

Aparecer, existir

Nuevas narrativas sobre la subjetividad

APPEAR, EXIST.**NEW VISUAL NARRATIVES ON SUBJECTIVITY****ABSTRACT**

This article explores the relationships between the philosophical theory and feminist and queer artistic practices regarding the production of subjectivity from an anti-essentialist perspective. To that end we work with two authors, Chantal Mouffe and Judith Butler, and some of their main proposals as the notion of constitutive outside or the idea of a “body ontology as a social ontology”. Based on these theoretical proposals we proceed to analyse various artistic practices which provide new models of counter-hegemonic subjects, bodies and identities around which we articulate our own subjectivity. Art will show as an exceptional field for social transformation because it produces new imaginaries that reconfigure the real.

Keywords

Subject, Identity, Agency, Performativity, Constitutive Outside.

RESUMEN

El presente artículo indaga en las relaciones entre la teoría filosófica y las prácticas artísticas feministas y queer en relación con la producción de la subjetividad desde una perspectiva antiesencialista. Para ello se parte, principalmente, del trabajo de dos autoras, Chantal Mouffe y Judith Butler, y de algunas de sus tesis clave como son la noción de exterior constitutivo o la idea de una “ontología del cuerpo como ontología social”. A partir de estas propuestas teóricas analizaremos diferentes prácticas artísticas que nos ofrecen nuevos modelos contrahegemónicos de sujetos, cuerpos e identidades en torno a los cuales vamos articulando nuestra propia subjetividad. El arte se muestra así como un terreno excepcional para la transformación social en tanto que en él se producen nuevos imaginarios que reconfiguran lo real.

Palabras Clave

Sujeto, identidad, capacidad de acción, performatividad, exterior constitutivo.

INTRODUCCIÓN

Abordar el análisis de la producción de subjetividad desde una perspectiva antiesencialista implica considerar al sujeto como múltiple, abierto, cambiante, con una identidad no fijada por completo, sino en constante proceso de (re)articulación y considerando la diferencia como una pieza clave en la constitución de cualquier identidad. Para autoras cuyo trabajo se sitúa desde esta perspectiva, como son Judith Butler o Chantal Mouffe, el sujeto quedará reformulado en términos performativos (en el caso de Butler) o en cuanto a prácticas articularias que cristalizan de manera contingente en unas “posiciones de sujeto” abiertas a nuevas rearticulaciones (en el caso de C. Mouffe). En ambas propuestas podemos considerar la identidad como “inventiva y móvil, no es algo que sucedió y se quedó anclado para siempre, sino algo que se va construyendo y se rehace constantemente” (Cortés, 2000, p.17) en relación con un afuera constitutivo. A lo largo de este artículo, se planteará esta consideración de la identidad, alejada de posiciones esencialistas, a la par que se propondrá abordar el terreno del arte como ese afuera constitutivo conforme al cual podemos ir articulando nuestra propia subjetividad e identidad (ya sea individual o colectivamente). De este modo, el arte se nos ofrece como un espacio posible¹ para la transformación social, en tanto que en él, y a través del trabajo con la imaginación y la creación de ficciones, pueden producirse nuevas narrativas visuales contrahegemónicas sobre el sujeto y la identidad. Nos interesa por ello abordar, desde una visión crítica alejada de perspectivas voluntaristas respecto al sujeto, sobre la posible relación entre el campo de lo simbólico y el de lo real. O lo que es lo mismo, indagar en cómo los marcos simbólicos pueden ir rearticulando lo real, y viceversa, cómo lo real incide en nuestro imaginario simbólico.

Para ello, en una primera parte del artículo se analizarán algunas nociones clave dentro de las posiciones teóricas tanto de Chantal Mouffe como de Judith Butler, que nos servirán para situar la producción del sujeto y de la identidad desde una perspectiva antiesencialista y crítica. Así mismo, se abordará el análisis de las imágenes artísticas, y de las prácticas culturales en general, desde su estatus performativo, es decir, desde su capacidad para, en su ficcionar, producir realidad. Posteriormente, y con este aparato conceptual, nos ocuparemos de analizar algunas prácticas artísticas que conformarían una cartografía visual crítica² en torno al sujeto y la identidad.

1 ARTICULANDO LA SUBJETIVIDAD DESDE UNA PERSPECTIVA ANTIESENCIALISTA

Podemos considerar que el trabajo, tanto de Judith Butler como de Chantal Mouffe formaría parte de una genealogía crítica feminista en torno a la problematización del sujeto. Ambas autoras, en sus propuestas teóricas, han abordado esta problematización desde una perspectiva feminista y antiesencialista que, ya sea en términos de *posiciones de sujeto*, en el caso de C. Mouffe, o en tanto que *proceso performativo*, en el caso de J. Butler, pone el interés en mostrar cómo dicha deconstrucción y reformulación de la subjetividad puede contribuir a la transformación social. Así, para ambas, el sujeto dejará de ser concebido en términos de esencia y como fundamento trascendental, para pasar a ser formulado como producto social; no como fundamento de la acción social sino como proceso y construcción; en conclusión, como *forma históricamente configurada* (Vázquez García, 1997, p. 149), contingente, abierta, inestable, múltiple y constituida en y a través del poder.

Del mapa conceptual que cada una de ellas irá estructurando en su reformulación del sujeto y de la identidad, interesa destacar ciertos hitos (o nociones clave), que nos servirán para establecer el diálogo con el terreno de las prácticas artísticas desde su potencial para la acción política. Una de estas nociones será la de “exterior constitutivo”, noción tomada del pensamiento desarrollado por J. Derrida y que será un punto de encuentro entre las propuestas de ambas autoras. La exterioridad constitutiva hará referencia a una perspectiva antiesencialista en que las identidades son consideradas abiertas, móviles y no suturadas por completo. El sujeto se configura en relación con un afuera que, sin embargo, no es ajeno a él, sino que lo constituye, nos constituimos gracias a este exterior, de forma que sin él no sería posible la articulación de ninguna identidad. Solo marcando un exterior se constituye la propia identidad, que nunca queda cerrada por completo en tanto que está en relación recíproca con esa exterioridad. Las fronteras entre la exterioridad (constitutiva) y la identidad son igualmente móviles, pues van cambiándose y desplazándose. Por ello, esta apertura constituyente es lo que permite la posibilidad de nuevas rearticulaciones que impiden la fijación completa de sujetos e identidades y “desvela lo que está en juego en la constitución de la identidad” (Mouffe, 2009, p. 89).

La noción de exterior constitutivo remite asimismo a que toda identidad se constituye siempre en relación a lo diferente, a lo que no es ella pero que, por otra parte, hace posible su articulación. Esta relación con lo diferente será, por tanto, constitutiva de la identidad, quedando el dualismo entre diferencia-mismidad reformulado, pues lo propio de la identidad será su constitución en relación a lo exterior/diferente a ella misma. Si la identidad nunca es completamente cerrada sobre sí misma, puesto que está abierta a un exterior que la constituye, todo objeto llevará inscrito, en la configuración de su identidad, algo distinto de sí mismo, el exterior al que está abierto y que construye y posibilita su propia identidad. Este carácter abierto de cualquier identidad implicará que “todo se construye como diferencia” (Mouffe, 2000, p. 21). El yo se articula así a través de la diferencia, de lo que no es él mismo pero que le constituye. Y será esta exterioridad constituyente lo que hace posible la movilización de los términos políticos, de las categorías, de los sujetos y de las identidades.

Judith Butler también trabajará con esta noción de exterioridad constitutiva. De su reformulación del sujeto como proceso performativo es especialmente interesante rescatar una de su tesis clave que tendrá que ver con su consideración de que “toda ontología del cuerpo es una ontología social” (Butler, 2010, p. 3). La propuesta butleriana respecto a la subjetividad operará ciertos cambios fundamentales respecto a la manera de entender la materialidad del cuerpo. Y uno de estos cambios será la consideración de que los cuerpos, nuestros cuerpos, se constituyen socialmente. Afirmará así en *Vida Precaria* que:

Constituido en la esfera de lo público como un fenómeno social, mi cuerpo es y no es mío. Entregado desde el comienzo al mundo de los otros, el cuerpo lleva sus huellas, está formado en el crisol de la vida social (Butler, 2006, p. 26).

El cuerpo, en tanto que adquiere su inteligibilidad con otros, en tanto que su materialidad es “modelada” según las normas que aprendemos con otros cuerpos, en la medida en que siempre es cuerpo generizado, se constituye socialmente, se articula como cuerpo generizado en compañía de otros. Esto significa que el cuerpo ya no podrá ser considerado materia pura (natural) o superficie sobre la que se inscriben los significados culturales, sino que la propia materialidad del cuerpo se constituye culturalmente, lo que implica que es atravesado y articulado por normas y mecanismos sociales. Y son estas normas las que hacen que unos cuerpos importen socialmente

(y sean valorados, llorados, reconocidos) frente a otros considerados “abyectos”, no humanos.

La materialidad del cuerpo, constituida socialmente, revela la exposición continua del cuerpo a los otros, en cuya compañía se va articulando; esta exposición es lo que hace que todos los cuerpos, constituidos según normas sociales, y por tanto colectivas, sean vulnerables³. Así, el cuerpo es y no es nuestro, según la propia Butler, pues siempre se encuentra en ese desplazamiento “extático” fuera del propio cuerpo; necesita de lo exterior que no es él para definir sus propios contornos, un exterior que lo está constituyendo y que implica que todo cuerpo se articula con otros y para otros. El que mi cuerpo, mi sexo, mi género dependan de otros, estén sujetos a otros y expuestos en ese contexto social que a su vez los produce, hace que el género, el cuerpo y el sexo propio no sean exclusivamente algo mío, individual, pues siempre refieren a la relación con el otro, justamente por ello J. Butler aclarará que tanto la sexualidad como el género son “un modo de desposesión, un modo de ser para otro o a causa de otro” (Butler, 2006, p. 24). Lo individual queda así entrelazado por necesidad a lo social, a la relación con los otros, a quienes necesitamos para ser.

Lo dicho hasta el momento indica que el cuerpo, todos los cuerpos, tiene “invariablemente una dimensión pública” (Butler, 2006, p. 21), se constituye públicamente, atravesado y conformado por normas que encarnamos junto con otros y para otros. Es en esta esfera de lo público, que atraviesa las actitudes, deseos, sentimientos y relaciones consideradas privadas, en la que negociamos el propio cuerpo, el género y el sexo. La dimensión pública del cuerpo apunta también a la negociación, a la apropiación de la norma y a las posibilidades de desplazarlas, puesto que el propio cuerpo “toma forma mediante una negociación temporal y espacial específica” (Butler, 2010, p. 53). Negociamos con otros las normas que hacen legibles nuestros cuerpos, que les dan una forma “humana”, y en esta negociación, en el proceso en que el cuerpo generizado va articulándose y rearticulándose como tal, hay posibilidad de desplazamiento de las normas de género y sexo.

Ambos planteamientos, el relativo a la noción de exterioridad constitutiva y la consideración butleriana de la dimensión pública del cuerpo, están profundamente interrelacionados, en el sentido en que es precisamente la exterioridad que nos constituye y que hace posible la articulación de la propia identidad la que revela, a su vez, la dimensión pública del cuerpo. Lo interesante de ambas consideraciones, en lo relativo al diálogo con el terreno de las prácticas artísticas es abordar este espacio, el del arte, como un posible “exterior constitutivo” para la articulación de la identidad y, en este sentido, como esa dimensión pública en la que se negocian nuestras nociones de cuerpo, sexo, género, etc. Esto nos sirve, no sólo para abordar el análisis de las prácticas culturales como un contexto público en el que nuestro cuerpo, nuestro género o nuestra identidad son negociados y (re)negociados, sino sobre todo para atender a las posibilidades que pueden abrirse en dicho terreno, en tanto que se trabaja con la imaginación y la ficción, para abrir disensos y producir desplazamientos en esas configuraciones hegemónicas de sujeto e identidad conforme a las cuales articulamos la nuestra. Así, Chantal Mouffe nos insta a analizar las prácticas artísticas y culturales “como un terreno⁴ importante donde se construye una cierta definición de la realidad y donde se establecen formas específicas de subjetividad” (Mouffe, 1997). Y si, tal y como ella misma ha señalado de manera insistente en su trabajo, “todo orden hegemónico es susceptible de impugnación por prácticas hegemónicas contrarias, es decir, prácticas que intentarán desarticular el orden existente con vistas a instalar otra forma de hegemonía” (Mouffe, 2007, p. 63.), el terreno del arte puede ser un espacio privilegiado, como se verá más adelante, para la impugnación de dicho orden hegemónico.

2 SOBRE LA PERFORMATIVIDAD DE LAS IMÁGENES

Lo dicho hasta el momento en relación a las posibilidades que el arte puede ofrecernos de imaginar nuevas reconfiguraciones de lo real, revela la capacidad de acción de las imágenes y, en este sentido, implica atender a su estatus “performativo”, a esos “usos performativos” (Fernández Polanco, 2012) que generan realidad, que producen lo real más que representarlo o, más bien, que en su representar, hacen lo real y actúan en dicha realidad. Si desplazamos, por tanto, la definición del performativo⁵, de ese decir que significa hacer, al campo del arte, nos encontramos con un re-presentar (con un imaginar, con un ficcionar) que hace, y en ese acto de hacer, puede intervenir en lo real y modificarlo⁶. Todo ello supone, a su vez, “comprender que las imágenes no sólo representan, sino que deben entenderse además como agentes con posibilidad de trascender su propia posición dentro o fuera del archivo dominante” (Vogel, 2011, p. 22.). Y si entendemos que este archivo se refiere a ese imaginario colectivo en torno al cual nos movemos, comprendemos, conocemos el mundo, y nos comprendemos y articulamos a nosotras y nosotros mismos, la capacidad de acción de las imágenes para “trastocar” el archivo dominante refiere a su hacer en la propia realidad, a su producción de realidad.

Esto conlleva comprender, a su vez, que una imagen (una obra, una palabra, un cuerpo) nunca actúa aisladamente, sino dentro de un entramado complejo de otras muchas imágenes (cuerpos, palabras) al que llamamos imaginario, y que conforma nuestro mapa simbólico de lo real. Es en su posición dentro (o fuera) de ese contexto cultural, donde radica su función pública y su capacidad de acción, de posible movilización de ese dispositivo visual al cual pertenecen, que puede ser transformado con su nuevo decir. Así, una imagen remite a otras muchas imágenes, ya sea para legitimarlas o para subvertirlas; cita y repite esas otras imágenes, por eso reconocemos esa nueva imagen que nos llega y, por eso mismo, en dicha repetición, puede subvertirse la cadena de citación visual en la que se inserta. Y es que:

Todo lenguaje, todo discurso, todo aparecer de un cuerpo ante otro, está sujeto a la citacionalidad. Lo relevante es que cada citación, cada nueva aparición, tiene el potencial de introducir lo inédito, pues en ella está implícito lo incalculable (Garbayo Maeztu, p. 22).

Podemos así considerar que “lo que llamamos imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea cierto sentido de esa realidad, cierto sentido común” (Rancière, 2010, p. 104). Recordemos, en relación con esto, que para J. Butler la “agencia”⁷ surge en ese proceso performativo en el que el sujeto va articulándose, es decir, en la cita y repetición de las normas que nos constituyen como sujetos. La *agency* -o capacidad de acción-, desde esta perspectiva, es parte del propio proceso performativo (de hecho surge en ese “fracaso” del performativo en la citación), pues es al actuar, al citar, al repetir cuando se producen los desplazamientos y los márgenes para subvertir y transformar la cadena de citación en la cual nos vamos conformando. Del mismo modo la capacidad de acción de las imágenes remitiría a estas citaciones performativas, a una cadena de imágenes comunes (de cuerpos, de modos de ser, de estar, de formas de ver) que nos preceden, que repetimos en otra imagen, pero en cuya repetición pueden producirse desplazamientos entrando en juego otras ficciones, generándose otros códigos que rompen con esa cadena de visibilidad y la movilizan, provocando interferencias. No es de extrañar, por ello, que la repetición y la reapropiación sean estrategias comunes utilizadas por muchas y muchos artistas para desplazar los imaginarios hegemónicos.

Considerar las imágenes artísticas desde la performatividad, como imágenes que producen realidad, que hacen en su ficcionar, implica comprender “el sentido constitutivo de la imaginación, su capacidad de *realización*” (Didi-Huberman, 2013, p. 9., en cursiva en el original). Y ello supone, así mismo, considerar la imaginación como una herramienta para la transformación social, como un modo de acción política, pues a través de su hacer podemos articular nuevas ficciones, nuevas imágenes que se convierten en “un intersticio en el que se vuelve posible practicar o nombrar aquello que está vedado en otros espacios”(Garbayo Maeztu, 2012, p. 19). Y todo ello supone repensar la relación entre realidad y ficción. En este sentido J. Butler afirmará que:

La fantasía no es lo opuesto a la realidad; es lo que la realidad impide realizarse y, como resultado, es lo que define los límites de la realidad, constituyendo así su exterior constitutivo. La promesa crucial de la fantasía, donde y cuando existe, es retar los límites contingentes de lo que será y no será designado como realidad (Butler, 2004, p. 28).

El que este campo de la fantasía suponga ese exterior constitutivo de lo real y permita su (re) articulación constante, se relaciona, de nuevo, con la capacidad de acción del arte pues al jugar con la imaginación, con la creación de ficciones, lo que nos ofrece es la posibilidad de intervenir en el relato hegemónico que se erige como única realidad posible. Lo que el arte nos ofrece, gracias a la imaginación, es la producción de otras ficciones que pueden irrumpir en el relato hegemónico de lo real. Esta irrupción implicaría una cierta rearticulación de lo real mismo, pues dichas ficciones, como exterior constitutivo a “lo real”, impiden la estabilización y sutura completa de lo real, de aquella “ficción” que se ha consensuado (y legitimado) como realidad. Quizás por ello, tal y como Rancière afirma, no se trata tanto de oponer realidad y ficción, sino de entender que el “trabajo de la ficción”, y recordemos que gran parte de lo que el arte hace es producir ficciones, consiste en “operar disensos (...) en construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación” (Rancière, 2010, p. 68).

Por otro lado, esas ficciones que el arte nos propone no actúan solas, sino con nosotras y nosotros como espectadores, se relacionan con quienes las miramos desde fuera, y en ese mirar, construyen su propia realidad. En este sentido si el arte produce realidad a modo de *ficciones posibles*, lxs espectadores de dichas imágenes también “estamos implicados en esta fabricación de verdad”(Fernández Polanco, 2013, p. 24). Y en esa “fabricación de verdad”, en su producción de realidades posibles, las imágenes, las ficciones que el arte nos ofrece implican la “construcción de una subjetividad” (Martínez, 2013, p. 77). No sólo esa que la imagen nos está ofreciendo desde dentro, es decir, la del sujeto situado dentro de la ficción artística, sino la de quien desde fuera de ella mira la imagen y articula en diálogo con ella su propia subjetividad.

3 REPETIR, CITAR, DESPLAZAR

Las artistas Cabello/Carceller trabajan juntas desde los años 90’ en torno al cuestionamiento y la subversión de las normativas de género/sexo/sexualidad, prestando especial atención a la construcción y posible desplazamiento de los modelos de masculinidad en el imaginario dominante, ocupándose especialmente de los procedentes del mundo del cine⁸. Su trabajo, jugando con formatos tan variados como el audiovisual, la fotografía o la performance se ha ocupado, desde una posición feminista y queer, del género, el sexo y la sexualidad en clave performativa, poniendo especial énfasis en los desplazamientos en ese ritual performativo a

través de la repetición de gestos, miradas, actitudes, movimientos, formas de andar, de seducir, de posar.

Conscientes del poder de las imágenes procedentes del mundo del cine y de los mass media en la construcción y legitimación de modelos de masculinidad y feminidad, las artistas, a través de diferentes estrategias creativas que a menudo pasarán por el formato fotográfico y audiovisual, aprovecharán esas brechas y fracasos de la citación performativa para desplazar las normas de género/sexo y sexualidad y generar otros sujetos que rompan con las lógicas binarias hegemónicas y que generen todo tipo de ambigüedades. Así, Cabello/Carceller trabajarán con esas imágenes que se repiten, con esa cadena de citas visuales que vemos continuamente y que articulan la masculinidad y la feminidad. A través de la repetición de escenas, de gestos, de miradas, y de su (re)apropiación por parte de otros cuerpos, Cabello / Carceller indagarán en sus trabajos sobre el carácter imitativo del género, esas *copias de copias sin original* de las que nos hablara J. Butler, haciendo que miremos a esas miles de imágenes que construyen nuestra subjetividad generizada y produzcamos otras copias, aparentemente iguales, pero en las que ya se han producido ciertos desplazamientos.

Siguiendo con su línea de trabajo crítica sobre los modelos de masculinidad procedentes del mundo del cine, en el proyecto *Archivo: Drag Modelos* (Fig. 1 y 2) las artistas proponen, a través de la producción de un archivo fotográfico que juega con el “desplazamiento” y la reapropiación, la articulación de nuevos sujetos del imaginario del cine. Las fotografías que resultan del proyecto se apropian así de las imágenes del cine para modificar a los sujetos de esas imágenes y que configuran nuestro imaginario de cuerpos, de deseos, etc. Como en otras ocasiones, las artistas abrirán una convocatoria en la que invitarán a mujeres a participar en el proyecto. Estas participantes, lxs modelos del proyecto, se convertirán en los sujetos de este nuevo imaginario. Cada una de las participantes encarnará a uno de sus héroes masculinos del cine. A través de una cuidada selección de los lugares y los escenarios para la producción de estas escenas fotográficas, se (re)crearán fotogramas de películas en los que aparezcan cada uno de los héroes masculinos elegidos por las participantes (James Dean, Ennis del Mar, Marlon Brandon, John Travolta o Brad Pitt, entre otros). En dichas “reactuaciones” fotográficas las mujeres participantes ocuparán el lugar de su héroe, convirtiéndose, al imitar la pose, el gesto, la posición y recrear esas nuevas escenas, en los sujetos de esas narrativas visuales tomadas del imaginario dominante. Las participantes del proyecto dejarán su posición de espectadoras “fuera de la pantalla” para pasar a estar dentro de la ficción visual, a ser protagonistas de la acción y, con este desplazamiento, las imágenes habrán quedado igualmente desplazadas y subvertidas por esos otros cuerpos que antes miraban desde fuera. Mediante esta apropiación de esas imágenes-escenarios situando en ellos a otros sujetos/cuerpos, las artistas estarán ya subvirtiendo esas imágenes, que quedan desplazadas al situar en ellas otros sujetos de la acción. La fotografía funcionará así como “una forma de memoria y, sobre todo, de posibilidad; un medio que, además de representar, genera una realidad” (Vogel, 2011, p. 26).

El proyecto surge precisamente de la necesidad de analizar la influencia de los modelos de subjetividad en el cine y de explorar “la posibilidad de modificar los discursos principales”⁹. El *Archivo: Drag Modelos* articula así un catálogo de retratos (y en este sentido un nuevo imaginario, una nueva cadena de citación visual), que “deconstruyen los estereotipos de la masculinidad a través de la apropiación de materiales que proceden de la industria cinematográfica” (Herráez, 2011, p. 42). Por tanto la capacidad de acción de estas imágenes surge, precisamente, en la apropiación de una repetición, en esas brechas que aparecen al repetir y citar y que son ocupadas por otros cuerpos; es en esa repetición de imágenes que tenemos vistas, que son

compartidas dentro de la cultura visual dominante, que son a menudo citadas, cuando emerge la posibilidad de desplazar la imagen normativizada y normalizada. Es en este sentido que las fotografías de Cabello/Carceller desvelan esa citación performativa que articula la subjetividad, a la vez que apuntan a las posibilidades de subvertir esas cadenas de citación visual.



Figura 1 y 2. Cabello / Carceller, *Archivo Drag Modelos*, “Sam como James Dean” y “Ágata como Brad Pitt”, 2008.
(Fuente: http://www.galeriajoanprats.com/_m/exhibitions/exhibart.php?cod=CABE10).

Aunque con propuestas distintas y utilizando estrategias como la parodia, también el colectivo O.R.G.I.A.¹⁰ propondrá un desplazamiento y subversión de ciertos modelos de masculinidad hegemónica a través del trabajo con la repetición y la citación performativa. El trabajo desarrollado por O.R.G.I.A implicará una importante reflexión crítica en torno a las identidades generizadas y a la búsqueda de otras identidades y sujetos que erosionen el binarismo de género/sexo. Incidiendo en el carácter performativo del género, las componentes del colectivo irán materializando su crítica en torno al género, el sexo y la identidad a través de distintos formatos que irán desde la performance a la fotografía o los talleres Drag King. Así, en muchas de sus obras, como la serie fotográfica *Serie verde* (Fig. 3 y 4) las artistas realizarán una diversidad de “representaciones performativas en las que se ponen en juego elementos conformadores de sentido identitario: prótesis, vestimenta, corporalidad” (Cano, Lozano y Moreno, 2005, p. 31).

Con ello, a través de nuevas citaciones performativas visuales, en las que las artistas encarnan y repiten gestos y situaciones corporales de esos imaginarios hegemónicos de la masculinidad, el colectivo evidenciará el carácter performativo de la identidad, a la vez que desvelará cómo dicho proceso de articulación identitario requiere de la puesta en marcha de múltiples herramientas que pasan por el gesto, por la vestimenta, por las formas de estar y moverse y por nuestra relación con otros cuerpos. Y es que a través del juego performativo las artistas nos lanzarán la pregunta de qué conforma una identidad, qué elementos entran en juego en esa construcción. Así, si Simone de Beauvoir, con su afirmación “No se nace mujer, se llega a serlo” abrió la puerta a la reformulación que Butler hará de las tesis construccionistas de género, que pasarán a ser repensadas en términos performativos, la obra de O.R.G.I.A. pondrá el foco en esos “elementos” conformadores de género dentro de dicho proceso performativo y en su posible subversión.



Figura 3. O.R.G.I.A. *Serie Verde*, Secuencia 3 #4, 2004-2005
(Fuente: <http://musavirtual.es/genealogiasfeministas/>)

Un elemento recurrente en la repetición y citación performativa de las imágenes producidas por O.R.G.I.A será el uso de la parodia, en tanto que forma de (re)apropiación de las narrativas visuales hegemónicas de la masculinidad y la feminidad. El hecho de que las artistas focalicen su proyecto en los modelos de masculinidad y en las posibilidades de subvertirlos evidenciará, al igual que en el caso de Cabello / Carceller, “la condición construida de la masculinidad” (Escudero, 2009, p. 52) su carácter ficticio, a la vez que se ofrecerán otras imágenes que darán existencia a formas alternativas y subversivas de dicha identidad masculina.



Figura 4. O.R.G.I.A. *Serie Verde*, Secuencia 2 #2, 2004-2005
(Fuente: <http://musavirtual.es/genealogiasfeministas/>)

4 IMAGINAR, FICCIONAR, (RE)APROPIARSE

El trabajo de la artista Carmela García alude, en muchas de sus propuestas, al estatus de la fotografía como generadora de ficciones y al modo en que están ficciones irrumpen en los marcos de lo real y lo reconfiguran. Podemos así analizar muchas de sus imágenes fotográficas como ficciones visuales que, sin embargo, remiten directamente a la fotografía como productora de realidad. Uno de sus proyectos, *Mujeres, amor y mentiras* (Fig. 5) es especialmente interesante por cuanto supone la producción de una ficción por parte de la artista que reescribe el imaginario dominante y sus narrativas visuales. Concebido a modo de foto libro¹¹ y compuesto por dos partes, la primera de ellas se compone de una selección de fotografías que forman parte de la colección que la artista lleva haciendo desde hace años bajo el título de “Mujeres enamoradas”.

La artista comenzó a comprar y coleccionar fotos antiguas, en su mayoría anónimas, en las que aparecían fotos de mujeres en pareja o en grupos en actitud cariñosa o en un “momento entrañable” (García, 2003). Más allá de la historia “real” de cada una de las fotos que Carmela García iba recopilando, la elección de la artista para cada foto atendía a su decisión de si las protagonistas de la foto estaban enamoradas (y pasaban así a formar parte de la colección), o no, en cuyo caso eran excluidas de la misma. Así, es Carmela García, con su gesto, su elección y su mirada, la que dota de una nueva narrativa a cada una de esas fotografías. No importa lo que la fotografía originariamente estuviera contando (si esas mujeres eran amigas, hermanas, primas, compañeras, amantes o parejas) sino que es la artista quien, con su gesto de agruparlas bajo ese título de “Mujeres enamoradas”, hace que dichas fotos se conviertan en lo que son ahora y hayan pasado a contar otra historia. La artista, de manera intencionada, articula así otra narrativa de la foto, desplazando las historias en origen que las fotos pudieran estar “representando” por las nuevas historias que ahora cuentan, gracias a su mirada. Es esta intencionalidad, este agrupamiento, selección y reubicación de las imágenes bajo la colección de la artista, lo que hace que emerja otra historia. Creándose una nueva “ficción narrativa” que subvierte los usos e intenciones originarias que las fotos pudieran tener.

En este sentido la artista afirma: “cambié el espacio objetivo de su origen por el subjetivo de mi mirada para así poder contar otra historia” (García, 2003). Y es esta reapropiación a través de la mirada de la artista lo que implica, en este caso, la emergencia de un nuevo imaginario que si bien parte de imágenes que ya existían, no lo hacían en el sentido en el que nos las presenta ahora la artista. Esta estrategia de reapropiación supone, a su vez, hacer visible que los espacios “de hecho, no existen sino que son creados a partir de la intencionalidad con la que sean tratados. Esa intención puede ser contraria a su uso o creación original” (García, 2003). Todo ello implica también que toda imagen, a pesar de su uso o intención originaria, puede ser (re)apropiada para subvertir, incluso, ese uso originario que le dio existencia y que podría atender a dar legitimidad social al discurso hegemónico. Lo que nos recuerda que en toda citación performativa es posible la (re)apropiación y, con ello, el desplazamiento de las normas que citamos y repetimos. El gesto de Carmela García, provocado por un nuevo mirar intencionado, es el que hace posible que aparezcan nuevos sujetos que, aunque estaban dentro de la foto, no existían en ella bajo la narrativa originaria que la foto contaba.



Figura 5. Carmela García, *Mujeres, amor y mentiras*, 2002. Imagen de instalación
(Fuente: <http://musavirtual.es/genealogiasfeministas/>)

Este último trabajo de Carmela García puede ponerse en relación con otra propuesta del artista David Trullo en tanto que ambas, aunque con técnicas distintas, comparten esa estrategia de (re) apropiación de imágenes ya existentes con el objetivo de generar nuevos relatos que irrumpen en los imaginarios dominantes. En su trabajo, *Una historia verdadera – Alterhistory* (Fig. 6 y 7), el artista, en un gesto similar al de Carmela García, se propone (re) articular un nuevo relato visual a partir de fotografías ya existentes de las que el artista se (re)apropia para que cuenten otra historia. Aludiendo al aparente estatus de “verdad” del documento fotográfico y al poder de la fotografía para producir realidad, el artista aprovecha en su trabajo esta capacidad de “veracidad” de la fotografía para producir una realidad que no estaba visible y que, sin embargo y gracias a la (re) apropiación del artista, pasa a tener existencia visual en tanto que *historia verdadera*.

El artista compone un relato visual del que no se tenían imágenes (debido precisamente a que el imaginario visual hegemónico y la historia dominante excluía ciertos tipos de imágenes e historias) a partir de la manipulación digital de fotografías antiguas con el objetivo, precisamente, de dar existencia a toda una serie de experiencias, relaciones y sujetos que, si bien existieron, quedaron sin imagen (y por ello sin existencia) dentro de los relatos oficiales. El propio David Trullo destacará que la serie de imágenes manipuladas digitalmente que articulan el proyecto “utilizan los mismos instrumentos de manipulación”¹² que la fotografía ha tenido desde sus orígenes (y que tenían que ver con el encuadre, el posado, el escenario en el que las fotos eran tomadas o las diversas técnicas de manipulación de la imagen previas a la revolución digital), “para construir una serie de imágenes “reales” que nunca ocurrieron, pero que sí “existieron””¹³.



Figura 6 y 7. David Trullo, *Una historia verdadera-Alterhistory*, 2010.

(Fuente: <http://www.davidtrullo.com/>)

5 DE SUJETOS Y FICCIONES (ALGUNAS CONCLUSIONES)

Los proyectos artísticos analizados articularían una nueva narrativa visual en torno al sujeto y la identidad, cuestionando y desplazando muchas de las normativas de género, sexo y sexualidad que operan en la configuración de la subjetividad. Y al hacerlo ofrecen nuevas imágenes y representaciones de sujetos, hasta entonces ausentes - y carentes, precisamente, de imagen - que impugnan y subvierten los modelos de subjetividad hegemónicos. Todas las imágenes mostradas evidencian que el género, el sexo y la sexualidad (entre otras categorías y normas sociales) son construidas en un proceso performativo a través de la citación y la repetición de gestos, movimientos, formas de estar en lo público y en lo privado, y que dicho proceso se va articulando conforme a unos imaginarios compartidos que, mediante toda una serie de citaciones visuales, nos ofrecen modelos de identificación conforme a los cuales vamos articulando nuestro propio yo. Por ello, a la vez que estos trabajos señalan al campo del arte (y de las prácticas culturales en general) en tanto que importante productor de imágenes, como uno de los principales focos para la legitimación de los modelos hegemónicos de cuerpos, sujetos e identidades, evidencian también, con los desplazamientos que ofrecen las nuevas imágenes que las y los artistas (re)crean, que el arte es un territorio fundamental para la transformación social y para la subversión de esas normativas de género, sexo y sexualidad que atraviesan todo proceso de producción de la subjetividad.

A su vez, las imágenes analizadas nos hablan también de muchas ausencias, ausencias de sujetos que no estaban, que no existían, que no gozaban de visibilidad y que, por ello, no eran hasta que se hicieron presentes a través de la imagen. Todo ello apunta a la capacidad performativa de la imagen en la producción de la subjetividad. Esta relación entre la ausencia y la presencia implica, también, el que todas estas imágenes nos hablan de la “alteridad”, de “otros sujetos”,

“otros cuerpos” que funcionarían a modo de ese “exterior constitutivo” del que se ocupan J. Butler y C. Mouffe, respecto a la subjetividad hegemónica pero que, al articularse en tanto que imagen, al hacerse visibles, al existir, desplazan y movilizan los imaginarios dominantes; aparecen, y en su aparecer señalan lo hegemónico también como “otro”, a la par que muestran las ausencias y exclusiones conforme a las cuales se ha constituido.

Este artículo se abría con una cita de la artista Claude Cahun quien, en una reformulación de la máxima cartesiana, aludía a la relación entre la producción de la propia subjetividad y la generación de imágenes que hace posible dicha producción (“Me veo luego existo). Las imágenes analizadas adoptan dicha máxima, buscando la existencia a través de la imagen. Haciendo a su vez evidente que, lo que carece de imagen, no existe. Al mismo tiempo, esas narrativas visuales que las y los artistas producen no sólo dotan de existencia a los sujetos presentes en la propia imagen sino que dan posibilidad de existir a quienes están situados fuera de ellas, que pueden verse reflejados en ellas, que pueden ver en ellas otros modelos de identificación y existencia posible. El “me veo, luego existo” remite por ello, también, a una posible articulación de un sujeto colectivo, de un nosotros que es posible gracias a la relación de la imagen con las/os espectadores, que pueden conformar un nosotrxs al ver otros sujetos, otros cuerpos, que nos dan posibilidad de existir, de inventar, de citar, repetir y ficcionar esos nuevos sujetos que estamos viendo y que también son nosotrxs. Del “me veo, luego existo” pasamos al “nos vemos, luego existimos”. Y en dicha articulación colectiva hay mucho de transformación social.

Este artículo fue escrito durante la residencia que disfruté en la 2 Semana de Escritura Académica para Investigadoras organizada por la Universidad de País Vasco en Donostia (2016). Mi agradecimiento a la organización por la convocatoria y el apoyo prestado.

Bibliografía

Austin, J.L. (1973). *How to do things with words*, Oxford: Oxford University Press.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London: Routledge.

Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "sex"*, New York-London: Routledge.

Butler, J. (1997). *Excitable Speech. A politics of the Performative*, New York: Routledge.

Butler, J. (2004). *Undoing gender*, New York: Routledge.

Butler, J. (2006). *Precarious Life. The powers of Mourning and Violence*, London, New York: Verso.

Butler, J. (2010). *Frames of war. When is Life Grievable?* London, New York: Verso.

Butler, J. (Junio, 2014). Repensar la vulnerabilidad y la resistencia. Conferencia pronunciada en el XV Symposium de la Asociación Internacional de Mujeres Filósofas, Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, España.

Cano, G., Lozano, R. y Moreno, J. (2005). Identidades estratégicas. Apuntes para un recorrido fugado. En J. V. Aliaga (Ed.), *Fugas subversivas: reflexiones híbridas sobre las identidades*, Valencia: Universitat de Valencia.

Cortés, J. M. (2000). Introducción. En Cabello/Carceller (Ed.), *Zona F*, Castelló: EACC, 2000.

Derrida, J. (2003). Firma, acontecimiento, contexto. En J. Derrida, *Márgenes de la filosofía*, trad. cast. Carmen González Martín, Madrid: Cátedra.

Didi-Huberman, G. (2013). Cuando las imágenes tocan lo real. En G. Didi-Huberman, C. Chérouty y J. Arnaldo, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Escudero Alias, M. (2009). La retórica ambivalente de la performance drag king. *Arte y políticas de identidad, Volumen 1* (Diciembre).

Fernández Polanco, A. (2013). Fabrication, Image(s), mon amour. En AA.VV., *Rabih Mroué. Image(s), mon amour. Fabrications*, Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.

Fernández Polanco, A. (2012). Usos performativos de las imágenes. *Re-Visiones # Dos*.

Garbayo Maeztu, M. Estrategias estéticas. *Revista PIPA* (nº3), 18-27.

García, C. (2003). *Mujeres, amor y mentiras*, fotolibro de artista, Madrid: TF.

Herráez, B. (2011). Es el sombrero el que hace al hombre. En AA. VV., *CABELLO / CARCELLER, Archivo: Drag Modelos*, Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 2011.

Martínez, P. (2013). Cuando las imágenes disparan. En AA.VV., *Rabih Mroué. Image(s), mon amour. Fabrications*, Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2013.

Mouffe, C. (1997). Pluralismo artístico y Democracia radical. Un breve intercambio entre Chantal Mouffe y Marcelo Expósito alrededor de las actividades culturales, las prácticas artísticas y la democracia radical. *Acción Paralela #4*.

Mouffe, C. (2000). *The Democratic Paradox*. London, New York: Verso.

Mouffe, C. (2007), *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Trad. cast. Jordi Palou y Carlos Manzano. Barcelona: MACBA.

Mouffe, C. (2009). Feminismo, democracia pluralista y política agonística. en *Debate Feminista, Año 20, Vol. 40*, Octubre.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

Vázquez García, F. (1997). Foucault y la historia social. *Historia Social, nº 29*.

Vogel, F. (2011). El rostro de Antu. O de Ágata, Cole, Desislava, Dira, Emily, Joanna, Katja, Micaela, Lisa, Sam o Toni. Acerca de Archivo: Drag Modelos de Cabello / Carceller. En AA. VV., *CABELLO / CARCELLER, Archivo: Drag Modelos*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.

NOTAS

1. El espacio de la producción artística sería un espacio más, de la esfera social, en el que se producen ciertos imaginarios respecto a las identidades y las subjetividades, y por consiguiente está atravesado y configurado por múltiples problemáticas relativas a la precariedad, las condiciones laborales y socioeconómicas y las relaciones de poder. No se considerará, por tanto, en ningún caso a lxs artistas como ajenos a dichas problemáticas o situados en una “afuera” de lo social, sino atravesados y situados en ellas como cualquier otro agente social. Entendemos, en este sentido, que lxs artistas, en tanto que sujetos, están implicados en los mismos procesos performativos que producen identidad, y por ello configurados por la citación normativa, al igual que cualquier otro agente social.
2. Se trabajará con la noción de arte crítico, formulada por C. Mouffe y otros autores como J. Rancière, en referencia a “aquellas prácticas artísticas que pueden contribuir a la impugnación de la hegemonía dominante” y que “fomentan el disenso” (Mouffe, 2007: p. 67).
3. La vulnerabilidad será una noción clave en la teoría butleriana. Si bien no podemos extendernos en ella, es interesante señalar como está ligada al propio proceso performativo de configuración de la subjetividad. Esta relación entre vulnerabilidad y performatividad será un aspecto al que la autora prestará especial atención en sus últimas obras. Todo sujeto se conforma en una relación de interdependencia social, precisamente por ese exterior constitutivo que es el que hace posible la configuración de cualquier subjetividad individual que, para Butler, siempre será entendida como una *determinación social* (Butler, 2010, p. 166). Así pues Butler planteará como el proceso performativo de formación del sujeto “requiere e instituye ciertas formas de vulnerabilidad corporal sin las cuales su operación no sería pensable” (Butler, 2014).
4. De nuevo aclararemos que el terreno del arte no estaría exento de las relaciones de poder que atraviesan la esfera de lo social. Según la propuesta de Chantal Mouffe, toda objetividad social está constituida y atravesada por el poder, y el campo del arte no sería una excepción a estas relaciones de poder. Es por ello que lxs artistas, al igual que cualquier otro agente social, ocupan, establecen y están atravesados por diferentes relaciones de poder relativas a su propia subjetividad y a las normas sobre las que se constituyen como sujetos (ya sea en términos de género, sexo, sexualidad, clase social, origen étnico, capacitismo, etc.).
5. Nos referimos aquí, fundamentalmente, a la noción de performativo tal y como es formulada por J. Butler a partir de los análisis de J. Austin y J. Derrida. Véase, entre otros: Austin, 1973, Derrida, 2003 y Butler, 1990.
6. Demostrar esta incidencia de lo simbólico en lo real es algo tremendamente complejo, pero podríamos reflexionar, por ejemplo, sobre hasta qué punto ciertos cambios operados en lo real relativos a cuestiones tan diversas como la moda, la vestimenta, las relaciones o el deseo podrían haberse visto provocados o influenciados por los imaginarios que desde el campo del arte se van produciendo en cuanto a otros modelos posibles de cuerpos, sujetos e identidades.
7. Para J. Butler la agencia no es una capacidad previa al propio proceso performativo de formación del sujeto, es decir, algo que el sujeto previamente posea, sino que surge,

precisamente, en la reiteración y citación del performativo que conforma al sujeto. Véase, entre otros, Butler, 1993 y Butler, 1997.

8. Ejemplo de ello serán, entre otros, algunos de sus trabajos audiovisuales como *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* o *Now: Martin Sheen (The Soldier)* en los que las artistas abordan abiertamente la articulación de la masculinidad en tanto que proceso performativo y en referencia a modelos icónicos del mundo del cine como James Dean o Martin Sheen.
9. Así aparece reflejado en el texto de presentación del proyecto: <http://www.galeriajoanprats.com/#/EXPOSICIONES/>
10. Objetos reversibles de género indefinido y anómalo: Colectivo artístico formado por Sabela Dopazo, Beatriz Higón, Carmen Muriana y Tatiana Sentamans que desde el año 2001 trabajan en torno a cuestiones de género, sexo y sexualidad desde una perspectiva interdisciplinar y un posicionamiento feminista y queer.
11. GARCÍA, Carmela, *Mujeres, amor y mentiras*, fotolibro de artista, Madrid: TF, 2003.
12. Disponible en texto de presentación del proyecto en la web del artista: <http://www.davidtrullo.com/alterhistory.htm>
13. *Ibíd.*