esta cuestión, en dos obras; dos instalaciones en principio parecidas por su estructura pero que, como veremos, resultan radicalmente opuestas en su planteamiento conceptual: *Etant donnés* de Marcel Duchamp (1946-1966) y *Rear View* de Paul McCarthy (1991).



M. Duchamp: *Etant Donnés*, 1946-66



P. McCarthy: *Rear View*, 1991-94

En ambas encontramos una mirilla a través de la cual el espectador-mirón completa la pieza. Pero mientras en el caso de Duchamp la mirilla es la de una puerta que en realidad no hace sino resguardar, casi como tesoro en una cámara de maravillas, un cuerpo de mujer desnudo, con supuesta



M. Duchamp: *Etant Donnés*, 1946-66



P. McCarthy: *Rear View*, 1991-94

voluntad erótica, en el caso de McCarthy, encontramos que la puerta-zaguán es sustituida por un cuerpo-contenedor, un torso de escayola sin extremidades, donde la mirilla es ahora el ano y su contenido, aquello que vemos, un idílico pueblo suizo construido en miniatura.

De esta forma, el *voyeur* seguro de la obra de Duchamp, se convierte ahora en un incómodo "penetrador" de la parte más prohibida del cuerpo masculino: la frontera moral y corporal hasta entonces incuestionable.¹³

Así, en oposición al discurso vejatorio continuado por Duchamp, la obra de McCarthy conduce obligatoriamente al cuestionamiento de las narrativas de masculinidad sostenidas a lo largo de la historia, re-pensándolas ahora en los mismos términos de mascarada y constructo social en los que, desde hace ya varias décadas, las teorías feministas han ido cuestionando el ideal de feminidad resguardado tras la puerta duchampiana.

La ecuación descrita por Berger ("*Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at*"¹⁴) parece también quedar desestabilizada en estas contra-representaciones.

Des(h)echos

Para concluir me gustaría retomar la cita de Monique Wittig con la que comenzábamos este estudio. En ella encontramos la clave para comprender que "deshacernos" de las "representaciones", deshacernos de la modelación tiránica de los cuerpos, supondrá un cuestionamiento profundo de las estructuras sociales y epistemológicas que sostienen "el mundo social".

En este proceso, estamos convencidos de que este tipo de actividades político culturales, realizadas al margen de los criterios y valores dictados desde grandes circuitos (académicos, museísticos y comerciales) que sustentan la institución Arte y que, además, son las responsables de la configuración de nuevos imaginarios contra-representacionales, están jugando un papel capital como motor de cambio social.

¹³ Véase al respecto: A. Jones, "Paul's McCarthy's Inside Out Body and the Desublimation of Masculinity", en *Paul McCarthy. New Museum of Contemporary Art*, Nueva York, 2001, p. 127.

¹⁴ J. Berger, *Ways of Seeing*, London, Penguin Books, 1972.