

# Luchas de género en la Historia a través de la imagen

Ponencias y comunicaciones

Tomo I

Teresa Sauret Guerrero  
Amparo Quiles Faz  
(Editoras)

ACTAS

A classical-style painting of a woman, likely a personification of Liberty or a historical figure, holding a flag. She is shown from the chest up, with her right arm raised holding a wooden pole. The flag has horizontal stripes of red, white, and green. The woman has dark hair styled up and is looking slightly to the right. The background is a soft, hazy landscape. The overall style is reminiscent of 19th-century academic painting.

M<sup>a</sup> Teresa Sauret Guerrero, Amparo Quiles Faz (Eds.)

**LUCHAS DE GÉNERO EN LA  
HISTORIA A TRAVÉS DE LA IMAGEN  
PONENCIAS Y COMUNICACIONES**

*Volumen I*

SERVICIO DE PUBLICACIONES  
CENTRO DE EDICIONES DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE  
MÁLAGA (CEDMA)

2001

- © De los autores  
© De esta edición: Centro de Ediciones de Diputación de Málaga  
Edita: Centro de Ediciones de Diputación de Málaga

Imprime: Imagraf. Telf. 952 32 85 97  
Diseño-cubierta: Pilar García Millán  
I.S.B.N.: 84-7785-416-5 (Obra completa)  
84-7785-417-3 Volumen I  
D. L.: MA-1638-2001

## INSTAURACIÓN DE LA VOZ FEMENINA: APUNTES AL ESTUDIO DEL ARTE

ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO  
MANUEL J. GONZÁLEZ MANRIQUE  
Universidad de Granada

Desearía comenzar esta comunicación reconociendo los pocos a os que han transcunido desde que empecé a interesarme por las obras de Luce Irigaray -a través de los cursos de la profesora Mercedes Bengoechea- y por los escritos de Craig Owens<sup>1</sup>.

En las lecturas de una y otra encontré un sentir distinto a los discursos tradicionales, que me permitían plantearme nuevos caminos en el campo de la investigación dentro del terreno del arte.

<sup>1</sup>Entre otras obras destacar: IRIGARAY, L., *Amo a ti. Bosquejo de una felicidad en la historia*, Barcelona, Icaria Ed., 1994; IRIGARAY, L., *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Col. Femeninos, Instituto de la Mujer y Universitat de Valencia- Cátedra, 1992; IRIGARAY, L., *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Barcelona, La Sal Edicions de les dones, 1985; IRIGARAY, L., *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris, Editions de Minuit, 1977.

Otras obras: *Speculum. De l'autre femme*, (1974); *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* (1979); *Amanecer marino* (1980); *Passions élémentaires* (1982); *L'oublié de l'air* (1983); *Ethique de la différence sexuelle* (1984); *Parler n'est jamais neutre* (1985); *Sexes et parentés* (1987); *Les temps de la différence* (1989); *Sexes et genres -travers les langues* (1990); OWENS, C., "El discurso de los otros: Los feministas y el postmodernismo", en HAL FOSTER (ed), *La postmodernidad*, Barcelona, Editorial Kailash, 1998, pp. 93-124; BENGOCHEA, M., *Adrienne Rich: Génesis y esbozo de su teoría lingüística*, Madrid, Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Dirección de la Mujer de la Comunidad de Madrid, 1994; "Gramática Lésbica: lenguaje, sexualidad y el cuerpo a cuerpo con la madre", en MELXÁN BRAN, X. M. (ed), *Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el mundo español*, Barcelona, Col. Rey de Bastos, Ed. Laertes s.a., 1997, pp. 75-85; "Mujeres/hombres: el conflicto entre culturas", *Rev. Occidente*, 170/171, (julio-agosto), pp. 120-136.

Este trabajo intenta mostrar brevemente la influencia de estos discursos en el ámbito de la investigación artística que, por diferentes motivos, quizás se resiste menos a su introducción.

Si a lo largo de este congreso se ha puesto de manifiesto el sometimiento y la dominación de la mujer a través de su representación a lo largo de la historia del arte, quisiera ahora tratar de evidenciar -o simplemente insinuar- los efectos producidos al instaurar la voz femenina en el ámbito artístico.

No es simplemente mostrar las posibles modificaciones observables en el terreno artístico al cambiar la mujer su lugar de objeto representado al de sujeto creador, sino reflexionar sobre los cambios producidos al otorgarle la palabra a la otredad relegada al silencio durante siglos.

Unos cambios que no sólo son defendidos y producidos por mujeres, sino que desde hace ya décadas han venido a reflejar la posibilidad de adentrarse y habitar un discurso distinto al tradicional. En el fondo, lo que la instauración de la voz femenina ha permitido es el desarrollo de una relación dialéctica entre creador y obra, y entre ésta y el espectador.

Quisiera retomar uno de los textos de M. Bengoechea<sup>2</sup> donde se pregunta si *Existe una voz femenina distinta a la masculina?* Para responder retoma algunas ideas de L. Irigaray, en las que aporta ciertas claves para comprender dos formas diferentes de sentir, de enfrentarse a la vida y a uno/a mismo/a; ya que como indica Irigaray el estatus de la diferencia sexual llega incluso a vincularse al de la cultura y sus lenguajes.

Estas dos concepciones distintas de lo corporal, de la cultura y de los lenguajes, encuentran a su vez resonancias tanto del proyecto de la modernidad como del surgimiento de la condición postmoderna, donde los ecos de la voz femenina no sólo podrían haber encontrado espacios de ubicación, sino que -bajo mi punto de vista- ellos habrían contribuido a su aparición.

Para Irigaray el discurso patriarcal es isomorfo con la sexualidad masculina. En él se privilegia la unidad, la forma del ser, la visibilidad de las consecuencias y lo especulable. En la filosofía occidental el criterio válido para reconocer la verdad refleja también la forma de la citada anatomía, ya que como el órgano masculino, la verdad debe ser singular, unificada, visible, total y está apoyada en criterios para distinguir lo que es cierto, definitivo y demostrable, requiriendo de unas causas lógicas y una argumentación lineal.

Hasta ahora hemos asistido al dominio de este discurso patriarcal sobre lo femenino, sin posibilidad de formalizar otro discurso distinto. Las civilizaciones patriarcales han disminuido el valor de lo femenino -y de la otredad en general- hasta tal grado que la realidad y su descripción se presentan inexactas desde cualquier otro punto de vista. Por lo que el patriarcado, aunque llegase a entenderse como una etapa ineludible, ya no es capaz de concebir un proyecto de realización plural<sup>3</sup>.

2. "Gramática lésbica: Lenguaje..." cap. cit.

3. IRIGARY, L., *Yo, tú, nosotras...* ob. cit.

De este modo, la modernidad podría entenderse como la consecuencia de la racionalización y formalización del discurso patriarcal, ya que ésta se ha caracterizado por la unidad, la visibilidad, la centralidad, la linealidad y la jerarquización de todo a través de la verdad y del discurso- axiomatizando como fundamental el concepto de presencia.

Estos rasgos propios del discurso patriarcal y falocéntrico, definen a su vez a la modernidad (hija predilecta de la Razón y el Progreso Moderno), que llega a ocuparse sólo de lo óptico, es decir, de lo presente; pues para ella lo verdadero parece ser únicamente lo concurrente, sobre lo que se permite un fácil dominio y jerarquización.

Esta dominación "científica" sobre la otredad y el entorno, no es sino una estrategia aseguradora de una civilización que para organizar rigurosamente todas las cosas, pretende que reduzca a pura visibilidad y unicidad, permitiendo su fácil manipulación.

La Ciencia es por tanto un intento de modelar lo real. Una tentativa inexacta desde la visión femenina que había sido relegada al silencio. Imprecisa pues no llega nunca a conseguirse, ya que lo real participa del azar, del caos, de lo impredecible, de lo irracional y de lo paradójico.

La modernidad excluye de su campo, y en consecuencia de lo real, a una parte esencial, a la voz femenina, sin que con ello logre traer consigo los logros de libertad y bienestar tan esperados, sino el imperialismo, la opresión, el genocidio, la explotación y la destrucción, tanto dentro como fuera de los límites.

El cuerpo social patriarcal se ha edificado jerárquicamente excluyendo la diferencia. En cambio la relación femenina con el otro y con el entorno es de respeto, armonía y convivencia<sup>5</sup>, y no de dominación.

Esta necesidad de visibilidad en el discurso patriarcal, ha hecho también que el sentido más valorado y beneficiado por la modernidad haya sido el visual, siendo en estos momentos cuando comience a ceder protagonismo ante el resto de sentidos olvidados -como estrategia para cuestionar lo evidente y lo axiomático, en cuanto que planteamientos de la modernidad-. Desde la voz femenina resurgiría, frente a lo visual, lo térmico, lo táctil, lo auditivo, lo temporal, lo espacial, el sabor, el olor, el tacto, etc.

En cambio, retomando el citado texto, para Irigaray el deseo femenino no puede hablar la lengua del deseo masculino. Una lengua totalmente excluyente. La sexualidad femenina tiene diferente morfología, por lo que si se edificase un discurso isomorfo con la masculinidad, éste requeriría un modo de representación totalmente distinto.

La sexualidad femenina no es doble sino plural. Sus genitales no son visibles convencionalmente, ni su forma es fácil de identificar. Además, el orgasmo femenino es múltiple y no está localizado. Por lo que si hubiéramos de llevar su morfología a un lenguaje simbólico femenino, por ejemplo, no encontraríamos palabras con unicidad de

<sup>5</sup> Irigaray, p. 43.

<sup>6</sup> Ver "A propósito del orden materno", en *Yo, tú, nosotras...* ob. cit., pp. 35-42.

significado, con un único sentido correcto, apropiado y verdadero. Sería un lenguaje más cercano a la poesía que a lo que entendemos por ciencia en occidente; pero naturalmente habría otros métodos femeninos de conocimiento y de hacer ciencia<sup>6</sup>.

Ciertas resonancias de la formalización de este orden femenino, que provocaría una nueva forma de pensar las cosas, podríamos reconocerlas en la condición postmoderna, bajo mi punto de vista.

En la condición postmoderna -entendida como un conjunto de estrategias que pretenden cuestionar el proyecto moderno y evidenciar la crisis del pensamiento positivista- la centralidad y unicidad modernas y falocéntricas cederían a favor de la marginalidad, la multiplicidad y la periferia, más en consonancia con su decir.

Esta desestabilización del centro localizado por parte de la postmodernidad trae consigo una dispersión de límites -una crisis de la imagen totalizante y logocéntrica de un tipo de racionalidad que remitía toda forma de experiencia a un centro y principio fundador<sup>7</sup> - y un cuestionamiento de la argumentación lineal.

Al cuestionar la linealidad, que posee un centro y va dirigida hacia algún fin, se enlazaría con la hipótesis en la que G. Vattimo afirma que *la modernidad deja de existir cuando -por múltiples razones- desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria. Tal concepción de la historia, en efecto, implicaba la existencia de un centro alrededor del cual se reúnen y ordenan los acontecimientos. [...] La crisis de la idea de la historia lleva consigo la crisis de la idea de progreso: si no hay un decurso unitario de las vicisitudes humanas, no se podrá ni siquiera sostener que avanzan hacia un fin, que realiza un plan racional de mejora*<sup>8</sup>.

Frente a la linealidad de la historia y del desarrollo, promovidos por la fe en el Progreso, donde la verdad es siempre visible y ubicando el centro en occidente, la voz femenina propondría la circularidad y la oblicuidad. Frente a la unidad, la diversidad; frente a la centralidad, lo periférico; frente a la jerarquización, la dispersión; frente a la visibilidad, la insinuación, lo oculto y lo encubierto; frente a la presencia, la ausencia.

La crisis de la modernidad sería comparable a una pérdida de valor de la presencia, donde lo evidente, lo incuestionable y lo dogmático del discurso patriarcal perdería importancia con respecto a lo dudoso, lo cuestionable y lo contingente.

En definitiva asistiríamos a la metamorfosis de un período en el que la mujer (al igual que el resto de seres diferentes y desterrados del modelo hegemónico) sólo habría encontrado lugar en el espacio de la representación. Es decir, ella sólo accedería a la existencia en cuanto que objeto representado y nombrado. Por tanto lo femenino -y la otredad en general- podría ser fácilmente dominado, en cuanto que existía la posibilidad de poder ser definida. Y es que los sistemas de representación propios del

6. BENGOCHEA, M., Ob. cit., p. 83.

7. JARAUTA, F., "Extranjeros a pesar de todo", en JARAUTA, F. (dir.), *Miradas sobre la época*, San Sebastián, Arteleku, 1995, p. 102.

8. VATTIMO G. y otros, *En torno a la Postmodernidad*, Col. dirigida por Andrés Ortiz-Oses, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1990, pp. 10-11.

El discurso tradicional y patriarcal se han basado sistemáticamente en una concepción del sujeto como representación sinónimo de dominación. Representar era equivalente a sustituir un sujeto por otro a través de las reglas y normas dispuestas por un sujeto concreto. Una sustitución que significaría la dominación sobre lo externo y la imposición de un punto de vista que permitía al sujeto creer que era el due o y se or de lo circunscrito o lo que es lo mismo, que él era el creador del mundo.

Pero a lo que asistimos no es simplemente un cambio en el que lo femenino pasa a ser el objeto nombrado y deformado bajo la imposición de los requisitos del género masculino a convertirse en sujeto dominador, sino que la posibilidad de formalizar el discurso a través de la instauración de su voz femenina conlleva ciertas modificaciones en la forma de concebir el discurso mismo. Su forma de decir es totalmente diferente. La otredad permite y requiere de la respuesta y del diálogo frente al monólogo y soliloquio de la modernidad, en el que se le negaba la palabra (o cuanto más, se permitían hablar en nombre de la otredad, es decir como mediadores).

Pero quizás lo más interesante de este otro discurso, es que éste no buscaría una representación sobre el entorno mediante su representación, sino que pretendería un intento de conservación y protección que sólo encontraríamos reflejado en las estrategias alegóricas.

Estas escuetas indicaciones definitorias del discurso patriarcal y de la modernidad podrían haber fundamentado en la experiencia artística una relación más estrecha, y en muchos casos clara y visible, entre el significante y su significado. En cambio, si nos dejásemos guiar por el orden simbólico femenino, éste no proporcionaría las circunstancias necesarias que nos posibilitase asociar directamente al significante a un único, autónomo y verdadero significado. Todo al contrario, éste se representaría, como vimos más arriba, en un sentido más poético, abierto en todas las direcciones posibles, favoreciendo diversas interpretaciones y lecturas.

No siquiera nos atreveríamos a decir que la obra vista desde este otro orden acumularía un conjunto de significados, sino más bien el lugar de confluencia de diversos enfoques, donde algunos quedarían ocultos, otros insinuados y, quizás, el más anecdótico sobrevalorado, desembocando en una arbitrariedad, una abertura o incluso una vacuidad de la obra.

La obra de arte desde la voz femenina acumularía tal cantidad de matices semánticos que sólo nos sería posible hablar de asemiosis, polisemia o politematismo, atendiendo fundamentalmente a la ambigüedad y pluralidad en el contenido, que daría como consecuencia una sobreabundancia de significado.

El conocimiento del objeto del arte no tendría que ser posible en su totalidad. Primero por que la percepción estética es algo incompatible con el conocimiento científico. Segundo porque si la verdad desde los parámetros patriarcales se suponía presente en toda obra, de este otro modo no sólo no sería captable, sino que permanecería ausente. La obra se convertiría en enigma, no tanto por que su(s) verdad(es) no estuviera(n), como por que se resiste a ser directamente experimentada y dogmatizada.

Pero cómo hacer discurso de lo ausente, cómo confesar lo encubierto, lo oculto, si al mostrarse se ocultaría aún más?



La experiencia artística encontraría en la alegoría su mejor expresión como decimos, ya que ésta viene a designar *no tanto al discurso que expresa una verdad conceptual a través de un sistema de símbolos dotados de retornos codificados y tendencias unívocos, sino sobre todo, a aquel discurso que es verdad conscientemente excéntrico con respecto a lo que quiere decir, en cuanto no logra [ni pretende] decirlo completamente o directamente no logra 'acertar', dar en el blanco, como [si fuera el suyo] un blanco que [siempre] se escamotea* para mejor decirlo con la voz de otro<sup>9</sup>.

La alegoría sería la expresión pública de un significado oculto, es decir, la insinuación pública del objeto del deseo. La alegoría podría ser la forma de discurso requerida por la voz femenina; sería la manera más subversiva de hacer visible un discurso y mostrar un contenido; sería la única manera de mostrar lo incógnito, la más consecuente forma de aún manifestándose y evidenciándose -camino del discurso patriarcal- poder dejar lugar a las insinuaciones o determinados aspectos encubiertos, ofreciendo y dejando a la vista, en cambio, aquellos otros elementos que pueden o se quieren exteriorizar.

Así, la alegoría no sólo permite romper con la relación directa del significante y significado, sino que crearía vías oblicuas para el acercamiento y lectura de la obra. Posibilitaría la supervivencia de diferentes temáticas dentro de una misma. De este modo, se acabaría con la centralidad, lo especulable y lo dogmático, abriéndose a la multiplicidad y diversidad.

Como consecuencia a la implantación de la voz femenina en el ámbito artístico, la jerarquización tradicional, en la que se privilegiaba al "artista-creador", cedería otorgándole al espectador/a el papel de activador/a del significado de la obra.

El espectador/a se enfrentaría a ésta siendo consciente de que su actitud dejara de ser pasiva, un mero asistente en el sentido más tradicional, para situarse de forma más activa ante ella. Buscaría fórmulas interpretativas que le ofrezcan caminos de entrada, vías aproximativas que accedan a esa información que, por parte del autor, nos viene dada, aunque no siempre mostrada y evidenciada, sin llegar a erigir jerarquías o recorridos privilegiados<sup>10</sup>, escapando siempre a análisis definitivos (algo que podríamos observar en las propuestas de R. Gober, F. González Torres o Pepe Espali, en cuanto que discursos impregnados por la voz feminista).

El papel del espectador/a sería el de activador/a del sentido y del significado es la experiencia artística. De este modo, la obra de arte sólo existiría plenamente cuando es activada por el receptor/a.

Por ello diremos que la obra no nos sería dada de una vez, sino que su existencia se da en la mutabilidad temporal, espacial, significativa, etc., apelando a distintos registros, distintos a los semióticos.

Este cambio de actitud -en la que se reclama el papel de espectador/a como parte fundamental de la obra, como verdadero/a activador/a y productor/a de la misma-

9. BREA COBO, J.L., *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Ed. Tecnos, 1991, p.10.

10. MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Ed. Akal, 1988, p. 314.

no debe de ser entendido también como consecuencia del desafío a la legitimidad de la autoría, que permitiría una mayor convivencia y respeto entre el autor/a-receptor/a.

El estamento de "autor", que estaría definido por la jerarquización, la originalidad, la unicidad y la linealidad procesual, es cuestionado directamente por la apropiación, como ocurre en los discursos de S. Levine o R.M. Trockel. Al abandonar la idea de la primacía del "autor", no es extra o que surjan todo tipo de influencias, antes bien escondidas por la primacía del culto por lo nuevo y por lo original", o se adopten posturas apropiacionistas, ya que estas deben entenderse como estrategias de cuestionamiento que se extienden desde el papel del "autor", hasta la problemática del significado, dentro de un sentimiento revisionista, sobre el arte y su historia, que caracterizaría al llamado postmodernismo.

A su vez, la unicidad y autonomía de la verdad habría llevado irremediablemente a la obra a tener que buscar una justificación interna sin lugar posible a referencias externas. El cuestionamiento de esta autonomía y unicidad traería consigo una evidente desmarcación de límites, por lo que asistiríamos a la ruptura de los márgenes que habían permitido una clara delimitación y unificación en el discurso patriarcal, cuyo ejemplo lo encontraremos en las obras de R.M. Trockel o C. Sherman.

Esto afectaría a los límites de la propia experiencia artística, por lo que en la obra de arte su verdad, de ser independiente e incondicional, pasaría a poder ser cuestionada y justificada por razones externas. La verdad en la obra se presentaría como dependiente, debido a la polisemia y a la inexistencia de unos límites claros y evidentes que lo impidieran como podemos observar en las propuestas de A. Mendieta.

Esta búsqueda de una justificación interna, que reafirmaba la unidad y la visibilidad, habría quedado reflejada en un proceso de ensimismamiento del arte, donde toda argumentación se referiría a sí mismo, propiciando una clara posibilidad de desarrollo lineal, y donde eran manifiestamente perceptible los límites que separarían lo artístico de lo no artístico, considerado ajeno a sus intereses.

Si nos detuviéramos a analizar los diferentes planteamientos de las teorías que cuestionan la condición postmoderna, podríamos observar cómo parecen venir a conformarse claramente a este sentimiento de ensimismamiento y autonomía propiamente postmoderno desde su diversidad. Un ensimismamiento que afectó no solamente a un sentimiento de independencia de la experiencia artística, sino que el deseo de autonomía de la verdad y la razón, conllevaba una supuesta autonomía de la ciencia y del desarrollo.

Al instaurar la palabra femenina en la experiencia artística asistiríamos a una redefinición de sus límites definida por la interrelación de sus distintos medios, una recuperación de lugares perdidos y reprimidos, por una relación con ámbitos ajenos a lo artístico y una reconciliación con el contexto social, político, histórico, etc., alejándose de las pretensiones universales y dogmáticas.

La expansión de los límites artísticos conllevaría a su vez una redefinición del espacio museístico. Si el discurso femenino nos aporta las claves para realizar un arte comprometido con el tiempo y su entorno, deberíamos concebir un nuevo espacio museístico que no lo excluyese, ya que la concepción del lugar reservado para la acogida e institucionalización de la experiencia artística, entronca de lleno con el discurso patriarcal.

Las propias características que lo definen separan el arte allí depositado de la vida. Ya que pretenden dotarlo de una visión neutral, atemporal y ahistórica que daría como consecuencia un arte autónomo, sin conexiones con el entorno, al servicio de la ideología dominante y respondiendo al deseo de evidenciación, muestra y difusión de la modernidad. Los límites museísticos se enfrentarían directamente al deseo de un arte conectado, relacionado e implicado como parece decir A. Navarrete.

De este modo, la instauración de la palabra femenina nos posibilitaría nuevos modos de comprensión y acercamiento a la experiencia artística. Si todo lo anterior fuera posible, su estudio y análisis no debería responder a una visión patriarcal donde se enfatiza la evolución, la separación por etapas, la existencia de un esquema conceptual ordenado y jerarquizado, la superación de determinadas problemáticas, etc.

Por el contrario, el estudio de propuestas que responderían a este otro nuevo orden debería atender a un desarrollo circular, no jerarquizado, en el que sería posible el retroceso o la oblicuidad. En él la visibilidad de los períodos no debería entenderse como división, pues la verdadera articulación del discurso podría permanecer oculta y silenciada.

Si nos apoyásemos en lo comentado más arriba, sería posible un análisis que intentara mostrar las diversas vías que entrelazadas componen las propuestas, las conexiones existentes entre las obras que se presentan como depositarias de una infinidad de intereses.

Ya que la propia experiencia artística puede ser justificada por aspectos ajenos y externos, debido a su no autonomía y expansión, deberíamos intentar que aquellos datos que tradicionalmente han sido analizados y mostrados de forma independiente, como si nada tuvieran que ver con el terreno del arte, aparezcan interrelacionados con todos los aspectos que configuran este discurso artístico.

De este modo podríamos primar la marginalidad de los conceptos y traer a un primer plano aquellos matices periféricos que consideremos que articulan alguna propuesta, permitiendo una mayor convivencia. Lo meramente insinuado podría articular una obra de forma más coherente que lo evidente y lo palpable. Por ello, todos los elementos adquirirían la misma importancia, desde el lugar de exposición, las formas utilizadas o los aspectos sociales a los que alude.

Mostraríamos todas las influencias que considerásemos oportunas, desde las puestas de manifiesto por el autor/a o por determinados críticos/as, como aquellas que nosotros/as consideremos oportunas, para el mayor conocimiento de la obra. Pues no existe motivo alguno para primar las declaraciones o intenciones del autor/a por encima de las lecturas realizadas por los/as receptores/as.

Y sobre todo, deberíamos recordar nuestra verdadera condición de receptores/as, en la que nos alejaríamos del papel del "historiador" tradicional, que permanece pasivo ante el relato de acontecimientos, para realizar un análisis que, aún siendo en todo momento coherente y crítico, debería entenderse como una propuesta más en todo momento cuestionable y abierta a nuevas posibilidades.

Por ello, no intentaríamos en modo alguno cerrar la obra a otros posibles significados, a otros posibles recorridos, sino que incluso los insinuaremos.

Las propias características que lo definen separan el arte allí depositado de la vida. Ya que pretenden dotarlo de una visión neutral, atemporal y ahistórica que daría como consecuencia un arte autónomo, sin conexiones con el entorno, al servicio de la ideología dominante y respondiendo al deseo de evidenciación, muestra y difusión de la modernidad. Los límites museísticos se enfrentarían directamente al deseo de un arte conectado, relacionado e implicado como parece decir A. Navarrete.

De este modo, la instauración de la palabra femenina nos posibilitaría nuevos modos de comprensión y acercamiento a la experiencia artística. Si todo lo anterior fuera posible, su estudio y análisis no debería responder a una visión patriarcal donde se enfatiza la evolución, la separación por etapas, la existencia de un esquema conceptual ordenado y jerarquizado, la superación de determinadas problemáticas, etc.

Por el contrario, el estudio de propuestas que responderían a este otro nuevo orden debería atender a un desarrollo circular, no jerarquizado, en el que sería posible el retroceso o la oblicuidad. En él la visibilidad de los períodos no debería entenderse como división, pues la verdadera articulación del discurso podría permanecer oculta y silenciada.

Si nos apoyásemos en lo comentado más arriba, sería posible un análisis que intentara mostrar las diversas vías que entrelazadas componen las propuestas, las conexiones existentes entre las obras que se presentan como depositarias de una infinidad de intereses.

Ya que la propia experiencia artística puede ser justificada por aspectos ajenos y externos, debido a su no autonomía y expansión, deberíamos intentar que aquellos datos que tradicionalmente han sido analizados y mostrados de forma independiente, como si nada tuvieran que ver con el terreno del arte, aparezcan interrelacionados con todos los aspectos que configuran este discurso artístico.

De este modo podríamos primar la marginalidad de los conceptos y traer a un primer plano aquellos matices periféricos que consideremos que articulan alguna propuesta, permitiendo una mayor convivencia. Lo meramente insinuado podría articular una obra de forma más coherente que lo evidente y lo palpable. Por ello, todos los elementos adquirirían la misma importancia, desde el lugar de exposición, las formas utilizadas o los aspectos sociales a los que alude.

Mostraríamos todas las influencias que considerásemos oportunas, desde las puestas de manifiesto por el autor/a o por determinados críticos/as, como aquellas que nosotros/as consideremos oportunas, para el mayor conocimiento de la obra. Pues no existe motivo alguno para primar las declaraciones o intenciones del autor/a por encima de las lecturas realizadas por los/as receptores/as.

Y sobre todo, deberíamos recordar nuestra verdadera condición de receptores/as, en la que nos alejaríamos del papel del "historiador" tradicional, que permanece pasivo ante el relato de acontecimientos, para realizar un análisis que, aún siendo en todo momento coherente y crítico, debería entenderse como una propuesta más en todo momento cuestionable y abierta a nuevas posibilidades.

Por ello, no intentaríamos en modo alguno cerrar la obra a otros posibles significados, a otros posibles recorridos, sino que incluso los insinuásemos.

En definitiva, este tipo de análisis nos permitiría fundamentar nuestra propia lectura de la obra, nuestro íntimo recorrido.

Desde mi postura, no sólo existe una voz femenina distinta a la masculina, sino que el mero hecho de concebir la instauración de ésta, nos permite nuevos mecanismos para comprender las posibles transformaciones culturales, e incluso nuevos modos de concebir y acercarnos a la experiencia artística.

Ahora es tarea de todos/as propiciar definitivamente el traslado del espacio de la imagen representada (dominada) al entorno creado por la instauración de su voz; es tarea de todos facilitar una reconciliación con una palabra ausente y silenciada, que nos permita la proliferación de nuevos modos de convivencia, más plurales y respetuosos.