

Aportaciones feministas en la relación entre arte y tecnología

Feminist Contributions to Art and Technology

Valentina Montero P.
Universidad de Barcelona, España
valentina.montero@gmail.com

- **Resumen** · Este artículo es un análisis descriptivo que pretende entregar una mirada panorámica acerca de las distintas formas en que la tecnología ha sido incorporada en determinadas prácticas feministas. El texto describe algunas aproximaciones generales a la relación entre arte y feminismo. Posteriormente pone énfasis en los condicionamientos ideológicos implícitos en la tecnología como concepto histórico y epistemológico y sus repercusiones en el ámbito de la identidad de género. El texto entrega ejemplos de proyectos y artistas que, utilizando la tecnología, han intentado cuestionar los modelos culturales hegemónicos a través de la transgresión, subversión y cuestionamiento, tanto en el resultado de sus obras como en el proceso de trabajo. Para terminar, se describe detalladamente un proyecto en específico que apunta en estas perspectivas.

Palabras clave: nuevas tecnologías, género, feminismo, nuevos medios, identidad.

- **Abstract** · This article is a descriptive analysis that attempts to provide a panoramic view about the different ways in which feminist practices incorporates technology. The text describes a few general approaches to the relationship between art and feminism, and then elaborates on the ideological conditioning implicit in technology as a historical and epistemological concept, considering its impact on gender identity. The text provides examples of projects and artists that, through technology, have attempted to challenge the hegemonic cultural models through transgression, subversion and questioning both the result of their work and the work process. Finally, the article will describe in detail a specific project that works with these perspectives.

Keywords: New Technologies, Gender, Feminism, New media, Identity.

Abordar la relación arte, mujer y tecnología es problemático. El análisis o descripción de la convergencia de estos factores genera resistencias e incomodidades. Esto porque muchas veces las etiquetas «arte de mujeres», «arte feminista» o «arte de género», actúan como trampas discursivas que, al mismo tiempo de intentar dar visibilidad a las prácticas realizadas por mujeres –omitidas por la historiografía hasta hace muy poco–, juegan en su contra, reforzando estereotipos o subrayando el espacio femenino (feminista o no) como un reducto o *ghetto* aparte. Si a la producción artística realizada por mujeres le agregamos otra variable, la tecnología, el tema se nos complica aún más. El propio campo de producción donde arte y tecnología se encuentran –etiquetado por estos días como *arte de nuevos medios*– todavía parece polémico. Raramente, el *mainstream* del arte converge con el de los *nuevos medios* (Shanken 1), haciendo parecer este campo específico como un área de producción que aún tendría que legitimarse dentro del arte contemporáneo oficial o masivo¹. Pero este desencuentro podría ser entendido de manera positiva también, ya que probablemente ha favorecido la apertura de nuevos discursos y estrategias desde ópticas disidentes.

En este texto, intentaré ofrecer una panorámica genealógica que nos permita entender el devenir del discurso feminista asociado a las prácticas artísticas y de qué manera las tecnologías han sido asumidas, por muchas mujeres, como una manera fundamental para replantear sus estrategias a nivel estético e ideológico, intentando dismantelar la supuesta neutralidad implícita en la tecnología como concepto epistemológico e histórico.

ALGUNAS NOTAS SOBRE ARTE Y FEMINISMO

Nos sorprende constatar que el camino de emancipación de las mujeres sea algo tan reciente. No ha pasado mucho tiempo desde que tuvieron lugar las primeras luchas feministas que lograron pavimentar un escenario de igualdad mínima (al menos en algunas regiones de Occidente). No es simplemente anecdótico conocer que la expresión «feminista» fuera utilizada por primera vez en 1871² para describir una patología vinculada a la tuberculosis consistente en la feminización de los cuerpos masculinos. Luego, a partir de este texto, el periodista Alejandro Dumas (hijo) utilizó la misma palabra para referirse a los hombres que simpatizaban con las demandas ciudadanas de las mujeres. La obtención de algunos derechos en el plano político,

¹ Al respecto vale la pena leer el artículo y las reacciones al texto de Claire Bishop «Digital Divide: Contemporary Art and New Media», publicado en la revista *Artforum* de septiembre de 2012, en la que esta prestigiosa curadora y ensayista pareciera ignorar la extensa producción de obras y proyectos surgidos desde la llamada cultura digital y electrónica en general. Ver: <http://artforum.com/inprint/issue=201207&id=31944>

² El texto se titulaba *Du Feminisme et de l'infantilisme chez les tuberculeux*. Fue citado por Beatriz Preciado en el seminario titulado «Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados» realizado en la Universidad Internacional de Andalucía en noviembre de 2011, Sevilla.

jurídico y laboral, a principios del siglo xx, paralizó un tiempo el movimiento feminista, reactivándose a finales de los años sesenta en un contexto marcado por la conformación de una nueva izquierda, las agitaciones de mayo del 68, movimientos antibelicistas y la consolidación de un nuevo espacio público mediado por los avances tecnológicos. El campo del arte no estuvo exento de transformaciones. Junto a la aparición de renovadas tendencias vanguardistas (Fluxus, arte conceptual, pop, accionismo, etc.) empezará a surgir el interés por abordar el campo artístico de manera activa y crítica, cuestionando las bases mismas de la historiografía del arte desde una perspectiva feminista. Uno de los textos pioneros que ha contribuido a reflexionar sobre este punto es el ya emblemático «Why Have There Been No Great Women Artists?» (en español, «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?») de Linda Nochlin, publicado por la revista *Art News* en 1971. Este texto cuestionaba las bases que habrían permitido escribir una historia del arte que excluía a las mujeres. Su crítica comenzaba cuestionando el estatus de «genio» como concepto central en el canon artístico dominante. La autora llamaba la atención sobre artistas infravaloradas en su época cuyas obras no merecieron los cuidados de conservación y difusión necesarios, no tenían firma o bien fueron atribuidas a otros autores (padres o maestros), como es el caso de Artemisia Gentileschi o Judith Leyster. Probablemente, uno de los aspectos más interesantes es que, en su artículo, Nochlin resalta que esta omisión historiográfica no solo ha atentado contra las mujeres, sino también con todo lo que fuera considerado «otro» en relación al sujeto histórico occidental por excelencia –hombre / blanco / burgués–: «No hay mujeres equivalentes a Miguel Angel, o Rembrandt, Delacroix o Cezanne, Picasso o Matisse, o incluso en los tiempos recientes a De Kooning o Warhol, como tampoco hay negros americanos equivalentes» (145). Por lo tanto, la pregunta de Nochlin por las mujeres artistas abría la puerta a cuestionar de manera más amplia los modelos hegemónicos que construyen la noción de arte en la modernidad.

A riesgo de contradecirse, Linda Nochlin y Anne Sutherland Harris organizan en Los Angeles, en 1976, la exposición «Women Artist: 1550-1950», en la que realizaban un inventario de aquellas artistas «excepcionales», es decir, mujeres que lograron imponerse en un campo que las omitía. La muestra incluía casi 150 obras de 86 artistas, entre las que se encontraban Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Frida Kahlo y Liubov Popova, entre otras. Pero para las teóricas Rozsika Parker y Griselda Pollock, Nochlin y Sutherland Harris repitieron aquello que en el texto de Nochlin se criticaba: aplicaron una metodología de análisis que no se desmarcaba de los parámetros tradicionales de la historia del arte, usando conceptos como autoría, habilidades técnicas, influencias, etc. No basta, decían Parker y Pollock, indagar en los nombres de las mujeres artistas para incluirlas en el catálogo de la historia; esta tarea debe ir acompañada de una desarticulación de los discursos y prácticas de la propia historia del arte. Parker y

Pollock, en el texto, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*³ (1981) enfatizaban que la invisibilidad de las mujeres en el campo artístico se explicaba sobre todo por una cuestión de estructura discursiva de la lógica historiográfica del campo artístico: «Mientras estas luchas por la igualdad han dado como resultado ciertas reformas, han dejado intactas y sin examinar la estructura social e ideológica que ha sustentado la exclusión» (49). Las autoras criticaban el trabajo de Nochlin, y otras intelectuales, por hablar de una noción de mujer unitaria, vinculada siempre a un ámbito burgués nórdico, europeo o norteamericano y de determinado origen racial y económico.

Más allá de la historiografía del arte, la producción teórica también abordó críticamente la mirada androcéntrica. Laura Mulvey, en su obra *Placer visual y cine narrativo* (1981), analiza, en clave psicoanalítica, el cine convencional para mostrar cómo la presencia de las mujeres en la pantalla actúa como objeto del deseo masculino, lo cual se puede hacer extensivo a otras disciplinas estéticas. A este respecto, y también como una crítica al canon por el cual las mujeres han entrado o no en la institución artística, el grupo *Guerrilla Girls*, formado en 1985, realiza una serie de acciones performáticas en pleno conservadurismo norteamericano bajo el gobierno de Reagan. En 1989 ponen un cartel frente al Metropolitan Museum of Art de Nueva York con la pregunta: «¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Metropolitan? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos» (Wells 286). El texto iba acompañado de una reproducción de la *Gran Odalisca* de Ingres, uno de los desnudos consagrados como íconos de la tradición artística oficial. En el montaje de las Guerrilla Girl, el rostro femenino era escondido con una máscara de gorila, alterando la complacencia del espectador masculino o masculinizado (según la tesis de Mulvey). Sus acciones también usarán la máscara para colectivizar su trabajo tras el anonimato, cuestionando la noción de autoría, también asociada a un sistema patriarcal.

LO FEMENINO, COÑO

En paralelo, en los años setenta, se afianza una visión esencialista que busca establecer elementos que identifiquen lo femenino universal en el plano simbólico y abstracto bajo determinaciones de orden biológico. En esta línea, artistas como Judy Chicago y Miriam Shapiro, convencidas de la existencia de características ontológicas inherentes a las mujeres, llevarán a cabo una copiosa producción artística y pedagógica mediante talleres que realizaban a través del *Feminist Art Program* en Fresno (1971) y en la cooperativa de mujeres *Womanhouse*, en Los Angeles. En estos, se intentaba profundizar en la búsqueda y experimentación de una estética femenina. En el mismo período aparecen colectivos como WCA (Women's Caucus For Art, 1972),

³ El título ironiza sobre las condicionantes de segregación implícitas en el propio lenguaje. Existen *masters* (en inglés *maestros*), pero en femenino la palabra se altera a *Mistresses: amantes*, con otras significaciones e interpretaciones sintomáticas de una fuerte desigualdad.

WIA (Women in the Arts, 1972) o FAW (Feminist Art Workers, 1973). Este esfuerzo de posicionar a las mujeres como un *otro desplazado* por el canon dominante, pero que ha construido su propio imaginario y sus propias prácticas, contagiará a un gran número de artistas (hasta nuestros días) e impulsará una serie de exposiciones en torno al tema. Griselda Pollock planteaba que crear circuitos de exhibición y distribución femeninos contribuía a reforzar la exclusión, y que tales exposiciones tendían a reafirmar las tesis del determinismo biológico.

IDENTIDADES CONSTRUIDAS

El posestructuralismo desplegó una serie de herramientas para repensar el feminismo desde una perspectiva más amplia, reconociendo que las identidades de género son construidas por la cultura y el lenguaje. El concepto de «sexo» fue entonces sustituido por el de «género», abandonando posiciones biologicistas anteriores a los setenta. Teóricas como Lucy Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous trabajarán el concepto de *máscarada*, retomando el término que la psicoanalista Joan Riviere inscribiera en 1929. A nivel artístico esta estrategia deconstructiva se representará en la recuperación de artistas como Claude Cahun, quien desarrolló su trabajo en el contexto de las primeras vanguardias del siglo xx, transvistiendo en sus fotografías no solo su identidad genérica (o sexual), sino también, por medio del disfraz, los distintos estereotipos tanto femeninos como masculinos presentados por el cine y los magazines, adelantando en varias décadas una operación similar que después realizarán artistas como Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Gerardo Montiel Klint, etc.

Con un enfoque postestructuralista, en 1987 Teresa de Lauretis escribe el texto «La tecnología de género», refiriéndose al «género» como producto y proceso de una serie de técnicas sociales de orden ideológico que operan sobre los cuerpos / sujetos en su disciplinamiento:

Puede ser un punto de arranque pensar al género en paralelo con las líneas de la teoría de la sexualidad de Michel Foucault, como una «tecnología del sexo» y proponer que, también el género, en tanto representación o autorepresentación, es el producto de variadas tecnologías sociales –como el cine– y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana (De Lauretis 39).

Esta línea de pensamiento se puede comprender desde el denominado posfeminismo, que se aleja del feminismo tradicional entendido como práctica heredada del modelo de modernidad ilustrada que, a juicio de pensadores como Habermas, es inacabado o incluso irrealizable. Posmodernidad y posfeminismo nos hablarían justamente de un cambio a nivel paradigmático, es decir, a nivel ideológico y estructural. A este posfeminismo han contribuido pensadoras como Judith Butler, quien plantea, desde una relectura crítica de Simone de Beauvoir, Lucy Irigaray, Adrienne Rich y Foucault, la necesidad de superar lecturas tradicionales marcadas por el binarismo hombre-mujer, heterosexualidad-homosexualidad, y que, por

tanto, excluían del debate feminista a una serie de actores sociales sin visibilidad en el lenguaje o complejizados por factores como raza, edad, clase, educación, etc. A modo de ejemplo, en esta línea nos encontramos con el «posporno»⁴, corriente artística-performática que pretende, desde la acción y apropiación de las retóricas de la pornografía, cuestionar las prácticas sexuales normativizadas por la medicina, la moral, la religión y la industria, remeciendo de paso no solo el modelo patriarcal, sino el propio feminismo. Al respecto, la poeta y *performer* madrileña Diana J. Torres ejemplifica muy bien este punto:

En muchos casos el feminismo es reaccionario y excluyente; yo misma me siento excluida del feminismo, en sus categorías no hay sitio para mí. El feminismo está por la liberación femenina, pero rechaza la prostitución, el porno, el sado, por considerarlas formas de violencia hacia la mujer. Yo estoy a favor de la prostitución y del sado y hago porno. Rechazo también al feminismo porque deja afuera a hombres y trans. Frente al rechazo de lo masculino, por ejemplo, propongo la reapropiación del falo, el empoderamiento de los símbolos del patriarcado en lugar de su destrucción (*Página 12*, 22 de abril de 2012).

En esta tendencia «pos» se inscribe también el pensamiento de Rossi Braidotti, quien, en su lectura de Deleuze, rescata el concepto de «devenir» y de concebir al sujeto en su cualidad *nómada*, como «un sujeto no unitario, múltiple, complejo, que habita diversas localizaciones y que se mueve entre ellas» (Braidotti 320). La autora se emparenta con las aportaciones de Monique Wittig y la llamada Teoría *Queer*, criticando sobre todo al lenguaje y las instituciones como dispositivos que perpetúan un pensamiento dicotómico en donde uno de los lados (la mujer) es sometido. En este punto, la tecnología, más allá de la interpretación que a este concepto le otorga De Lauretis, de un modo más específico se vuelve un punto central, pues es vista, principalmente desde los noventa, como «un espacio de indeterminación sexual» (Braidotti 316) donde podrían desmantelarse sus sesgos deterministas y hegemónicos.

MUJERES, TECNOLOGÍA Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

La escasa participación de mujeres en el ámbito de las ciencias y la tecnología hasta finales del siglo XIX se puede explicar por las mismas premisas que las excluían del quehacer artístico, pero probablemente con un sesgo machista mucho más crítico, por la propia especificidad de este campo disciplinar. Francis Bacon, filósofo y científico, afirmaba en su *Novum Organum*: «La ciencia anterior –anterior al método– representaba solo un descendiente femenino, pasivo, débil, expectante, pero ahora ha nacido un hijo masculino, activo, viril, generativo»⁵. Aun en nuestros días estamos acostumbrados a escuchar una serie de asociaciones en torno a lo femenino y lo

⁴ Para más información revisar el libro *El posporno era eso*, de María Llopis, y el documental *Mi sexualidad es una creación artística*, de Lucía Egaña.

⁵ El *Novum organum* trata sobre la lógica del procedimiento y la metodología técnico-científica, una lógica contrapuesta a la aristotélica (cit. en Solsona 73-85).

masculino, atribuyendo racionalidad, fuerza y dominio como características de los hombres; y debilidad, intuición y sentimentalismo como cualidades de las mujeres. Estos patrones reforzados por los mitos religiosos, la literatura, el arte y la filosofía (Hegel, Shopenauer, Nietzsche y un célebre y triste etcétera) coinciden con la orientación ideológica de la propia tecnología en la sociedad capitalista. La visibilización de la participación femenina en el ámbito científico-tecnológico históricamente se ha ignorado, por haber estado vinculada mayoritariamente a las labores más básicas y mecánicas dentro del aparato productivo.

Actualmente, aún existe una menor participación de mujeres capacitadas a nivel técnico-superior. En 2006, un estudio de la Universidad de Cambridge alertaba acerca de la disminución de mujeres en la enseñanza y la industria tecnológica, cuestión que el mismo estudio explicaba se debía a factores como la hostilidad de género en los ambientes académicos y laborales, menores sueldos y presiones sociales que harían a las mujeres volver al espacio familiar. Podríamos rastrear fácilmente las razones de este desequilibrio, que van desde condicionamientos en el ámbito familiar: el estímulo por las ciencias y la tecnología generalmente es dirigido al niño, no a la niña; escasez de referentes y un léxico patriarcal (para el mundo hispano al menos) que naturaliza muchas profesiones científico-tecnológicas con signo masculino: «ingeniero», «médico», etc. Esto se refrenda, aunque parezca trivial, en la profusión de chistes sexistas que cuestionan las competencias de las mujeres en el ámbito tecnológico: «Este tipo de chistes nos dicen mucho acerca de qué piensa la sociedad sobre la división sexual del trabajo, sobre qué somos las mujeres y qué son los hombres, quién debe utilizar la tecnología y quién no...» (Justo Suarez 11).

Así como en el campo artístico anterior al siglo xx se pueden rastrear casos excepcionales de mujeres artistas, en el campo científico y tecnológico también hubo algunos nombres que, por mucho que respondieran al canon de lo que configuró una «historia de», estuvieron silenciados y aún hoy son poco conocidos⁶. Probablemente, la figura más emblemática sea la de Ada Byron (1815-1852), quien creara el primer antecedente del computador, la «máquina analítica» o «máquina programadora»⁷. Su persona ha inspirado el bautizo de colectivos artístico-tecnológicos y de hijas de muchas feministas interesadas en la tecnología. Sin embargo, la instauración de un mito fundador en torno a una figura excepcional, si bien restaura una deuda histórica, revela al mismo tiempo la ausencia de continuidad. El problema principal, a mi juicio, tiene que ver con el filtro con el que se entra o se sale del relato histórico. La

⁶ Desde la egipcia Merith Ptah (2700 a.C.), Aglaonike y Teáno en el mundo griego antiguo, Hipatia de Alejandría (370-415), las italiana Trotula de Salerno y Dorotea Buccacatúa, la alemana Hildegarda de Bingen, Roswita durante la Edad Media, la inglesa Margaret Cavendish, la alemana María Winckelman durante el siglo xvii, Emile Châtelet, María Sibylla y Caroline Herschel en el siglo xviii y una extensa lista. (Referencia: 4000 años de mujeres en ciencias. Ver: <http://www.astr.ua.edu/4000WS/>)

⁷ Las aportaciones de Ada Lovelace o Ada Byron (su nombre de soltera; hija de Lord Byron) recién se hicieron conocidas cuando el Departamento de Defensa de los EEUU decidió usar su nombre para bautizar, en 1979, un nuevo lenguaje de programación.

modernidad avanzó jerarquizando roles vinculados a la esfera económico-productiva y la división sexual del trabajo. Tradicionalmente, se ha omitido y restado importancia a actividades como el tejido, las prácticas agrícolas, la alquimia, el desarrollo de invenciones para el uso doméstico, etc. Algunas aportaciones desde la arqueología de género nos hacen observar cómo las propias ciencias sociales o humanistas tienen una mirada sesgada. A modo de ejemplo, Encarna Sanahuja explica cómo en ciertas prácticas arqueológicas «cuando una herramienta era encontrada en la tumba de un hombre se decía que era un martillo; si la misma herramienta estaba al lado de restos de una mujer se decía que era un mortero para moler alimentos» (Sanahuja 64). Desde esta perspectiva, «la mujer» por mucho tiempo no existió como actante histórico. Tal como ocurría en el campo artístico, no se han nombrado mujeres dentro del relato oficial de la historia de la ciencia y la tecnología, no porque no hayan participado, sino más bien porque el paradigma que interpreta los hechos excluye su enunciación.

PRIMERAS PRÁCTICAS TECNOLÓGICAS DE MUJERES ARTISTAS

En la relación arte, mujer y tecnología, generalmente se documentan trabajos en torno al llamado ciberfeminismo⁸. Pero podemos trasladarnos un siglo antes para analizar cómo algunas artistas utilizaron los dispositivos tecnológicos de su tiempo para crear, desde ahí, obras en las que la crítica profeminista comenzaba a perfilarse.

Desde la aparición de la fotografía, las mujeres estuvieron presentes activamente. A diferencia de la pintura o la escultura, el papel que jugarían esta vez no sería mayoritariamente solo como modelos. Algunas se dedicaron al revelado de placas, preparación de químicos, puesta en escena de los decorados que servían a la fotografía social y también al retoque o incluso en la mejora y desarrollo de dispositivos. Constance Talbot, esposa de William Fox Talbot –inventor, en 1840, de un sistema bastante más cercano a la fotografía actual que la daguerrotipia– participó activamente experimentando con la talbotipia, y haciendo importantes contribuciones desde un punto de vista estético. Llama la atención que, considerando las pocas oportunidades laborales para las mujeres en aquellos años, ya existiera la labor de fotógrafa como algo que no era tan extraño.

Una de las más conocidas es Julia Cameron (1815-1879). Sus fotografías no se pueden reducir solamente al hecho de recrear una estética que ya estaba consagrada en la pintura neoclásica o prerrafaelista. Cameron, además, experimentaba con el uso del lente para generar una estética onírica, que en su momento fue criticada por sus colegas varones, tildándola de deficiente por «desenfocar permanentemente, carecer de nitidez y precisión en la toma» (Cameron 67), lo que le valió ser excluida de la London Photographic Society. Ella rechazaba la idea de que la cámara fuera un

⁸ Como ejemplo, el texto *Women, Art and Technology* editado por Judy Malloy y el MIT en 2003 describe proyectos y artistas desarrollados en su mayoría desde los años noventa.

objeto para documentar en vez de para crear arte. Sus trabajos tematizaban ciertos estereotipos femeninos, pero desde una óptica dislocada: los temas religiosos eran interpretados por familiares con una intimidad inquietante; las musas que representaban tenían una expresión cargada de ambigüedad que conseguía gracias a una iluminación cenital débil, *close up* extremos y supresión de detalles. Algunos dicen que despreciaba la técnica, pero en realidad se valía de ella de manera crítica y experimental, tomando conciencia de la fotografía como un recurso y como lenguaje.

Menos conocida y de origen aristocrático, Clementina Hawarden (1822-1865) comenzó a realizar fotografías en 1854, convirtiendo su casa en un set fotográfico donde realizaba fotografías de su entorno más íntimo, utilizando espejos y disfraces y generando escenas cuyo contenido homoerótico y sensual capturó la atención de personalidades como Lewis Carroll (Marvor 216). En 1939 su nieta donó al Museo Victoria y Albert de Londres más de 700 fotografías de Hawarden, pero no sería sino hasta la década de los ochenta que su trabajo empezó a ser apreciado gracias a un estudio realizado por Virginia Dodier.

Otra fotógrafa que desarrolló su trabajo durante el siglo XIX, bastante más ignorada, fue Hannah Maynard (1834-1918), quien emigrara desde Londres a Canadá junto a su marido para emprender la búsqueda de oro. Mientras él se aventuraba –y fracasaba– en esta empresa, ella sustentaba el hogar gracias a su estudio fotográfico por el que pasaba toda la elite política y social de la ciudad. Pero, además, a modo de trabajo personal, utilizaba las técnicas del fotomontaje para crear una obra particular. Su trabajo consistía en jugar con el montaje, haciendo aparecer su propia figura multiplicada en el *frame* representando sincrónicamente los distintos roles que le tocaba ejercer en la vida cotidiana.

También es importante mencionar el trabajo de Costanza Vaccari Diotallevi, quien en 1862 fue juzgada criminalmente por realizar en su taller fotográfico, junto a las fotografías de sociedad que le encargaban, escandalosos montajes que mostraban a personajes como el Papa, Garibaldi, miembros del clero, políticos y aristócratas, protagonizando escenas de sexo explícito, como una forma de protesta ante la coyuntura político social de la época (Gilardi 72) adelantándose a dadaístas como Hearshfield y sus montajes antinazi, al «*détournement*»⁹ situacionista o a los creativos de nuestro criollo *The Clinic*.

En pleno florecimiento de las vanguardias del siglo XX la lista de mujeres fotógrafas se multiplicará. Las más conocidas serán aquellas que no solo usaron el medio desde una óptica estética, sino también política y experimental. Valga recordar los provocadores retratos de Claude Cahun, los montajes de Hanna Hoch en los que cuestionaba tanto el sexismo como a la cultura eurocéntrica y machista; los inquietantes ejercicios surrealistas de Dora Maar, o los montajes de la alemana Grete Stern, quien, trabajando para la revista femenina *Idilio* en Buenos Aires, recreaba

⁹ En español «tergiversación». Concepto utilizado por el movimiento situacionista que consistía en utilizar un producto comercial, modificándolo para alterar su significado de manera crítica.

los sueños que las lectoras del magazine enviaban a la sección «El psicoanálisis le ayudará»¹⁰. Stern aprovechaba la ocasión para difundir imágenes sarcásticas de un feminismo militante bastante literal, en donde la figura de la mujer no actuaba solo como víctima, sino como sujeto condescendiente con un sistema que la reprimía.

DESMONTAJES

La apropiación por parte de los y las artistas de dispositivos que inicialmente fueron creados para la industria productiva y de entretenimiento, trajo aparejada una crítica profunda al sistema económico y al entramado cultural que lo sustenta. La utilización de la televisión, video, telefonía y computadores, al ser manipulados en el contexto artístico intervienen no solo en las representaciones estéticas, sino también a un nivel epistemológico en la relación tecnología y sociedad. En este sentido, la aparición del video arte y la informática ofrecían a las posturas feministas una oportunidad para ofrecer nuevos paradigmas no solo de representación, sino de relación con el entorno.

Con el surgimiento del video nos encontramos ante una herramienta que permitió el desarrollo de un corpus artístico-feminista imprescindible para comprender el devenir histórico de los media y sus implicaciones de género. Desde que Nam June Paik comenzara a experimentar con este nuevo medio en 1965, hubo un importante número de artistas mujeres que ofrecieron, desde una mirada crítica al sistema de género, un replanteamiento de las narrativas convencionales de la televisión y el cine. La apropiación de este recurso tecnológico abría la puerta al intento por realizar una subversión de los paradigmas dominantes en torno a la utilización de la televisión y el cine como lenguajes de normalización de la mirada, que insistían en objetualizar el rol de las mujeres.

Gran parte de la producción audiovisual feminista tenía sintonía con el texto antes citado de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo*, criticando la manera en que los medios culturales han objetualizado a la mujer desde una mirada masculina. Valie Export con su trabajo *Tapp Und Tastkino* (1968) criticaba esa mirada, expandiendo la operación escópica fetichista que delataba Mulvey, a través de la sustitución de la imagen filmada de la mujer estereotipada por el cine comercial por su propio cuerpo real que se paseaba por las calles mientras su pareja (Peter Weibel) invitaba a los transeúntes a tocarle los pechos escondidos por una caja que ella sostenía. Recordemos también la *performance* en la que ella entraba en un cine *triple x* con un pantalón abierto a la altura de los genitales descubiertos, acompañada de una metralleta, provocando el que los espectadores abandonaran la sala. Desde el trabajo propiamente viodegráfico, Martha Rosler construye una obra que gira en torno a deconstruir los estereotipos y los mitos relacionados con la vida occidental cotidiana que se observaba por televisión (*Semiotics of the kitchen* de 1975, *Vital*

¹⁰ Los sueños que las lectoras enviaban a la redacción eran interpretados por el sociólogo Gino Germani –director de *Idilio*–, que firmaba sus notas con el seudónimo de Richard Rest. El trabajo de Stern se prolongó desde 1948 a 1951.

Statistics of a Citizen Simply Obtained de 1977 o *Leer Vogue* de 1982). Así, junto a artistas como Joan Jonas, Ursula Hodel, Dara Birnbaum, Hannah Wilke, Eugenia Balcells en España; Anna Bella Geiger o Leticia Parente en Brasil; Ximena Cuevas, Sarah Minter en México; Gloria Camiruaga, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld en Chile; entre muchas otras, se puede hilvanar una constante en su trabajo videográfico busca con deconstruir los vínculos hegemónicos en relación al cuerpo y el rol femenino y su lectura social.

TECNOLOGÍA Y PATRIARCADO / TECNOFOBIAS

¿Será que acaso la tecnología tiene un carácter eminentemente patriarcal?

Judy Wajcman

Para Wajcman (2000), la exclusión de las mujeres del ámbito tecnológico, así como su propia renuencia en muchas ocasiones a participar en él, estaba íntimamente relacionada con el carácter culturalmente masculino de la actividad tecnológica, percibida como un ámbito cargado de misoginia y valores androcéntricos. Ejemplo de ello lo tenemos en uno de los primeros CD realizados en la década de los noventa (Tamblyn 1995). La artista norteamericana Christine Tamblyn aprovechaba el formato CD-ROM para realizar un tipo de escritura crítico-cultural que reuniera distintas estrategias, estilos, formatos, incluyendo el audio, imágenes, escritura autobiográfica, etc. El CD realizado en 1993 hablaba sobre la exclusión histórica que las mujeres han padecido respecto a la tecnología. Contenía 84 pantallas y tomaba aproximadamente una hora de tiempo para su visualización. En él se rescataba la experiencia no lineal, la posibilidad de interacción que ello implicaba y que suponía un cambio radical a la experiencia con la televisión o el cine. El CD comenzaba con la imagen del rostro de la autora rodeada de pétalos. Cada pétalo representaba un *loop* o serie de secuencias que giraban en torno a un tema en particular. El título de la pieza *She Loves It, She Loves It Not* aludía a la expresión de deshojar margaritas: «me quiere, no me quiere...». El CD operaba como una suerte de reflexión respecto a la relación entre masculinidad y belicismo, con pantallazos en los que se mostraba a manera metafórica la novela de Mary Shelley, *Dr. Frankenstein* y también datos concretos, como que el primer computador electrónico fue creado por el Pentágono en 1944 para calcular trayectorias de bombas. Los sonidos que acompañan cada *screen* consistían en ruidos de máquinas, revólveres, *bulldozers*, máquinas de dentistas. Es decir, el universo tecnológico asociado a guerra y destrucción sumado a fragmentos de películas de ciencia ficción y publicidad en las que la figura femenina era oprimida.

También es importante destacar el sesgo androcéntrico del lenguaje propio del campo científico-tecnológico, poblado de expresiones como «control» y «dominación». Como ejemplo, Evelyn Fox Keller analizó los métodos de trabajo de la

genetista Barbara McClintock, Premio Nobel en 1983. En vez del uso de metáforas como «dominio» o expresiones como «descubrir secretos ocultos» y «descorrer velos», usados habitualmente en ciencias, McClintock hablaba de «escuchar la materia» y de «sintonizar con el organismo». Para McClintock el objetivo de la ciencia no es la «predicción», el «control» y la «manipulación» del mundo natural, sino el «entendimiento» y la «conexión». La genetista destacaba la intuición, el sentimiento y la relación, no para instaurar una «ciencia feminista», sino más bien para visualizarla «en términos procedentes del espectro diverso de la experiencia humana en lugar del espectro estrecho que nuestra cultura ha etiquetado como masculino» (cit. en Perez y Sedeño).

Sadie Plant en su libro *Ceros + Unos...* (1997), en un intento de revertir la connotación masculina de la tecnología y ofrecer un nuevo referente, plantea la tecnología, especialmente la informática, como algo eminentemente femenino. Plant recalca cómo la historia de la tecnología ha estado siempre vinculada a las mujeres, desde las tecnologías más artesanales, las hiladoras, las tejedoras, hasta el trabajo como operarias telefónicas o secretarias (Plant 54). Bajo esta misma lógica, artistas como Carla Peirano establecen conexiones similares, equiparando el trabajo textil (tradicionalmente vinculado a las mujeres) con el de programación:

el textil es una área de trabajo generalmente femenina pero si analizamos la programación como si fuera un bordado podemos entender que hay grandes similitudes, hay cosas que se mezclan y que se trenzan, hay una concepción mental; luego, un boceto físico y el desarrollo material que es más o menos el proceso que vives al programar algo en HTML. (Entrevista en *Maquina o maravilloso.net*)

UTOPIÁS ELECTRÓNICAS

La naturaleza revolucionaria de la técnica no asegura su carácter liberador, su virtualidad emancipatoria. Todo lo contrario: la ambivalencia del hallazgo técnico, determinando simultáneamente siempre una posibilidad emancipatoria y otra despotizadora, es irrevocable. Y, cuidado, eso está bien lejos de presuponerle algún carácter neutral. La neutralidad estaría en un punto medio, ambiguo.

Donde se sitúa el carácter ambivalente de la técnica es justo en el punto extremo, allí donde las dos posibilidades se aseguran a la vez esperanzadora y terriblemente. Como aseguraba el hermoso poema citado por Heidegger –«allí donde habita el peligro, crece también lo salvador». Por supuesto, él también hablaba de la técnica.

José Luis Brea *La Era Post Media*

A partir de los años noventa, gracias a la expansión de Internet y la masificación del uso de computadores, telefonía móvil y el menor costo de otros medios digita-

les como el video y la fotografía, la necesidad de repensar el rol de las mujeres en relación con la tecnología cobraba mayor protagonismo y exigía una reflexión que promoviera además acciones concretas y reposicionamientos políticos.

En el ámbito de la relación tecnología y género, nos encontramos ante posiciones utópicas, según las cuales las prácticas tecnológicas contribuirían a desdibujar las diferencias asociadas al género –así como distópicas– según las cuales la tecnología no haría más que reforzar esas diferencias.

Si el paradigma moderno ha estado regido por oposiciones binarias (mente / cuerpo, masculino / femenino, cultura / naturaleza), el agenciamiento del espacio digital, virtual, posmoderno era visto como una posibilidad de ruptura, concibiendo el espacio de la red como un terreno «menos lastrado patriarcalmente» (Zafra 89) que permitiría reconfiguraciones no sexistas. El ciberespacio se concibió como un nuevo lugar mucho más flexible y que por su juventud permitiría la reinención o modificación de nociones y categorías estables respecto a identidades de género y relaciones de poder. En consonancia con los planteamientos de Plant, surgiría el ciberfeminismo, influenciado por un texto clave: *El manifiesto Cyborg* de Donna Haraway, publicado en 1987, en el que propone a las mujeres aceptar una identidad definida como *Cyborg* (unión de cibernética y organismo): «A finales del siglo xx –nuestra era, un tiempo mítico– todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en una palabra, somos Cyborgs. El cyborg es nuestra ontología, nos otorga nuestra política» (Haraway 254).

En 1991 nace en Australia VNS (VeNuS) Matrix, grupo compuesto por Josephine Starrs, Julianne Pierce, Francesa da Rimini y Virginia Barrat. Juntas crean el *Manifiesto ciberfeminista para el siglo 21*, declarando: «Somos el coño moderno, la razón antipositiva, sin límites, sin ataduras, sin piedad [...] Creemos en el placer, en la locura, en la poesía y en lo sagrado»¹¹. Este manifiesto establecía la posibilidad de que las tecnologías de comunicación e información desplegadas a través de Internet fueran una estrategia para desestabilizar el sistema patriarcal. En la misma línea, en 1997, la asociación Old Boys Network organiza la Primera Internacional Ciberfeminista en el contexto de la Documenta X de Kassel. De los distintos encuentros se establecen las «100 antítesis», en las que se describía todo lo que el ciberfeminismo no era: ni frontera, ni ideología, ni tradición, ni un solo lenguaje¹².

El ciberespacio sembraba expectativas insospechadas en sus usuarios y desarrolladores, aun cuando haya surgido del mundo militar y convertido rápidamente en un área de inversión respaldada por grandes conglomerados comerciales que conciben esta plataforma más como una posibilidad de expansión del mercado, que del conocimiento. Critical Art Ensemble (CAE), en su libro *The Electronic Disturbance* (1994), pone de manifiesto cómo el poder también se ha hecho nómada y desterrri-

¹¹ VNS Matrix (1990), *cyberfeminist manifesto for the 21st century*. Ver: http://www.obn.org/reading_room/manifestos/html/cyberfeminist.html

¹² Las cien antítesis estaban escritas en diferentes idiomas. Ver: <http://www.obn.org/cfundef/100antitheses.html>

torializado sin un eje visible que permita reproducir tácticas de lucha izquierdista que se usaron en el pasado. Desde aquí es que muchas ciberfeministas se plantearan negando las estrategias de las feministas de los años anteriores.

Según Donna Haraway, las corrientes feministas modernas levantaron sus reivindicaciones a partir de una voz patriarcal que obedecía al mismo timbre con el que la propia ciencia y la tecnología han articulado su saber. La propuesta del ciberfeminismo, en cambio, consistía en una modificación radical de la estructura social basada hasta ahora en las relaciones de género. Dicha transformación se daría a través de la tecnología como inherente a la cultura humana. Según Haraway, existiría una equivalencia entre el concepto de mujer y el de máquina. Es decir, la mujer y la máquina como constructos sociales estarían determinadas por una relación funcional (al hombre), como piezas dentro de una estructura cultural, económica y productiva que permite el funcionamiento de la sociedad patriarcal. Haraway define a las mujeres del siglo xx como «quimeras e híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo» (Haraway 251); es decir, para ella las mujeres ya son *cyborgs* antes del surgimiento del ciberespacio, entendiendo el concepto de *cyborg* como organismos determinados por un sistema o programación cultural. La concepción del ser humano como *cyborgs* degenerados, plantearía el fin de una época normativizada por una lógica dicotómica. Dicotomía que se extiende además a nociones dualistas como mente-cuerpo, animal-humano, y real-virtual. Para Haraway, las categorías que hasta ahora nos permiten entender a la cultura y la naturaleza son categorías falocráticas que surgen de la trama compuesta por el patriarcado, colonialismo y capitalismo. Para la autora, la utopía será la construcción de estos híbridos que permitan desprogramar las dicotomías creadas por el sistema heteronormativo, donde la mujer es siempre definida en relación al otro y por tanto convertida en sujeto pasivo. La exhortación de Haraway es a construir a partir de la tecnología nuevas representaciones, no sujetas a discursos hegemónicos de orden patriarcal que reducen al otro, a los «otros inadecuados». Haraway en su libro ejemplifica sus postulados con el dibujo de Anne Kelly¹³ en el que parafrasea la famosa pintura *Creación de Adán* de Miguel Ángel situada en la Capilla Sixtina. Kelly ha reemplazado a Adán por una mujer y la representación de Dios y su dedo por un ordenador y el teclado, presentando a la tecnología como una nueva fuente de creación y subvirtiendo el dominio de la relación.

Mientras Haraway usa el término *cyborgs*, Remedios Zafra nos ofrecía el concepto de «netiana» (2004):

Sujeto posthumano e inmaterial que n(h)ace en Internet. Figuración teórica alternativa del sujeto en red. Ficción política que rebasa las fronteras de género, clase y raza y que sugería nuevas preguntas sobre las formas de ser y de relacionarnos en el universo *on line*. La netiana es una conspiradora del poder; una confrontación con lo dominante (Zafra 12).

¹³ La ilustración publicada en 1992 en la revista femenina noruega *Nytt Om Kvinneforskning*, Nº 3, fue titulada por Haraway como *El espejo de Adán*.

Zafra concibe esta netiana como heredera del *cyborg* de Haraway, del sujeto nómada de Braidotti y deudora de la idea de performatividad defendida por Butler. Esta netiana sería una forma de comprender la mutación del sujeto moderno desde una nueva epistemología condicionada por la tecnocultura, el cual ya no puede ser entendido desde la biología, sino desde los sistemas de representación.

Podemos tomar como ejemplo el proyecto de la artista coreana Shu Lea Cheang, *Brandon* (1998-1999), en el que tomaba como referente el personaje de Teena Brandon, una mujer transexual que murió trágicamente asesinada por vivir como hombre, habiendo nacido mujer. El proyecto de Shu Lea resucita a Brandon como personaje-máscara que es articulado desde distintos usuarios de la red que reescenifican al personaje y que utilizan esta plataforma como epicentro de discusión acerca de temas de género. Esta noción de máscara o de interfaz móvil se hace sintomática en el proyecto *Mouchette* comenzado en 1996, cuya autoría es un secreto. «Mi nombre es Mouchette. Tengo casi 13 años. Soy una artista o quizás soy un proyecto artístico. En la red no hay diferencia entre ser un artista o una obra de arte. En Internet nadie sabe exactamente lo que ‘yo’ significa y es probable que esta palabra se irá cargando de un nuevo significado»¹⁴.

El sitio web, aún disponible, nos pone ante la creación de un personaje, ficticio o no, que juega con las expectativas del usuario-espectador. Al principio nos encontramos con algunos datos, una fotografía, referencias de localización, y de fondo imágenes de flores similares a la estética feminista de los setenta, para luego dejarnos ante la fotografía de un plato de comida y un botón de *link* escurridizo que revolotea como una mosca (*mouchete* en francés) y que dice «*it's me*». El proyecto es llamado así en alusión al libro del mismo nombre realizado en 1937 por Georges Bernanos, y adaptado al cine en 1967 por Robert Bresson, que contaba la historia del rapto y posterior suicidio de una adolescente. Toda la reflexión de *Mouchette* converge hacia el problema de la identidad a Internet, ¿quién somos?, ¿con quién nos encontramos?, ¿qué tipo de relación desarrollamos con el otro?, ¿qué identidad adoptamos? El simulacro no acaba solo en la identidad, sino también en la creación o parodia de la comunicación. *Mouchette* incita al usuario-espectador a que ejecute una serie de acciones que luego son contestadas por *Mouchette* como si se tratara de reprimendas. La simulación de la comunicación actúa como metáfora de muchas de las utopías y temores que ofrece la ambigüedad del ciberespacio.

NARRATIVAS NO LINEALES

La experimentación de nuevas formas narrativas no lineales comenzó a llevarse a cabo de manera importante desde principios del siglo xx, desde la literatura, cine experimental y trabajos fotográficos que utilizaban el collage y el montaje. La naturaleza de

¹⁴ Ver: <http://www.mouchette.org>.

la red proporcionaría una plataforma mucho más óptima para realizar experiencias no lineales que pudieran implicar de manera directa a los usuarios / espectadores.

El trabajo de Olia Lialina pone de manifiesto cómo no solo el concepto de persona o personaje se podrá modificar, sino también las narrativas que dan sentido a la información. En su paradigmático trabajo *My Boy Come Back from the War*, –comenzado en 1996, documentado en su web www.teleportacia.com hasta el año 2007– comenzaba la primera versión con un relato sustentado en asociaciones hipertextuales que permitían crear distintos recorridos para una historia dependiendo de los distintos *frames* escogidos. El proyecto se vuelve irónico y lúdico al encontrarnos con versiones de otros años realizadas por colaboradores¹⁵. Así tenemos una versión del año 2005 en donde el *link* correspondiente nos llevará a un catálogo de camisetas en las que se puede leer el texto que da nombre al proyecto artístico, o en otro *link* del mismo año, en donde el artista chileno Ignacio Nieto realiza un tributo a los soldados de la localidad de Antuco, que fallecieron a consecuencia de la negligencia del Ejército chileno. «Cuando empecé, pensaba que iba a hacer *web-stories*, *net-filmes* y juegos, pero inesperadamente me he encontrado involucrada en el proceso del *net.art*. He tenido que urdir intrigas, provocaciones y falsificaciones, en una palabra: Historia en vez de cuentos»¹⁶, dirá Olia Lialina.

TECNOLOGÍA Y CUERPO

Durante el siglo xx se empiezan a desplegar otras implicaciones entre tecnología y mujeres. Anne Balsamo en su libro *Technology of the Gendered body: Reading Cyber Women* (1996), describe la coyuntura cultural contemporánea en la que están unidos el cuerpo y la tecnología en un sentido literal, donde las máquinas asumen funciones orgánicas y el cuerpo se ha rediseñado sustancialmente mediante la aplicación de las tecnologías de reciente desarrollo. Balsamo sitúa a la cirugía estética, por ejemplo, en términos de nuevas tecnologías de visualización. Aunque la tecnología nos permite rehacer y volver a configurar el cuerpo y su localidad espacial, viejos patrones culturales prevalecen: la cirugía estética permite a las mujeres ajustarse a los estándares de belleza femenina donde las mujeres son acosadas en el ciberespacio o hiperbolizadas (publicidad, pornografía, video juegos). No obstante, Balsamo intenta recuperar la utopía en torno a la cirugía estética: «una forma diferente de ver esta tecnología podría ser la de tomar en serio la idea de la cirugía estética como ‘cirugía de la moda’ [...] quienes eligen la cirugía estética podrían estar utilizando sus cuerpos como vehículo para la puesta en escena las identidades culturales» (Balsamo 78). Y también, como una forma de modificar los relatos que sobre los cuerpos se enuncian a través de los nuevos sistemas de comunicación que se ofrecerían a través de la multimedia:

¹⁵ Ver: <http://myboyfriendcamebackfromth.ewar.ru>.

¹⁶ Ver: <http://www.teleportacia.com>.

Parece que las tecnologías de realidad virtual están implicadas en la producción de un determinado conjunto de relatos culturales que reproducen las relaciones dominantes de poder. Tal vez un mejor enfoque para evaluar el significado de estas nuevas tecnologías y, más importante, el uso de esas tecnologías, está en ver la posibilidad de alterar los patrones de dominación desde las fuerzas sociales y culturales (Balsamo 123).

Para la autora el desafío estaría en cambiar de posición el cuerpo femenino de la pasividad a un agenciamiento de interpretación activa. Desde una posición similar, Beatriz Preciado, entendiendo el cuerpo en su dimensión biopolítica –desde la lectura de Foucault, Wittig y Butler– analiza cómo la tecnología ofrece de hecho las condiciones para alterar nuestras características y por tanto está latente la posibilidad de subvertir normatizaciones que han condicionado a los cuerpos a un régimen heteronormativo, desde lo que ella denomina la industria farmacopornográfica:

Los dos polos de la industria farmacopornográfica (fármaco y porno) funcionan más en oposición que en convergencia. Mientras la industria pornográfica produce en su mayoría representaciones normativas (sexo = penetración con biopene) e idealizadas de la práctica heterosexual y homosexual ofreciendo como justificación de la asimetría entre biohombres y biomujeres una diferencia anatómicamente fundada (biohombre = biopene, biomujer = biovagina), la industria farmacológica, biotecnológica y las nuevas técnicas de reproducción asistida, a pesar de seguir funcionando dentro de un marco legal heteronormativo, no dejan de desdibujar las fronteras entre los géneros y de hacer del dispositivo político económico heterosexual en su conjunto una medida de gestión de la subjetividad obsoleta (Preciado 95).

La posibilidad de reescritura de las identidades de género ya no operaría simplemente en el plano de la performatividad virtual (en la red) o teatralizada (espacios *drag-queen* o *drag-king*), sino que se trasladaría también al plano biológico. Asimismo, hay que tener en cuenta en esta relación entre tecnología y mujeres los dispositivos de control natal, fertilización artificial, tratamientos de la menopausia, del dolor menstrual, el trabajo en las fábricas, en las oficinas, el teletrabajo, la presencia de los *mass media* en el ambiente cotidiano, que inciden directamente en los procesos de subjetivización y que operan desde una perspectiva corporal.

En esta perspectiva cabe mencionar el trabajo de Orlan, quien se ha sometido a cirugías estéticas en las que reconfigura su aspecto de acuerdo a interpretaciones históricas de los cánones de belleza de diversas culturas. La utilización de tecnologías médicas por parte de la artista evade la utilización de habilidades manuales, para valerse de un sistema médico quirúrgico dado y operativo desde una lógica de apropiación que actúa como aporía de lo real. En cada intervención quirúrgica, ella controla la iluminación y el vestuario y, sometida solo a anestesia local, procede a la lectura de textos teóricos en torno a las políticas de la mirada. También valiéndose de la tecnología médica, la artista libanesa Mona Hatoum expone en 1994 en el Museo Pompidou (y en 2010 en la Kunst Akademie en Berlín) una pieza en la que invitaba al público a recorrer su cuerpo por dentro. A través de

una cámara fija a un endoscopio se visualizaba su estómago y su cavidad uterina, haciendo de las prácticas médicas un paralelo con las prácticas voyerísticas vinculadas a la pornografía.

SIGLO XXI

Ya transcurrida más una década del siglo XXI, las prácticas ciberfeministas, o que se situaban en los bordes críticos, han mutado. Las propuestas de la Teoría *Queer* ya no parecen solo una apuesta performática y reivindicativa, sino una realidad cotidiana que ha corrido el riesgo de despolitizarse, al mismo tiempo que las posibilidades transgenéricas que ofrecía la red se han debilitado. Paradójicamente, la potencia actual de las redes sociales han reorientado la tendencia al anonimato y a la invención de personalidades virtuales, típicas de los años noventa, a una reafirmación de individualidades reales, cuya privacidad se desborda en una sobreexposición a través de plataformas como Facebook, LinkedIn, Twitter, etc., vinculadas con las distintas aplicaciones de la telefonía celular. A la vez, se coartan programáticamente las libertades de intercambio y opinión de la red: la utopía se va diluyendo.

En este contexto, algunas prácticas ciberfeministas, o simplemente feministas, junto a otros movimientos de disidencia, se reorientan también a vincular la temática de género y feminismo con el *software* libre como nueva trinchera. Se defiende esta opción pues no implica solamente el manejo de conocimientos técnicos, sino también el fomento de la socialización del conocimiento y de trabajo colaborativo, que estaría en consonancia con algunos movimientos posfeministas.

Si bien la participación de las mujeres en el desarrollo del *software* libre es dramáticamente minoritaria¹⁷, se han realizado esfuerzos por revertir esta situación. La canadiense Van Helsen, desarrolladora de Linux (el sistema operativo de código abierto, alternativo a Windows), decidió redactar una suerte de manifiesto a partir de las ideas que surgieron en numerosos encuentros y charlas con sus colegas. El objetivo del documento, titulado *How to encourage women in Linux?* (¿Cómo estimular a las mujeres en Linux?), no solo realizaba un diagnóstico de la situación, sino que además proponía formas de acercar a sus congéneres hacia el *software* libre. Desde entonces se han creado dentro de las distribuciones de Linux grupos especializados de mujeres que han intentado revertir esta situación: KDE-Women, Ubuntu Women, Fedora Women, Apache Women, Debian Women. El proyecto Debian Women, fundado en 2004 por Amaya Rodrigo, la primera mujer desarrolladora de Debian en Europa, comenzó como un proyecto que incluía a hombres, pero que incentivaba la participación femenina. Anteriormente a este proyecto la cifra de mujeres se acercaba apenas al 0.5% y en pocos años subía a un 1.5% (2007).

¹⁷ Yuwei Lin está realizando su investigación postdoctoral sobre las implicaciones sociales y culturales de la ciencia y la tecnología, estudios en *software* libre y la dinámica de las comunidades virtuales en la Vrije Universiteit Amsterdam. Ver: <http://www.ylin.org>.

Algunas de las razones que explicarían la desproporción en la participación femenina hablan de la ausencia de modelos femeninos, extensas horas que se requieren de autoaprendizaje, soledad a la hora de pasar horas frente a un computador, asociación de lo técnico con lo masculino y del *software* libre con ámbitos difíciles. En una entrevista que realicé a Mia Makela en 2008, integrante de FiftyFifty en los noventa, actualmente dedicada al Media Live Cinema, confesaba que en realidad nunca soñó con que su vida de adulta la pasaría frente a un computador:

no creo que sea algo increíblemente bueno este tipo de vida, estar atada a la silla y la mesa y moverte muy poco. Hasta que la tecnología no se convierta en algo más interesante para la expresión corporal puede no ser muy interesante. Sí entiendo el entusiasmo con la tecnología pero creo que las mujeres tienen una sabiduría que también nos va a salvar de cierto tipo de adicción, adicciones peligrosas con la tecnología¹⁸.

En España, el año 2006 surge el proyecto Generatech, iniciado por un grupo de investigación de la UAB (España) y coordinado por la chilena Klau Kinki (Claudia Ossandón). Generatech se planteaba como una plataforma de formación, divulgación y exhibición de prácticas en las que se vinculaba *software* libre y género, bajo la premisa de concebir las relaciones sociales como un sistema operativo abierto donde es posible tocar el código, ajustarlo, modificarlo (cfr. entrevista a Claudia Ossandón en Máquinaomaravilloso.net). Las jornadas provocaron el encuentro y visibilidad entre prácticas *queers*, performativas, mayoritariamente TLGB y *hackers*, con un énfasis manifiesto en el uso de *open source* (recurso abierto), intentando establecer un vínculo más material y menos virtual con el mundo físico y social y desde una posición crítica y disidente.

Hoy, a nivel mundial, son muchos los y las artistas que han optado por el uso de herramientas libres. En Chile, artistas como Carolina Pino, Yto Aranda, Alejandra Perez, Claudia González, Constanza Piña y Lucía Egaña optan por el trabajo con *software* libre, aun cuando el camino de aprendizaje parezca más complejo, lo que revela una correspondencia entre una postura ético-política que tendría su raíz en los agenciamientos feministas, pero desde una mirada renovada y sin etiquetas deterministas visibles.

Un aspecto que el ciberfeminismo parecía no contemplar, o al menos no de manera suficiente, es que el acceso a las tecnologías de la información no es universal, ni transversal a los estratos sociales. Al contrario de poder entenderse como un espacio neutral y democratizador, la red y las Tics, sustentadas básicamente por intereses económicos, profundizan las brechas sociales, bajo un iridiscente maquillaje. La intersección arte y tecnología se ve entonces condicionada por el acceso a los recursos que permitan a los y las artistas acceder a insumos tecnológicos, espacios de trabajo, formación y difusión. En consecuencia, los países no industrializados resienten una fuerte desventaja que también se reflejará en las opciones tecnológicas que asuman las y los artistas interesados en esta área.

¹⁸ Entrevista completa disponible en <http://www.maquinaomaravilloso.net>.

A este respecto, han proliferado opciones de creadores y creadoras que intentan abordar la tecnología desde visiones alternativas o alteradas, que cuestionan el uso tradicional de la tecnología o, como lo llama Rosi Braidotti, el «tecnofuror» asociado a la producción –o representación– de riqueza.

Por otro lado, las expectativas de que la red podría ser ese espacio utópico de libertad (Plant 59) se han cerrado a la misma velocidad que se aplican normas que coartan el flujo de información en la red. En este contexto, muchas y muchos artistas desplazan sus estrategias de trabajo a horizontes en donde lo corpóreo vuelve a tomar un lugar determinante.

CUERPO, TECNOLOGÍA Y PLACER

Para concluir este artículo me interesa resaltar un proyecto artístico que, desde una perspectiva posfeminista, ofrece alternativas de producción que desafían la lógica implícita en la manera en que se asume la tecnología actualmente.

Desde el año 2005, la chilena Carla Peirano junto a Orit Kruglanski, de Israel, desarrollaron el proyecto *B&S-Bricolaje Sexual*, que consistía en la realización de una serie de talleres dirigidos a mujeres de distintos ámbitos sociales en los que se les enseñaba cómo *hackear* electrodomésticos (batidoras, cepillos de dientes eléctricos, etc.) y tareas como soldadura, cableado y diseño de circuitos electrónicos con el fin de fabricar juguetes sexuales que eran personalizados mediante técnicas de costura, cerámica y bordado, y el uso de fibras naturales y sintéticas. Algunos de estas jornadas fueron registradas en video y posteriormente eran mostradas en otros talleres, propiciando debates en los que se comparaban los distintos resultados y se reflexionaba acerca de las diferencias y similitudes de las participantes.

El proyecto abordaba varios aspectos relacionados con la relación arte, género y tecnología. En primer lugar se revisaban los distintos imaginarios eróticos de las participantes cuestionando o replanteándose los tabúes, los complejos y las fantasías, en un proceso que implicaba rastrear las genealogías de esos imaginarios, intentando establecer qué vínculos operan entre la intimidad y los discursos masivos y la industria; analizando y deconstruyendo de manera personal y colectiva cómo se filtran las narrativas visuales en torno al sexo identificadas en la publicidad, el cine, el arte y su relación con los deseos individuales mediadas por los objetos y la tecnología.

En segundo lugar, se intentaba rescatar ciertas manualidades (coser, tejer, bordar, modelar) como un saber y prácticas desplazadas por la producción industrial, que perviven pero infravaloradas, vinculadas al ámbito de la creación femenina o subalterna (artesanía indígena, trabajos terapéuticos con discapacitados físicos o mentales, reos, etc.) y que dentro de los microespacios sociales (familias, amigos) son asociadas negativamente con un rol histórico femenino que recrea la imagen de la mujer no emancipada.

En tercer lugar, intentaba generar un acercamiento activo de las participantes hacia la tecnología. El concepto de «brecha digital», usado para referirse a la relación de desigualdad entre sectores económicos y regionales para acceder a la tecnología, también podría extenderse hacia la relación de género, e incluso hacia el uso generalizado en que la sociedad, como usuario-consumidor, se relaciona con ella. Las nuevas tecnologías se han convertido en una segunda naturaleza, hemos crecido en ellas pero probablemente somos más ignorantes que un campesino del siglo XIV respecto a su constitución. En nuestro entorno cotidiano la tecnología parece operar de manera secreta, escondiendo el lenguaje de su funcionamiento y de su obsolescencia programada y descartando su comprensión y reparación en pos de una lógica de consumo infinita. B&S proponía, primero, romper la barrera tecnofóbica a través de un análisis inverso de la tecnología. El taller entregaba herramientas de desmantelamiento básicas para explorar estos objetos que se «dejaban hackear fácilmente»¹⁹, descubriendo así cómo funcionan y abriendo paso a un nuevo entendimiento y a una sensación de empoderamiento al menos respecto a la tecnología de uso doméstico, para luego darles una nueva vida.

Al mismo tiempo, el «hacking» implica una metodología de trabajo colaborativa en la que se hace viva una participación horizontal. Esta opción coincide con los postulados del pedagogo brasileño Paulo Freire: «Enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades de su producción o de su construcción» (Freire 24). Por otro lado, el conocimiento dialógico que implican los *hacklabs* empoderan a sus participantes, crean cohesión social y «reactiva los saberes construidos socialmente en la práctica comunitaria hacia un saber nuevo» (Freire 31).

Desde este mismo marco, el proyecto B&S se generó a espaldas de las instituciones artísticas, lo que puede entenderse como una postura que intenta recuperar un espíritu propio del concepto de vanguardia, en el sentido de querer diluir la frontera arte-vida. A diferencia de cualquier otro movimiento artístico que los precediera, las vanguardias del siglo XX no solo pretendían ofrecer una nueva impronta estética o estilística, una modificación técnica de sus condiciones de producción, o un cambio temático: su fuerza radicaba en la intención explícita de movilizar cambios radicales que involucraran a la sociedad en todas sus esferas. Si bien las obras de vanguardia terminaron como fetiches de exhibición en museos, cooptadas por el mercado del arte y las academias, en prácticas como estas vemos una actualización de sus gestos. Podemos vincular el trabajo de B&S con el de Lygia Clark (Brasil, 1920-1988), que intentaba salir del ámbito exclusivo de la contemplación pasiva y puramente óptica del espectador ante la obra para constituir, en cambio, una nueva experiencia corpórea, en la que se enfatizaba el trabajo sensorial, reemplazando el concepto «espectador» por el de «participante», y de «obras» por el de «proposiciones» que podrían ser ejecutadas en otros contextos y por otras personas, renunciando, de paso, a la concepción de «autoría» en su acepción más clásica. «En el horizonte político

¹⁹ Entrevista a Carla Peirano, disponible en <http://www.maquinaomaravilloso.net>.

de la posmodernidad, bajo el impacto de las fuerzas contradictorias vigentes al día de hoy, el cuerpo ha regresado con más fuerza que nunca, pero, como a menudo ocurre con la repetición, no regresa exactamente al mismo lugar» (Braidotti 320).

En conclusión, hemos observado cómo las distintas corrientes feministas, en su constante redefinición o indefinición, han abierto interesantes campos de producción artística que intentan reflexionar y proyectar disímiles agenciamientos sobre la relación entre tecnología y sociedad. Probablemente, el aspecto más interesante que cruza a la diversidad de sus propuestas tenga que ver con la manera de asumir el cuerpo desde una concepción biopolítica, íntimamente relacionada con la manera en que diseñamos y usamos la tecnología y la latente potencialidad que su cuestionamiento incuba en pos de poder imaginar y construir nuevos entornos y renovadas formas de relacionarnos.

La intersección arte y nuevas tecnologías, conocida como «nuevos medios», en tensión con el *mainstream* artístico tradicional ofrecería un terreno alternativo y aún indeterminado de desarrollo creativo, que está permitiendo a colectivos asumir posiciones políticas críticas desde prácticas que todavía podemos entender como disidentes o subversivas desde un enfoque feminista.

REFERENCIAS

- Braidotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal, 2005. Medio impreso.
- Cameron, Julia. *Annals of My Glass House (1927)*. *Photographic Journal*. Washington: Washington University, 1997. Medio impreso.
- De Lauretis, Teresa. «Tecnología de género». *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas, 2000. 33-69. Medio impreso.
- Haraway, Donna. «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx». *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra: Madrid, 1991. 254. Medio impreso.
- Freire, Paulo. *Pedagogía de la autonomía*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Medio impreso.
- Gilardi, Ando. *Storia della fotografia pornográfica*. Milano: Mondadori, 2002. Medio impreso.
- González García, Marta y Eulalia Pérez Sedeño. «Ciencia, tecnología y género». *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología e Innovación* 2 (2002) OEI. <<http://www.oei.es/revistactsi/numero2/varios2.htm>>. Sitio web.
- Justo Suárez, Cristina. «Feminismo y nuevas tecnologías». Conferencia realizada en Universidad de La Coruña, Gijón, 23 de mayo de 2006. *Comadres Feministas*. <<http://www.comadresfeministas.com/publicaciones/enlweb/cjusto.pdf>>. Sitio web.
- Mavor, Carol. *Becoming: The Photographs of Clementina, Viscountess Hawarden*. London: Duke University Press, 1999. Medio impreso.

- Molist, Mercè. «Cambridge denuncia la ‘hostilidad’ hacia las mujeres en el sector tecnológico». *El País* 20 de julio de 2006. Medio impreso.
- Nochlin, Linda. *Women, art, and power and other essays*. Nueva York: Harper and Row, 1988. Medio impreso.
- Parker, Roszika y Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Pandora Press, 1981. Medio impreso.
- Pérez Sedeño, Eulalia. «Las mujeres en el sistema de ciencia y tecnología». Cuadernos de Iberoamérica. Estudio de casos (2002). <<http://www.campus-oei.org/ctsi/librogen.htm>>. Sitio web.
- Plant, Sadie. *Ceros + Unos. Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*. Barcelona: Destino, 1998. Medio impreso.
- . «La cibernética es femenina». *Feminisations: reflections on women and virtual Reality*. Ed. Lynn Hershman Leeson. Clickin ing, Bay Press, 1996. 37. Medio impreso.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London: Routledge, 2003. Medio impreso.
- Riviere, Joan. «Womanliness as Masquerade». Originalmente en *The International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929). Disponible en: <<http://www.mariabuszek.com/kcai/DadaSurrealism/.../RiviereMask.pdf>>. Sitio web.
- Solsona Pairó, Nuria. *Mujeres científicas de todos los tiempos*. Madrid: Talasa, 1997. 73-85. Medio impreso.
- Shanken, Edward. «New Media, Art-Science, and Contemporary Art: Towards a Hybrid Discourse?». *Art Nodes* 11 (2011). <<http://www.artnodes.es>>. Sitio web.
- Wajcman, Judith. *Feminism confronts technology*. Cambridge: Polity Press, 2000. Medio impreso.
- Wells, Liz. *Photography: a critical introduction*. London: Routledge, 2009. Medio impreso.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Editorial EGALE, 2005. Medio impreso.
- Zafra, Remedios.. *Netianas. N(h)acer mujer en Internet*. Madrid: Lengua de Trapo, 2005. Medio impreso.