

# Ni Venus ni Marte

## Una propuesta de ruptura en la construcción del género

La figura humana ha sido el tema principal de la representación figurativa de la cultura occidental, y en él, el cuerpo humano desnudo ha desempeñado un papel esencial. Hasta 1863, cuando Edouard Manet mostró su escandalosa obra *Olympia* (donde ésta, desnuda, se *atreve* a devolver la mirada del espectador), siempre se había llegado a un acuerdo a la hora de representar el desnudo, bien elevándolo como muestra de belleza o bien ocultándolo como símbolo de vergüenza. Aunque en una sociedad acostumbrada a la estridencia cotidiana abunda el recurso a la provocación con el simple objetivo de conseguir notoriedad, son aún más frecuentes los alborotos causados por la aparición pública de un desnudo. El malestar ante la representación de la sexualidad se produce al no identificar, en ninguna propuesta, otro argumento distinto a la heterosexualidad masculina asociada a aquello que se define como «virilidad».



**L**a imagen de la sexualidad se ha centrado en el varón, cuyo modelo de apariencia es la heterosexualidad. Se ha obviado la masculinidad, dando por sentado que ser hombre y ser persona son idénticos conceptos, mientras que la figuración ha definido a las mujeres poniendo su identidad sexual por encima de su identidad personal. Algunas condiciones humanas son intrínsecas a la persona, otras cambian y evolucionan a lo largo de la vida. El sexo nos define al nacer, pero la realidad del individuo no se corresponde con un modelo universal. Los patrones que un día fueron válidos no son aplicables en la actualidad, y los de hoy pueden no serlo en el futuro. Las imágenes artísticas carecen por sí solas de cualidades que induzcan a la provocación pues, como imágenes, son impulsos interpretados en el cerebro. El escándalo se produce tan sólo en la mente de aquel espectador más condicionado por sus propias obsesiones.

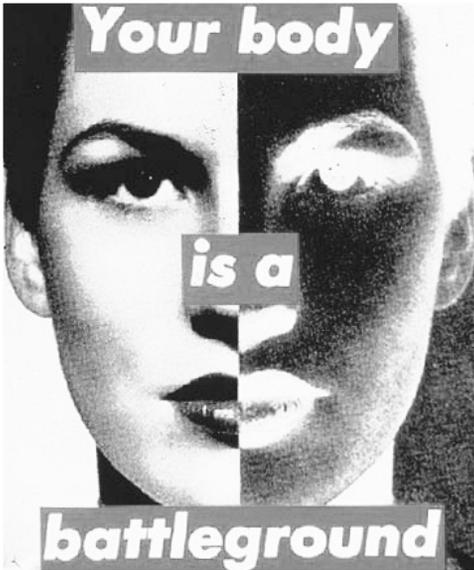
JOSÉ  
RAMÓN  
CUMPLIDO  
IV PREMIO ELISA  
PÉREZ VERA DE  
INVESTIGACIÓN,  
2003-04

Sin embargo, utilizaremos en nuestro provecho esa capacidad de escándalo concedida a la representación de la sexualidad. Pretendemos plantear que las propuestas artísticas poseen el potencial de romper, o al menos de ignorar, unas pesadas convenciones que han ahogado al individuo construyéndole una imagen (léase identidad) desde el mismo instante de su nacimiento. Nuestra esperanza consiste en que, desechando estas rígidas formulaciones, dé comienzo una ruptura capaz de llevarnos a una liberación que permita construir una sociedad basada en una sincera igualdad de sus componentes.

Haciendo uso de los mismos recursos que utilizan los medios de comunicación de masas, la artista norteamericana Bárbara Kruger nos alerta en sus trabajos sobre la influencia ejercida desde el cine, la televisión, la publicidad, etc., sobre los papeles atribuidos a los géneros, las relaciones humanas y los modos de hacer de la política. La lectura li-

## distancia

*Ni Venus ni Marte*



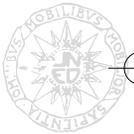
teral del título de uno de sus trabajos, *Your body is a battleground* (*Tu cuerpo es un campo de batalla*), nos habla acerca de como el cuerpo humano se ha convertido en objeto de cambio del pensamiento, en «campo de batalla» donde chocan las ideas.

El cuerpo es el lugar físico para la identidad y aquello que nos diferencia del resto de la Creación. Cualquier aspecto que se le atribuya o se le niegue, que se le agregue o que se le quite, cambiará el modo en que nos relacionamos con el mundo. El cuerpo físico, un elemento natural en relación con el mundo que le rodea, es lo que dota a la persona de identidad. La imagen del cuerpo propio es única y mediante ella nos distinguimos del resto de los individuos. Nuestro cuerpo es el origen del sujeto sensible y, como elemento físico y material, es también el lugar donde suceden nuestras experiencias con el mundo exterior.

En *El malestar en la cultura*, Sigmund Freud exponía que la represión y poste-

rior sublimación del deseo sexual es el origen de la construcción social. Para vivir en comunidad el individuo debe aceptar unas renunciaciones que conllevan pérdida de la felicidad. La renuncia se erige en el concepto básico desde el que se construye la cultura occidental. Sin embargo, las construcciones y ordenaciones sociales no son sino convenciones artificiales, acuerdos ajenos a la naturaleza y, por lo tanto, susceptibles de cambio. Michel Foucault, en *Historia de la Sexualidad*, exponía que la represión de la sexualidad ha formado parte del mecanismo de poder. La reglamentación social para Foucault requiere un control del cuerpo, en especial la supresión del deseo sexual, destinado a conseguir la estabilidad social. El cientificismo, tan propio de la era industrial, propició la extensión del poder institucional que, con el pretexto de preservar la vida del ciudadano, ha llegado a reglamentar el proceso vital del individuo mediante regulaciones de todo tipo (alimentación, educación, sanidad, lenguaje, sexualidad...) que, bajo la apariencia de un espacio de protección, han creado un conjunto disciplinario encargado de corregir las desviaciones y encauzar el cuerpo hacia los confines indicados. Cada estado del cuerpo queda ligado a una forma de control ejercida por especialistas que se relacionan y refuerzan entre sí (profesores, juristas, médicos, psicólogos...), encargados de medir y clasificar el modo en que el individuo encaja en las normas, hacer efectivas esas normas y proporcionar las oportunas correcciones del mecanismo.

La salud y la productividad del cuerpo son las características que busca el poder; por lo que el individuo sólo es percibido según su capacidad, su utilidad, en su edad o el nivel social al que pertenece. El poder, en realidad, ni condena ni tolera ningún tipo de práctica, sino que



## distancia

### Colaboraciones

la manipula para convertirla en útil y productiva. La sociedad crea sus propias normas y un sistema de leyes que las justifique, por lo que cualquier intento de cambio se encuentra forzosamente con la resistencia de la estructura.

Sin embargo, tampoco se deben aceptar implícitamente las normas cuando se consideran injustas. En 1955 el filósofo alemán Herbert Marcuse publicó *Eros y Civilización*, que comienza con la oposición entre la búsqueda de la felicidad y el desarrollo de la cultura planteado en *El malestar en la cultura*. Este «malestar en la cultura» tendría su origen en la represión del placer, que conduce al debilitamiento del *Eros*, la pulsión constructora de vida y de cultura. Marcuse señala que este conflicto no tiene un origen biológico, sino que el control de los instintos es artificial, por lo que podría cambiar si se modifican las condiciones originales que han llevado a la configuración actual. La posibilidad de una sociedad no represiva comenzaría en la liberación del *Eros*, una «erotización» de todos los ámbitos de la vida, no limitada a la sexualidad «que no impida la existencia de relaciones sociales civilizadas».

El principal reto se encontraría en la existencia del *Thanatos*, el instinto de muerte y destrucción de cualquier ser vivo y que en los seres humanos ha dado lugar a las restricciones culturales. La represión propicia la renuncia del placer, sublimado en forma procesos productivos y útiles. Sin embargo, no todos los procesos productivos son represivos, ni implican renuncia. En concreto, existe un proceso intelectual que posibilita la aparición de una sociedad no represiva: es el arte, o lo que Marcuse llama «dimensión estética [...] ampliada al goce estético de todos los ámbitos de la vida, donde se sitúa la meta de un nuevo orden social, creado a partir de la fantasía

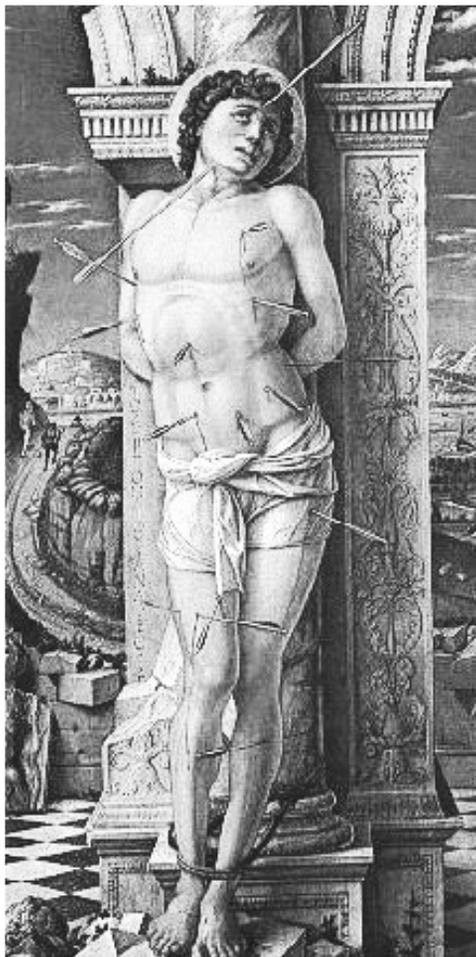
[...], el acto que trae la paz y concluye el trabajo de conquistar; la liberación del tiempo que une al hombre con dios, al hombre con la naturaleza». Marcuse propone transformar la fatiga y el trabajo «en juego». La reconciliación de la razón y de los sentidos es posible si la jornada de trabajo y la energía que requiere son reducidas al mínimo, eliminando así el pretexto para la sublimación instintual. La liberación de la libido llevaría a una reactivación de todas las zonas erógenas del cuerpo y al abandono de la sexualidad exclusivamente genital. El cuerpo sería sexualizado en su totalidad para convertirse en «una cosa para gozarla, un instrumento de placer». La expansión vital del *Eros* se limitaría al cuerpo, sino que se ampliaría al espíritu y culminaría en una configuración estética de la vida. Ante esta declaración de optimismo, cabe preguntarse cómo lograr unos objetivos que van encaminados a acabar con las estructuras de poder. El cambio sólo vendrá desde el interior de la estructura, no desde el poder institucional, sino desde el grueso social. Es decir, el cambio debe comenzar por nosotros mismos.

### EL PAPEL DEL DESNUDO EN EL ARTE

La cultura occidental tiene sus orígenes en la combinación de la tradición grecorromana con la hebrea. Este hecho que ha producido acuerdos en muy diversos ámbitos. Sin embargo, el conflicto de pasiones a la hora de tratar el desnudo proviene de un campo en el que paganos y cristianos no lograron alcanzar el equilibrio. La imagen del desnudo ha ido alternando períodos de plena aceptación con otros de condena, dando como resultado términos ambiguos,

## distancia

*Ni Venus ni Marte*



indefinidos y, en varias ocasiones, paradójicos.

El énfasis en el cuerpo desnudo, esencialmente el masculino, proviene de Grecia, donde fue considerado canon de belleza. Para los griegos, uno de los símbolos que distinguía la civilización de la barbarie era el cuerpo desnudo, esencialmente el cuerpo masculino. Los griegos parecen haber sido los primeros en representar a jóvenes desnudos como imágenes de la belleza ideal, los *kouroi*. Los dioses masculinos también eran representados en estados

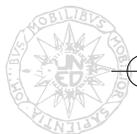
de vigorosa desnudez, como Zeus o Poseidón, pero también como jóvenes de sexualidad naciente como Apolo y Dionisios. La desnudez era una exigencia en las competiciones olímpicas y aparecer desnudo con orgullo ante otros era un privilegio de atletas o de héroes.

Con la instauración del cristianismo como religión oficial del Imperio Romano estas consideraciones acabaron invirtiéndose ya que el primitivo cristianismo reaccionó por sistema contra las prácticas paganas. El cuerpo desnudo, asimilado con los ritos de carácter orgiástico, se convirtió ante los doctores de la Iglesia en muestra de la ignorancia y barbarie de los salvajes.

A partir del Renacimiento, el desnudo reapareció para ilustrar pasajes de la mitología clásica elegidos como ejemplos moralizantes acordes con las prácticas cristianas o bien para escenificar la vida y martirio de los santos, donde la desnudez masculina era prácticamente insalvable para mostrar el sufrimiento de los mártires.

En especial el martirio de uno de los primeros santos cristianos, San Sebastián atado a un árbol o a un poste y su cuerpo atravesado por flechas, fue con frecuencia utilizado como pretexto para mostrar el cuerpo casi desnudo de un joven soportando el dolor con estoicismo. La pervivencia de semejante corriente puede rastrearse hasta nuestros días donde, sobre todo en los medios de comunicación de masas, abundan las imágenes destinadas a ser punto focal de la empatía del espectador con el sufrimiento de otros. Las fotografías que muestran víctimas de la guerra o el esfuerzo físico de deportistas reproducen esquemas compositivos y narrativos recurrentes en el arte cristiano.

Con la llegada del mercantilismo primero y el capitalismo después, el gusto



## distancia

Colaboraciones

del público burgués se orientó hacia temas de carácter hedonista antes que a los de carácter moralista. Aunque los cuadros mostrados en los salones académicos de París y de Londres seguirían siendo de tema mitológico o alegórico, siempre era posible encontrar algún pretexto para mostrar un desnudo, ahora esencialmente femenino, como era el caso de las escenas de harenes orientales. La llegada de los movimientos de vanguardia destruyó el sistema academicista sin procurar un sustituto para éste, por lo que los artistas debieron esforzarse por encontrar un nuevo significado para el desnudo. Sin embargo, el contenido con el fue dotado, y que aún perdura, fue excesivamente simplista, al convertir la visión del desnudo en símbolo erótico. Coincidiendo con la aparición de la fotografía, el desnudo masculino fue erradicado del arte de vanguardia, al tiempo que desaparecían los contenidos asociados al canon de belleza o a la idealización del sufrimiento. Aún más, el desnudo femenino puso la imagen de la sexualidad femenina por encima de cualquier otro valor abstracto o concreto, subrayando que la única aportación de la mujer a la sociedad pasa a través del sexo.

Los movimientos de vanguardia se enorgullecieron de una declarada heterosexualidad viril, al tiempo que fueron reticentes a representar cualquier tipo de cualidad masculina que pudiera poner en duda su orientación sexual. André Bretón, líder del movimiento surrealista, no toleraba las relaciones entre hombres a pesar de que él mismo consideraba la sexualidad como la irresistible fuerza capaz de acabar con las convenciones burguesas. La pintura gestual de Jackson Pollock responde perfectamente a esa imagen viril del arte. La técnica del *dripping* es muy semejante a una *eyaculación*



sobre el lienzo blanco, virginal, aplicando pintura con la energía gestual que nace con el movimiento del brazo convertido así en falo, mientras que la danza que se realiza alrededor de la tela extendida, proclama claramente como el artista ejerce su dominio sobre aquélla.

Uno de los artistas más innovadores del siglo xx, Yves Klein, puso en escena en sus célebres *Pinturas antropométricas* una escenificación de la dominación masculina sobre el género femenino y la subordinación de éste al varón. En aquellas acciones Klein, ataviado con un elegante traje, dirigía a varias modelos femeninas, desnudas, que embadurnaban sus cuerpos con pintura para luego, a modo de sello, dejar sobre el lienzo la inconfundible impronta de la anatomía femenina.

Fue durante la turbulenta década de 1960 cuando desde el movimiento feminista surgió la reacción contra semejante situación. Una acción artística llevada a cabo en 1965 por Shigeo Kubota dentro del Festival Fluxus de Nueva York es especialmente significativa por lo que tiene de reacción contra el *arte viril* de Pollock y Klein. La artista dispuso una gran hoja de papel en el suelo sobre la que dio pinceladas de pintura roja con un pincel que, aunque sujeto a su ropa interior, daba la impresión de emerger desde su vagina.

## distancia

*Ni Venus ni Marte*



Esta acción no era sino la contrapartida a la masculina *action painting* en la que la pintura *eyaculada* por Pollock era sustituida por la sangre del flujo menstrual.

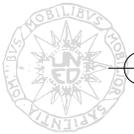
Mencionaremos otras dos propuestas realizadas por mujeres que, sin abandonar el aspecto reivindicativo, están dotadas de una buena carga de humor e ironía. Cheryl Donegan realizó en 1993 *Kiss my Royal Irish Ass*, una vídeo-performance en la que parodiaba las *Pinturas antropométricas* de Klein. Ataviada con botas y lencería de cuero, sumergió su *Real Trasero Irlandés* en pintura verde para luego estampar por duplicado la marca de sus nalgas en un papel, reproduciendo así un trébol de cuatro hojas, a la vez símbolo de la suerte y símbolo nacional irlandés. Por su parte, Rachel Lachowicz también parodió a Klein en *Red not Blue*, dirigiendo, ataviada con un elegante vestido de fiesta, a un modelo masculino desnudo que había embadurnado con lápiz de labios rojo y que luego estampaba su musculatura sobre un papel dispuesto en el suelo.

El movimiento feminista aboga por la prohibición de cualquier representación del desnudo femenino, ya que no es sino una muestra del poder patriarcal que ejerce su dominación y posesión del sexo femenino a través de la mirada. A este respecto cabe recordar la relación

que Susan Sontag establece entre fotografía y posesión en su libro *Sobre la Fotografía*: «Las fotografías son experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su afán adquisitivo. Fotografíar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder».

El dominio masculino en todos los campos de la sociedad occidental resulta casi absoluto. Como parte del sistema, encargado de justificar semejante estado de cosas, se encuentran los medios de comunicación de masas, cuyos persistentes aforismos han contribuido a fomentar el reparto de papeles asignados a los sexos. En la estructura certificada por los medios de comunicación, la descripción de la mujer se basa en estereotipos creados y difundidos por la publicidad, la televisión y el cine. La artista norteamericana Cindy Sherman alcanzó el reconocimiento a finales de la década de 1970 con la serie *Untitled Film Stills*, formada por unos ochenta trabajos en los que se fotografiaba a sí misma. Supuestamente, cada fotografía había sido extraída de películas cinematográficas. Apelando a la supuesta veracidad fotográfica, Cindy Sherman ponía en escena y recreaba ambientes en los que encarnaba diferentes personajes mediante cambios en su vestuario, maquillaje, peinado..., variando su pose para expresar alegría, dolor, melancolía..., adoptando los estereotipos atribuidos al género femenino.

Sin embargo, ninguno de los personajes es la verdadera Cindy Sherman, a quien no le interesa hablar de verdad o realidad. Sus imágenes son ficticias, simulando proceder del ficticio medio cinematográfico y sus personajes, nacidos de la puesta en escena, poseen idéntico carácter. Aunque sea ella la autora de las



## distancia

Colaboraciones

fotografías y sea su imagen la fijada, estos trabajos no son autorretratos, ya que no es de Cindy Sherman de quien hablan. Las mujeres que allí aparecen hablan de despersonalización y de pérdida de identidad. El mensaje de esta colección de falsos autorretratos es el de unas imágenes que aluden a otras imágenes, las imágenes de estereotipos mediáticos. Al repetir una y otra vez su imagen en la que adopta todos los posibles Yo que ha podido encontrar, renuncia a su auténtica identidad diluida entre otras identidades. Cindy Sherman se interroga ante sus espectadores sobre la identidad femenina y su respuesta es que el género femenino está construido sobre estereotipos y clichés generados por el cine, la televisión y la publicidad.

Al igual que existen estereotipos femeninos refrendados por los medios de comunicación y por la realidad moral de la sociedad, existen sus equivalentes masculinos que definen al hombre desde una única visión como macho. La norma establece la existencia del género masculino, de espíritu fuerte, como sexo dominante. El género femenino, por su parte, es el dominado, debido a su débil ánimo, debilidad de orden natural y que legitima la sumisión al hombre. Si no encaja en el tipo del *macho*, el hombre es considerado como débil e inferior, en definitiva, afeminado. Pero también sucede con el hombre de naturaleza generosa y afable, alguien que sólo quiere relacionarse con sus semejantes de un modo equilibrado. No existe ningún ámbito social que conceda al género masculino un campo en el que mostrarse con generosidad, por lo que o se es macho dominante o se es hembra dominada.

Sin embargo, existe una posibilidad de ruptura de esta situación y el papel del artista en ella puede ser esencial. La adopción de un género distinto al sexo ha sido



un recurso muy utilizado en el teatro pero tan sólo recientemente parece haber sido redescubierto por las propuestas artísticas contemporáneas. Numerosos artistas han elegido como elemento de trabajo su imagen exterior introduciendo en ella cambios que juegan con el trasvase de géneros, la exteriorización de una imagen andrógina que no revela el sexo, la adopción de papeles que no son los supuestamente habituales al género.

El antecedente más próximo es Rose Sélavy, el *alter ego* femenino que Marcel Duchamp comenzó a utilizar a partir de 1920. Rose Sélavy contiene buena dosis de ironía y, desde luego, la elección del nombre del personaje no es nada inocente. La lectura en francés del nombre sea indistintamente *rose* (rosa), *eros* (amor), *arrose* (riega), conceptos con claras implicaciones sexuales. Unido al apellido, cuya pronunciación equivale a la frase *C'est la vie*, el conjunto se convierte en una firme declaración de principios: *El amor (rosa, riego) es la*

## distancia

### Ni Venus ni Marte



*vida*. La imagen que ha inmortalizado a este personaje es una fotografía realizada por Man Ray en 1921, en la que Duchamp aparece con un abrigo de pieles y coronado por un sombrero en el que se intuye la imagen estilizada de un hombre y una mujer durante el acto sexual. La pose de Rose es reforzada por el gesto de sus manos, prestadas por un personaje femenino situado tras Duchamp.

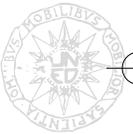
El trabajo del artista japonés Yasumasa Morimura es muy semejante, al travestir su imagen y cuestionar los esquemas convencionales de género y sexo. En dos series de trabajos fotográficos, *Actress* y *Art History*, el artista ha producido unos cuidados autorretratos en los que reproducía un buen número de imágenes procedentes tanto de la historia del arte como de la iconografía de los medios de comunicación de masas. En *Actress*, Morimura realiza un complejo doble juego de veneración y utilización, donde su propia imagen suplanta

a la de las actrices más conocidas del cine. En *Art History* el autor aparece como el personaje principal de las más conocidas obras clásicas del arte occidental. *Actress* y *Art History* calibran el verdadero poder de la imagen y demuestran que antes que rechazar la preponderancia de las imágenes, es más productivo servirse de ellas.

El trasvase de géneros que efectúa el travestido induce de modo especial a la confusión de la forma sexual al someter a una dura prueba a la virilidad. Existe otra figura, el andrógino, que perturba, incluso de un modo mayor, los elementos que definen socialmente lo que es masculino y femenino. Si el travestido es un cambio de la imagen socialmente admitida, el andrógino muestra una imagen ambigua fruto de su cuerpo físico. En el andrógino no existe una diferencia sexual, ya que combina los dos sexos en un solo cuerpo, posibilitando la bisexualidad. En todo caso, es una figura que rompe las convenciones establecidas y constituye una amenaza.

Las representaciones de carácter andrógino son abundantes en la historia del arte. Un buen ejemplo son las esculturas de Miguel Ángel Buonarroti en las que con frecuencia aparecen claramente atributos sexuales, como los órganos genitales, pero también se insinúan características del sexo contrario. Esto ocurre en obras tempranas, como *Baco* o *Cristo Crucificado*, pero son especialmente significativas las alegorías de *La Noche* y *La Aurora*, realizadas para los sarcófagos de la familia Médici. Las figuras combinan al mismo tiempo que pechos femeninos, originando imágenes que destilan sensualidad junto a una poderosa e imponente presencia.

Los trabajos fotográficos de Keith Cottingham son extremadamente suti-



---

## distancia

Colaboraciones

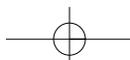
---

les, hasta tal punto que el verdadero sentido de su obra podría pasar desapercibido. En estas fotografías aparecen jóvenes adolescentes que adoptan expresiones y poses de seguridad y confianza, encarnaciones perfectas del ideal de éxito que persigue la sociedad occidental.

Sin embargo, existe la presencia de algo inquietante. Sus rostros y cuerpos son demasiado perfectos e idénticos entre sí y ninguno de ellos transmite ningún rasgo de identidad individual. Un examen más detallado nos revela que los personajes que aparecen son identificados como adolescentes debido que sus cuerpos parecen encontrarse en fase de desarrollo, y no revelan ninguna marca significativa que indique su sexualidad mientras que sus rostros parecen alternar rasgos femeninos y masculinos. Los adolescentes de Keith Cottingham son andróginos perfectos, de tanta perfección como puedan proporcionar los programas informáticos de tratamiento de imagen. El artista ha creado personajes ficticios manipulando y mezclando su propia imagen con modelos anatómicos de arcilla, dibujos, ilustraciones y fotografías. Posteriormente se añadieron algunas características para *humanizar* el resultado informático y crear unos personajes de rasgos perfectos pero carentes de identidad.

### CONCLUSIONES

Hasta aquí hemos podido comprobar como el significado del cuerpo desnudo ha oscilado entre el ensalzamiento y la ocultación. La representación del cuerpo desnudo, esencialmente masculino, fue medida básica de la belleza de la cultura clásica, hasta desaparecer con el cristianismo. Aunque el desnudo vol-



---

## distancia

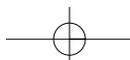
*Ni Venus ni Marte*

---

vió a ser rehabilitado durante el Renacimiento, cayó de nuevo víctima de los asedios combinados de la Contrarreforma y de las fuerzas económicas y sociales que pusieron en marcha el mercantilismo primero y el capitalismo después. Con la sociedad burguesa el desnudo masculino fue abandonado mientras que el desnudo femenino puso la sexualidad de la mujer por encima de cualquier otro valor. Semejante estado de cosas refleja un mecanismo de poder cuyas convenciones se basan en un dominio masculino que únicamente concibe el sexo como heterosexualidad. Estos aspectos han confluído en la representación del desnudo para que quede cargado de términos ambiguos y paradójicos. Cuando se muestra el cuerpo desnudo se mezclan la soberbia con la vergüenza, la satisfacción con el sentimiento de culpa, el simple hedonismo con el más riguroso ascetismo.

El desnudo contemporáneo no es ya una forma de explorar la belleza, ni el refugio del pecado original, pero sigue siendo un medio excelente para transmitir emociones. Quizá, con esa capacidad de poner en marcha grandes fuerzas interiores, se convierta en una herramienta capaz de romper convenciones. La imagen de la sexualidad que ha transmitido el arte es un reflejo de las consideraciones de la sociedad occidental, una imagen centrada en el varón asimilada con la exclusividad heterosexual. Las convenciones sociales son poderosas y están muy enraizadas pero, cuando menos, debemos conceder a las propuestas artísticas el potencial de romper, o al menos de ignorar, las convenciones sociales.

Tan sólo recientemente el artista ha abandonado su papel de simple productor de imágenes integrado en el mecanismo del mercado, para tomar con-



ciencia de su papel social. En un supuesto proceso de concienciación social de los géneros destinado a una auténtica liberación, cabe esperar un papel destacado para las propuestas artísticas, no porque disfruten de una consideración privilegiada dado su carácter de creación original o porque desarrollen un especial compromiso con la sociedad poniendo en evidencia las contradicciones e injusticias de ésta, sino simplemente porque forman parte de la sociedad y la cultura, y su papel debe ser semejante al de cualquier otro componente social.

La sexualidad occidental ha estado focalizada en la masculinidad (hiper)viril y heterosexual y, además de imponerse como modelo de todas las apariencias masculinas, ha sido capaz de construir a su alrededor una estructura garante de sus privilegios. El sistema ha transformado al cuerpo en un objeto rentable como fuerza productiva y al mismo tiempo como instrumento. La sociedad occidental ha elegido a la sexualidad como terreno donde dirimir cuestiones de identidad y de poder. En cambio, la sexualidad nunca ha sido considerada simplemente como el factor que permite la reproducción ni tampoco como algo que procure placer y gozo sin más.

Desde aquí se propone ignorar esas convenciones sociales, iniciando el camino con algunas de las propuestas del arte contemporáneo, con el objetivo de alcanzar una liberación social en todos los terrenos. Reconstruir las cuestiones de sexo y género en base a una reactivación erógena del cuerpo en primer lugar, para luego expandir tal erotización a todos los ámbitos de la vida, serviría para construir una sociedad de relaciones humanas altamente civilizadas, donde la identidad individual fuera realmente una cuestión individual.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland: *La cámara Lúcida*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1997.
- BERGSON, Henri: *Memoria y vida*. Barcelona: Altaya, 1997.
- BOURRIAUD, Nicolas: «La provocation et l'art contemporain», en *Beaux Arts* (n. 182), París, Jul., 1999.
- DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1999.
- FREUD, Sigmund: *El Malestar en la Cultura*. Madrid: Alianza (B.A.630), 1999.
- *Psicoanálisis del Arte*. Madrid: Alianza Editorial (L.B.224), 1994.
- *Tótem y Tabú*. Madrid: Alianza Editorial (B.A.626), 1999.
- *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza Editorial (L.B.386), 1995.
- FOUCAULT, Michel: *Historia de la Sexualidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.
- MARCUSSE, Herbert: *Eros y Civilización*. Barcelona: Ariel, 1999.
- HORRIGAN, Bill: «Sadie Benning or the Secret Annex», en *Artjournal*, Dic., 1995.
- JOHNSON, Ken: «Cindy Sherman», en *Art in America*, Mayo, 1995.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro: *El cuerpo humano. Oriente y Grecia Antigua*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- *El cuerpo humano. Teoría Actual*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Platón: «Las leyes. Libro V», en *Diálogos VIII*. Madrid: Gredos, 1999.
- *Diálogos (Critón, Fedón, El banquete, Parménides)*. Madrid: EDAF, 1984.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela, 1994.
- REYERO, Carlos: *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1999.
- ROBERTSON, Martin: *El arte griego*. Madrid: Alianza, 1993.
- SCHNEIDER ADAMS, Laurie: *Arte y psicoanálisis*. Madrid: Cátedra, 1996.
- SONTAG, Susan: *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996.
- VIDAL, Carlos: «La realidad que se conoce mirando. Entrevista con Cindy Sherman», en *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, núm. 148, Madrid, Dic., 1998.