

Haizea Barcenilla, UPV/EHU. Mesa 4.

*Tejer el arte del cuidado. Un acercamiento al centro autogestionado Kosaten.<sup>1</sup>*

Primera impresión: La enorme estación de Shinjuku, el corazón de Tokio donde confluyen venas y arterias en la forma de más de 25 líneas de tren y metro. Enterrada bajo edificios repletos de centros comerciales, pequeños restaurantes y tiendas, es fácil perderse a la búsqueda de la línea que lleva a la estación de Nishi-Ogikubo. El capitalismo invade el espacio, ofreciendo todo lo que se pueda desear comprar a los 3,64 millones de personas que, según el Guinness de los Records, son bombardeadas diariamente por toda la ciudad desde este órgano central. Millones de personas que se cruzan sin apenas dirigirse una mirada, asustadas tal vez por la incapacidad de su memoria para retener tantas caras, tantas personalidades, tanta vulnerabilidad. Puede que encapsularse sea una forma de sobrevivir al exceso.

Segunda impresión: el tren se aleja del Shinjuku comercial a través del otro Shinjuku, el hotelero e institucional. Bosques de rascacielos se erigen contra las nubes, fríos e impersonales. Hoteles de lujo a donde se retirarán por la noche los directivos de las grandes multinacionales; el ayuntamiento y sus edificios adjuntos, repletos de actividad pero estériles a la vista desde el exterior. En el vagón, dos hombres trajeados duermen profundamente, exhaustos tras una jornada maratónica de producción que tal vez se prolongue desde ayer, y que cualquier día puede provocarles *karoshi*, la muerte por agotamiento.

Tercera impresión: en las calles que separan la estación de Nishi-Ogikubo del centro de arte Kosaten el tráfico es principalmente de bicicletas: muchas madres con alforjas para las compras y una o dos sillas supletorias en las que transportar a sus bebés; ágiles ancianos y adolescentes caóticos. Las casas tienen dos, como mucho tres pisos, y aunque suelen estar divididas en viviendas, desde el exterior parecen unifamiliares. Los minúsculos jardines junto a las puertas se ven cuidados, a punto de florecer. Casi no circulan coches y se escuchan los cantos de los pájaros. En la hondonada se extiende el parque de Zenpukuji, con sus tranquilas aguas rodeadas por árboles majestuosos. Al

---

<sup>1</sup> La investigación en la que se basa este texto se desarrolló durante una estancia de investigación en Keio University de Tokio entre el 1 de febrero y el 1 de junio de 2018, gracias a una ayuda para la movilidad José Castillejo del Ministerio de Educación y Cultura. Debo agradecer también a las personas alrededor de Kosaten, tanto sus organizadoras como participantes en los programas, por su calurosa y generosa acogida; y especialmente a Emma Ota por su enorme disponibilidad, su cariño y atención, y por permitirme sentirme parte de la organización durante todo el tiempo que compartí con el grupo.

otro lado del parque el Octave's Café recibe a sus octogenarios parroquianos, que se reúnen en la única apertura semanal del local los sábados.

Cuarta impresión: en el tercer piso de un feo y simple edificio situado en el cruce entre tres calles, tras una puerta acristalada, una sala con capacidad para aproximadamente treinta personas. El suelo está cubierto de gomaespuma multicolor; hay mesas bajas con té y pastas, cojines y algún sillón en las esquinas. Al fondo, estanterías repletas de libros, y a la derecha, una pequeña cocina escondida tras un muro. Es el centro de arte autogestionado Kosaten.

Las impresiones que surgen en el viaje hacia Kosaten dibujan el marco contextual de esta iniciativa. Situado en uno de los múltiples barrios residenciales de Tokio, la vida apacible del entorno puede hacernos olvidar que nos encontramos en una de las ciudades más hipercapitalistas del mundo. Sin embargo, no es sino la otra cara de la misma moneda: en la división sexual del trabajo que impera en la lógica de acumulación capitalista, resulta coherente también la separación geográfica entre los centros de producción principalmente masculinizados, espacios públicos y representados mil veces en películas, documentales y literatura, y las zonas dedicadas a la vida familiar y supuestamente improductiva, lugares privados, secundarios e incluso invisibilizados en la construcción de la imagen urbana.

El proceso de fundación de Kosaten sigue el mismo desplazamiento que el viaje en tren: lo que comenzó en 2006 como un programa de eventos y talleres llamado *Dislocate* y celebrado anualmente en el barrio de Akihabara, una gran zona comercial relacionada con la tecnología en el centro de Tokio, se trasladó hacia un lugar menos llamativo, más periférico. La transformación también se dio en lo referente a la duración: las primeras celebraciones se extendían durante dos o tres semanas, que posteriormente fueron prolongándose en el tiempo. Emma Ota, la impulsora de *Dislocate* y posteriormente cofundadora del colectivo activo en Kosaten, justificaba este cambio por las dificultades para conseguir el objetivo principal del programa: pensar conjuntamente sobre qué significa estar juntos ahora y aquí, en este lugar concreto dentro del mundo globalmente conectado en el que vivimos. Las lógicas productivas del sistema artístico se entrecruzaban pérfidamente con las del sistema capitalista, como nos recalca Remedios Zafra (2017): desde los plazos de petición de ayudas hasta la necesidad de encajar las agendas de los múltiples artistas que orbitan entre múltiples citas internacionales para

sobrevivir, las reglas del marco económico contradecían y llegaban a impedir el desarrollo de procesos críticos y situados.

Fue a través de los choques continuados entre tiempos (productivo y contextual; artístico globalizado y local) como Ota desarrolló una visión crítica sobre el tipo de eventos que estaba llevando a cabo. El reconocimiento de múltiples temporalidades que convivían oscurecidas por la homogeneización del tiempo linear, como indican tanto Boaventura de Sousa Santos (2018) como múltiples autoras en la economía feminista<sup>2</sup>, pasó a ser un punto importante en la base conceptual de Ota. El deseo de llevar a cabo procesos reflexivos más extensos, que respondieran a sus propias dinámicas y necesidades y basados en un conocimiento contextual, llevó a Ota a buscar otros espacios con una red social más permanente, y a pensar en nuevos formatos más estables, que permitieran la verdadera colaboración entre artistas, agentes culturales y habitantes locales.

Durante la búsqueda de dichos espacios y de formas de habitarlos, la zona del parque de Zenpukuji apareció en el horizonte de manera casual, pues Ota comenzó a trabajar en un centro del barrio, y fue así como entabló relación con el entorno. En 2015 Ota y sus colaboradoras de aquel momento de *Dislocate* sintieron la necesidad de proponer un lugar estable desde el que hacer convivir estas temporalidades; alquilaron un espacio entre todas y el nombre del proyecto pasó a ser Kosaten (Ota, entrevista).

Una de las consecuencias de dicha temporalización linear era, precisamente, la imposibilidad de crear colaboraciones duraderas y circulares. La temporalidad linear se caracteriza como un progreso en el que cada proyecto es solo el peldaño que conduce al siguiente. Podemos observar cómo esta lógica ha empapado el sistema global del arte, de manera que participar en una residencia o una bienal se convierte a menudo en un paso intermedio para llegar a ese otro proyecto mayor, mejor, que paradójicamente nunca acabamos de alcanzar. Esta lógica sanciona estancias largas o recurrentes en los mismos lugares si no conducen a proyectos concretos, visibles y vendibles, y provoca que muy pocos centros y artistas puedan entablar este tipo de formas de hacer.

---

<sup>2</sup> Valgan como referencia Amaia Perez Orozco, Cristina Carrasco, Antonella Picchio, Carol Thomas, Silvia Federici o autoras relacionadas con el ecofeminismo como Yayo Herrero, Mary Mellor, Maria Mies y Vandana Shiva.

En un intento de subvertir estas lógicas, Kosaten nació como una apuesta por tejer uniones sólidas y dinámicas comunes que dejaran en evidencia la tendencia fomentada por el capitalismo heteropatriarcal hacia la disolución de formas firmes de colaboración. La idea de colectivización está presente transversalmente en Kosaten y cose diferentes bases conceptuales, que son llevadas al cuerpo y a la acción a través de las actividades propuestas en el centro. Es decir, aunque podemos apreciar el reflejo de teorías feministas, ideas de interseccionalidad, lecturas decoloniales y antiimperialistas en los proyectos llevados a cabo en Kosaten, éstas no se articulan a través de discursos teóricos de alta especialización, sino que se aplican en prácticas cercanas y humanas.

La colectivización está presente en la propia organización del centro, que asume un grupo de personas de manera conjunta. El centro se plantea así como un espacio en el que convergen lo público y lo común: la idea de lo público está presente en el nombre del centro, cuya escritura ha sido alterada para hacer referencia a este concepto<sup>3</sup>.

Resultaba fundamental para el grupo que el espacio se comprendiera como un lugar público y abierto, al que toda persona es bienvenida. Esta decisión es un planteamiento político claro en Japón, donde la concepción de lo público difiere mucho de la occidental, y los espacios han tendido a privatizarse y comercializarse radicalmente en las últimas décadas. Sin embargo, en cuanto a su gestión, Kosaten se aproxima más a la idea de lo común, en la que un colectivo se responsabiliza del mantenimiento y uso de un recurso que comparte.

De hecho, una de las decisiones fundamentadoras del colectivo consistió en no solicitar ninguna ayuda pública, y en ser autogestionado. El alquiler del espacio es parcialmente sufragado por los miembros del equipo, y completado por la aportación libre de las personas participantes en las actividades. En Tokio es común pagar entrada por asistir a conferencias, presentaciones y actividades culturales; en el caso de Kosaten, la aportación nunca es obligatoria. Solamente en actividades que necesiten de compra de materiales (como *Bitter sweet taste of History*) se sugiere, pero nunca se exige, una aportación de 1000 yenes (8 euros aproximadamente).

---

<sup>3</sup> La palabra Kosaten(交差点) significa “cruce” y se escribe con tres ideogramas. En el caso del centro de arte, dos de estos tres ideogramas se han sustituido por otros que se pronuncian igual, pero hacen referencia a otros conceptos (公-差-転). El primero, 公, significa “público”, y el último, 転, significa “traducir”.

Mediante esta decisión, Kosaten proyecta varias ideas. La primera, que nadie será excluido por no disponer de fondos. La segunda, que cada cual puede contribuir dependiendo de su capacidad económica y personal. La tercera, que los tiempos y las lógicas de intercambio no serán establecidas por plazos oficiales, sino que se adecuarán a las necesidades de las personas usuarias y organizadoras. Y la cuarta, que hay otros tipos de intercambio (emocionales, conceptuales...) a los que se darán preferencia por encima del económico.

Esta idea de colectivo se plasma también en las dinámicas establecidas con las personas participantes. Podríamos identificarlas en tres grupos: aquellas que acuden prácticamente a todas las actividades; aquellas que acuden regularmente a un tipo de programa concreto; y finalmente, las personas que acuden circunstancialmente o de manera puntual a una actividad concreta. A pesar de ser actividades con capacidad reducida (generalmente suelen estar presentes entre seis y 25 personas), hay una gran proporción de visitantes regulares, sobre todo del segundo tipo. Esto ha provocado un sentimiento de relación entre las personas participantes y, en el caso de algunas actividades con miembros muy recurrentes, incluso una sensación de identificación con el grupo.

Esta sensación de grupo es positiva en tanto que crea lazos difíciles de encontrar en otros ámbitos sociales y espacios de la ciudad. Varias de las personas entrevistadas recalcaron que Kosaten les ofrece la posibilidad de encontrarse con gente diversa; dos mujeres jubiladas, participantes en las sesiones de intercambio de idiomas, manifestaron que les ofrecía poder compartir tiempo y experiencias con gente más joven (Aokisan y Unosan, entrevista). A pesar de que ambas participaban en otro tipo de actividades en otros centros de carácter más social, subrayaban que estos espacios estaban dedicados exclusivamente a las personas mayores, y que no resultaba sencillo para ellas romper con las dinámicas de segregación por edad.

Otro grupo particular en Kosaten es el de los hikikomori, personas que han decidido retirarse de la sociedad por no poder soportar la presión que las expectativas sociales les suponen. Generalmente estas personas viven encerradas en sus casas y es extraño que participen en proyectos de este tipo. En Kosaten, en cambio, hay dos participantes regulares que se identifican como hikikomori: uno de ellos participa sobre todo en actividades relacionadas con performance y danza, y el otro es el usuario más asiduo de Kosaten, pues asiste a todas las actividades. Estas personas manifestaron sentirse

cómodas en Kosaten, mientras no lo están en otros espacios; dijeron no sentir presión social, y tener la sensación de encontrarse en casa (Iguchisan y Tetsurosan, entrevista). Al mismo tiempo, otras participantes, como las mujeres mencionadas antes, agradecían la posibilidad de establecer relaciones con personas en esta situación, sobre las que corren leyendas y rumores en la sociedad japonesa pero con los que es especialmente difícil comunicarse, por una parte, porque suelen vivir encerrados, y por otra, porque se considera una vergüenza social que las propias familias oculten.

La posibilidad de crear este tipo de encuentros es un objetivo fundamental de Kosaten, que busca dar visibilidad y voz a los colectivos subordinados dentro del sistema de producción capitalista. Las mujeres y hombres jubilados, que ya no son económicamente indispensables, y que pueden incluso llegar a considerarse una carga; las personas que se niegan o tienen dificultades para integrarse en este sistema; todas ellas son bienvenidas en Kosaten. Junto a ellas, otro grupo con gran presencia en el centro es el de los inmigrantes. En un país con leyes de inmigración muy restrictivas, donde la población no japonesa es muy pequeña, las comunidades de emigrantes se sienten a menudo rechazadas y discriminadas. El proyecto principal en relación con este colectivo es Radio Kosaten, una radio de guerrilla retransmitida por internet, comenzada por el artista e inmigrante filipino Jong Pairez, que cuenta con un grupo muy asiduo, y ha ido incorporando personas de diferentes orígenes a sus programaciones.

Esta sensación de colectividad que se da entre varios miembros y en muchas de las actividades de Kosaten es considerada positiva por todos los miembros, pero también puede conllevar que aquellas personas que no acuden regularmente se sientan desplazadas o fuera de contexto. Las dinámicas de las actividades en Kosaten están especialmente pensadas para que esto no ocurra. El propio espacio está decorado de una manera alegre y acogedora, incluso algo manual, y recuerda más a la habitación de una casa que a un centro de arte. Cuando llega una persona nueva, Ema Ota, Midori Miyawaka o algún otro miembro del equipo se acerca a darle la bienvenida, invitarle a sentarse y ofrecerle un té. Antes de todas las actividades (sean intercambios de idiomas, programas de radio o conferencias sobre proyectos concretos) se lleva a cabo una ronda de presentación de todas las personas que han acudido.

Los formatos escogidos para cada evento varían, pero suelen cumplir con ciertas lógicas: duran varias horas de la tarde del sábado o el domingo (Kosaten solo programa los fines de semana), son dialógicos y participativos, más cercanos al curso o al taller

que a la conferencia. Un ejemplo de ello es el programa *Bitter sweet taste of history*, propuesto y programado por Midori Miyawaka. Se trata de un encuentro mensual en torno a alguna receta, pero siempre con una reflexión sobre las relaciones coloniales que se esconden tras la comida: puede ser una sesión sobre cómo se estandarizó la receta del curry por parte del imperio inglés, o la forma en que están desapareciendo los puestos ambulantes de comida en Corea del Sur a causa de la gentrificación, o una reflexión sobre cómo la patata, un alimento procedente de América, se ha convertido en la base alimenticia de muchos países europeos. Una persona invitada expone una pequeña presentación conceptual o histórica en torno al tema, y posteriormente explica la receta, que se cocina de manera conjunta en unos hornillos portátiles en la propia sala. A partir de este momento la conversación se vuelve más informal, y acaba con una comida compartida entre todas las participantes.

Esta actividad aúna muchas de las ideas que hemos ido apuntando y que se entrecruzan con la economía feminista: los trabajos de reproducción, siendo uno de ellos asegurar los alimentos y prepararlos, ha recaído históricamente sobre las mujeres, y ha permanecido en un nivel de conocimiento secundario hasta la capitalización de esta práctica a través de los grandes chefs (principalmente hombres). Al visibilizarlos en su nivel más básico, con recetas sencillas y tradicionales que han sido luego traducidas, apropiadas o alteradas por la historia colonialista, se ponen en evidencia una serie de sistemas de poder y jerarquización que se interseccionan. Así, dentro del difícil contexto japonés, que ha sido un poder imperialista y sigue manteniendo interiorizadas muchas ideas de este pasado, se consigue un ambiente distendido en el que abordar cuestiones de gran calado, como las discriminaciones por raza y sexo, la aceptación y apropiación de la diferencia, la explotación colonialista, la globalización y la gentrificación.

La sensación de comunidad que aporta Kosaten es indiscutible. Sin embargo, en el ejercicio de hacer tambalear categorías, una de las que se ve alterada y maleada es la categoría de arte. Algunos proyectos, como Radio Kosaten, son planteados desde la práctica artística de la persona que los activa y como una forma contestataria y contracultural de arte. Sin embargo, en muchas otras actividades, como los intercambios de idiomas o incluso *Bitter sweet taste of history*, hablaríamos más bien de prácticas culturales híbridas, donde la presencia del arte según su definición tradicional sería más tangencial.

Esto debe llevarnos a hacernos algunas preguntas: obviamente, como han mostrado las historiadoras feministas del arte, la propia categoría “arte” es excluyente y jerarquizadora. Si pretendemos replantear los parámetros que han excluido a las mujeres de la historia del arte, como la distinción entre arte y artesanía, o el arte como elemento autónomo y no funcional, asumimos que la definición ha de tambalearse. La implicación de lo social como campo de acción y como función estético-artística es también un elemento que pone en jaque la concepción canónica de lo que es arte.

Sin embargo, en esta nueva situación, ¿qué postura adoptar? ¿Debemos referirnos a estas prácticas como arte o como propuestas culturales? Si tomamos esta segunda opción, ¿no quedará el arte como un elemento residual, aislado en su propia autorreferencialidad, fuera de toda discusión social? Pero al mismo tiempo, ¿cómo estructurar una categoría de arte en la que todos los marcos son móviles y relativos? ¿Ha llegado el momento, como hizo Rosalind Krauss con el término escultura, de considerar el arte como connotado contextual e históricamente, sobrepasado por la contemporaneidad, y en la necesidad de buscar su propio campo expandido?

MIES, Maria y SHIVA, Vandana (1993). *Ecofeminism*. Fernwood publications, Halifax.

MIURA, Atsushi (2014). The rise of sharing. Fourth-stage consumer society in Japan. Itcb international library trust.

PÉREZ OROZCO, Amaia. (2014). *Subversión feminista de la economía*. Traficantes de Sueños, Madrid.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2018). *Una epistemología del sur*. Clacso coediciones, Siglo XXI, Buenos Aires.

ZAFRA, Dolores (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama, Barcelona.



**Título:** Mujer que orina. Icono, performatividad y género en la expresión artística contemporánea

**Autor:** José Antonio Colón Fraile

**Mesa 4:** Creación, géneros y subjetividades colectivas en las prácticas artísticas contemporáneas

**Resumen:** Proponemos un recorrido por el icono de la mujer que orina a lo largo de la historia del arte desde sus primeras apariciones en la cerámica griega de figuras rojas (480 a.C.), pasando por las representaciones realizadas por grandes maestros de todas las épocas que, como Rembrandt, Boucher, Kuniyoshi, Paul Klee, o Picasso, retrataron a la mujer en la *toilette* con una finalidad vouyerista de sometimiento de lo femenino a la mirada hegemónico-paternalista del falocentrismo dominante. El arte contemporáneo posibilitó una nueva lectura del acto femenino de orinar. El uso del fluido orina como materia de expresión artística en las artes performativas contemporáneas por artistas mujeres como Helen Chadwick, kiki Smith, Melissa García Aguirre, Itziar Okariz, Anita Sprinkle, Sophy Rickett o Águeda Bañón, que han utilizado fluidos corporales en sus procesos de creación artística, han remarcado con él la identidad de la mujer, la reivindicación de su sexualidad, de su género o el ejercicio de su libertad de expresión; y desde una perspectiva de género han aniquilado con su uso toda la tradición falocrática y paternalista occidental de sometimiento del sexo femenino al masculino.

**1.- Pervivencia de la imagen.** El 24 de mayo de 2015 las elecciones municipales españolas dibujaron un nuevo mapa político sin precedentes en la historia de la democracia de nuestro país, en el que la caída de los partidos históricos convivió con el ascenso de nuevas candidaturas, apoyadas por Ciudadanos y Podemos, que lograron romper la hegemonía del bipartidismo establecido.

En el nuevo panorama político salido de las elecciones se consolidó un giro a la izquierda operado en las principales ciudades españolas, entre ellas Barcelona. A su ayuntamiento accedió la candidatura encabezada por Ada Colau, una alcaldesa con experiencia en movimientos sociales, en cuyo cupo de cargos de confianza incorporaba como jefa de prensa a Águeda Bañón, artista visual, activista en temas de género y *blogger* de un trasgresor portal sobre pornografía alternativa. Las redes sociales poco tardaron en difundir a la Bañón, en una provocativa foto tomada en la Gran Vía de Murcia, en la que aparecía sola en medio de la calzada, de pie, con las piernas

ligeramente abiertas, orinando y mirando directamente al espectador [1]. Esta *performance* la había repetido en más de una ocasión en espacios públicos con una finalidad de exhibicionismo y de protesta.

Entre esta imagen de la Bañón y la de una *hetera orinando* [1], representada en la misma posición, en el fondo de un *Kylix* griego de figuras rojas de hacia el año 480 a.C., presente en la colección de cerámica griega del Neues Museum de Berlín, han pasado casi 2.500 años, poniendo de manifiesto la pervivencia de un icono propio del ámbito de la intimidad femenina.

Si comparamos ambas imágenes, una primera y rápida conclusión a la que llegaríamos sería que ambas son idénticas. Ambas son mujeres y ambas orinan de pie, en una postura poco convencional para la *toilette* femenina, pero en cuanto a su significado ambas ofrecen lecturas divergentes, cuando no opuestas. La de la Bañón es la imagen de una mujer, creadora de un blog pospornográfico, *queer* y neofeminista, que se muestra a sí misma en una actitud de burla, de protesta, que desde una perspectiva de género podemos decir que aniquila toda la tradición falocrática y paternalista occidental de sometimiento del sexo femenino al masculino. Sería la imagen de una acción femenino-feminista.

La segunda, la de la *hetera* griega, se situaría en el polo opuesto al mostrarnos la imagen de otra mujer, realizada esta vez desde una mirada masculina, la un artesano-hombre, para el disfrute erótico y la mirada *voyeur* de otros hombres. La mujer es una dama de compañía, una prostituta refinada, representada en el fondo de un *Kylix*, copa utilizada para beber vino en el ámbito estrictamente masculino del *symposium* griego.

Para la imagen del *Kylix* son apropiadas las palabras de la profesora Carmen Sánchez que afirma que “el carácter y el pensamiento del hombre griego y la forma en que desarrollaron en el arte su peculiar modelo de comportamiento social de claro dominio masculino, se han convertido en el paradigma de lo clásico para Occidente” (Sánchez, 2010).

La imagen de la *hetera* griega invade la privacidad femenina, es una agresión masculina de la intimidad de la mujer. La imagen de la Bañón invade la vía pública, es una agresión femenina del espacio de lo público. Qué duda cabe que ambas imágenes captan nuestra atención y nos sitúan en una posición de *voyeur*, de espectadores de algo que debería ocurrir de manera velada, en el ámbito de la estricta intimidad femenina.

Ni que decir tiene que la historia de la representación de la orina en el arte es una historia residual y que, en la mayoría de las representaciones, es el varón, en sus

distintas edades, el que aparece representado en el momento de la micción, aportando multitud de significados como virilidad, celebración del matrimonio, fecundidad (semen y orina salen del cuerpo por el mismo conducto en el caso del varón), risa y alegría, deseo sexual, metamorfosis, bendición y prosperidad, augurio de felicidad e ingenio.

Caso distinto ocurre con la representación de la mujer. En la tradición occidental clásica, las representaciones de mujeres orinando son raras, aunque destacables desde el punto de vista iconográfico por su excepción (Lebensztejn, 2017, pág. 61).

Durante el Renacimiento son raras estas representaciones, y de darse aparecen vinculadas con la alquimia, como en la *Fuente Indecente* (ca. 1468-1473), obra anónima representada en el artesonado de la Sala de los Guardias en el Château de Plessis-Bourré en Écuillé (Francia), en la que una mujer de pie se remanga las faldas para proyectar su chorro de orina hacia el interior de un sombrero que sostiene un joven desnudo; o en *La Edad de Oro* (ca. 1578-1581) obra de Jacopo Zucchi (1541- 1598), pintor manierista florentino, para Villa Medici en Roma en la que aparecen en primer término un niño y una niña orinando en la más absoluta libertad sobre una corriente de agua. En este caso, la imagen nos habla de una pureza primigenia, inocente, atemporal, representada por dos pequeños, niño y niña, no contaminados aún por la sexualidad, ni por las reglas de comportamiento social y del pudor, igualados en su condición de seres humanos libres que ejecutan libremente el acto fisiológico de orinar. Lebensztejn avanza en esta interpretación, al señalar que la orina del niño describe una curva de caída bajo la que se cobija la niña, amparándola y protegiéndola de la llegada de la Edad del Plata, en la que la equidad y la justicia que caracterizaron la Edad de Oro, no serán conceptos dominantes. (Lebensztejn, 2017, pág. 64).

**2.- La mirada masculina.** Grandes maestros de todas las épocas retrataron a la mujer en la *toilette* con una finalidad voyerista de sometimiento de lo femenino a la mirada hegemónico-paternalista del falocentrismo dominante. Rembrandt, Boucher, Kuniyoshi, Paul Klee, o Picasso pintaron escenas de voyerismo urinario para deleite personal y del comitente y/o espectador, satisfaciendo así las fantasías sexuales de hombres que sentían excitación al ver a la mujer orinando (parafilia conocida como urolagnia) o en una situación de desesperación por orinar.

**Rembrandt.** Analizamos a continuación y de forma comparada, tal y como lo hace Patricia Simons, la pareja de grabados de Rembrandt del British Museum de Londres que representa a *Un hombre orinando* y a *Una mujer orinando* [2]. Pareciera a simple

vista que el autor ha ejecutado de forma similar ambos grabados, pero Simons pone de relieve sutiles diferencias en clave de género entre ambas. En cuanto a la disposición corporal de los personajes, los grabados nos ofrecen varios mensajes: el hombre, aún cargado con equipaje a la espalda y a la cintura, orina con facilidad, colocando incluso la mano derecha hacia atrás. La mujer lo hace agachada soportando el peso de sus amplias faldas remangadas y apoyada sobre un árbol.

Esta primera diferencia incide en la superioridad del hombre al orinar de forma natural, erguida, y sin esfuerzos conforme a su naturaleza masculina. La mujer en cambio lo hace agachada y con trabajo, necesitando de un árbol para sostenerse. En cuanto al contexto, el hombre orina sobre un fondo neutro, al aire libre, en un espacio indiferenciado. La mujer en cambio orina resguardada por el árbol, lo que nos transmite la idea de que el hombre no tiene por qué esconderse para orinar, puede hacerlo en un espacio abierto, y la mujer sí. Los juegos de miradas redundan también en esta idea ya que el hombre orina ensimismado en su chorro y la mujer orina inquieta, mirando alrededor para no ser vista. Por lo tanto, ambas imágenes denotan términos opuestos: seguridad/inseguridad, de pie/agachada, espacio público/espacio privado, fortaleza/debilidad, sin prejuicios/con prejuicios, en definitiva, superioridad/inferioridad.

Pero Simons va más allá y hace hincapié en otros detalles sutiles que aportan nuevos matices de género, como la fuerza con la que orina el hombre que golpea con fuerza el suelo y salpica, la línea horizontal que Rembrandt incluye sobre su firma en el grabado de la mujer, que acentúa la horizontalidad de la acción femenina, y el propio formato de los grabados que, si bien son semejantes en altura, es más ancho el de la mujer, con lo cual se vincula la verticalidad con la masculinidad y la horizontalidad con lo femenino (Simons, 2009, págs. 333-336).

**Shunga japonés.** Las estampas de temática erótica japonesas se conocen con el nombre de shunga, literalmente “imágenes de la primavera” en las que el voyerismo era un tema recurrente. Existe un subgénero del voyerismo consistente en la representación de hombres que se excitan viendo a la mujer orinar. Artistas como Utamaro (1753-1806), autor prolífico de escenas de carácter erótico explícito (Morena, 2006, pág. 21) con grabados como *Mirón detrás de la cerca* (c.1800) de la serie *Ehon Takara-Kura*, en el que un hombre se masturba mientras mira a través de una cerca de cañizo a una mujer orinar; Utagawa Kunisada (1786-1865) con grabados como *Mujer orinando en el baño* (ca.1825) de la serie *Hyakki yagyo*, en el que una mujer en cuclillas orina en una letrina,

mientras otra con un claro gesto de incontinencia espera para entrar, o *Mujer orinando cerca de un arroyo* (ca.1835) de la serie *Hana no miyako* [3], en la que repite el tema ya tratado por Utamaro del aldeano que se masturba tras un almiar de paja mientras observa a una mujer que orina con fuerza en un arroyo; y Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) con un grabado como *Peep show bizarro* (ca.1827) de la serie *Hiyaku mon futari furisode*, en el que un grupo de hombres observa una escena de zoofilia mientras que, ajena al espectáculo, una mujer orina en una letrina cercana. Todos ellos han representado escenas de orina y voyerismo masculino, también como una excusa para representar los órganos femeninos de forma explícita e hipertrófica.

**El rococó francés.** El siglo XVIII en Francia nos ha dejado una amplia colección de acuarelas y estampas de pequeño formato plagadas de escenas galantes y eróticas en las que los artistas se permitían ciertas licencias que no eran posibles en obras de gran formato. Jacques-Philippe Caresme (1734-1796) es conocido por sus dibujos rococó de temas galantes y sus refinadas bacanales en las que se entrelazan en complicadas piruetas sexuales los seguidores de Baco que disfrutan entregados a los placeres del vino y de la carne y en cuyas fantasías están también presentes el vino y la orina (encadenados en una sucesión de causa-efecto) como elementos de placer. Caresme traspasa, en una de sus acuarelas titulada *Bacanal*, la delicada frontera entre el erotismo y la pornografía al mostrarnos prácticas sexuales depravadas. La pintura de tema erótico-pornográfico adquiere un valor lúdico en los ritos cortesanos dieciochescos y la celebración de la lujuria, el fasto y el goce han sido interpretadas como afirmación de la individualidad que caracterizará a la modernidad, promovida en los ideales de la Revolución Francesa. A su vez son también un canto de cisne de una aristocracia en decadencia, “la que replegada a sus lugares de descanso, se enfrasca perversamente en gozar los últimos placeres otorgados por sus prerrogativas nobiliarias” (Blanco, 2012, pág. 135).

Jean-Jacques Lequeu (1757-1826), arquitecto y dibujante francés, conocido por sus dibujos, unas veces irreverentes contra la Iglesia, otras contra el pudor del antiguo régimen, es otro de los dieciochescos calificado de perverso y pornógrafo. En un dibujo, más grotesco que erótico, titulado *Ah! Elle s'écoute*, muestra a una mujer de baja condición quizás sirvienta o costurera que se levanta la falda para orinar de pie sobre un recipiente de metal, el abundante caudal de orina que golpea sobre el metal hace referencia al título “Ella se escucha a sí misma”. De igual guisa, pero representando esta vez a una dama de alta clase alta, es el óleo de François Boucher, *La mujer que orina* o

*El ojo indiscreto* (ca. 1742-1765) en el que un joven voyeur observa a través de los cristales de una puerta a una dama en el momento íntimo de orinar en un bacín.

**3.- La mirada femenina.** El arte contemporáneo posibilitó una nueva lectura del acto femenino de orinar. Sobre finales de la década de los sesenta del pasado siglo, sobresalen del seno del feminismo revolucionario una serie de mujeres que comienzan a explorar el campo expresivo de la *performance* con el deseo de reapropiarse de un cuerpo (el femenino) que durante siglos había sido objeto pasivo de una cultura artística de carácter patriarcal (Savoca, 1999, pág. 47).

En esta utilización expresiva del cuerpo por parte de la mujer ha estado presente la orina, que poseía una adscripción masculina en el arte:

la orina, como excrecencia común a los géneros y también como marcador territorial de factura masculina, no pasa de ser un execrable producto de la digestión humana no genérica, pero que sin embargo al menos en el terreno del arte se ha atribuido una identidad genérica del lado de lo masculino, quizá reflejando el papel que en la biología animal determina al menos la delimitación de un territorio, y que sin duda no refleja más que las concepciones al uso que se detenta en cuanto al tema, incluso a nivel de uso cotidiano por el simple mecanismo de derivar las condiciones animales a las humanas, como si el peso de la cultura no ejerciera forzosamente desviaciones evidentes respecto a la conformación de los sexos. Con lo cual la orina, el género masculino y el espacio y su pertenencia han sido adscritos al género masculino por tradición. Consecuentemente, en el arte aun contemporáneo, la encontramos siempre ejerciendo el papel de dominación que por la vía biológica emparenta a la orina con el macho con referencia a un territorio del que se supone dueño. (Aguilar, 2013, pág. 230)

El uso del fluido orina como materia de expresión artística en las artes performativas contemporáneas por artistas mujeres como Helen Chadwick, kiki Smith, Melissa García Aguirre, Itziar Okariz, Anita Sprinkle, Sophy Rickett, Gilles Berquet o Águeda Bañón, que han utilizado fluidos corporales en sus procesos de creación artística, han remarcado con él la identidad de la mujer, la reivindicación de su sexualidad, de su género o el ejercicio de su libertad de expresión; y desde una perspectiva de género han aniquilado con su uso toda la tradición falocrática y paternalista occidental de sometimiento del sexo femenino al masculino.

**Itziar Okariz.** La *performance* de Itziar Okariz (1965) *Mear en espacio públicos y privados* (2000) es la más transgresora y la más polémica de cuantas ha llevado a cabo esta artista feminista vasca y con ella rompe un tabú que no existe para los hombres, como es el poder mear en espacios públicos, pero sí para las mujeres y por tanto

constituye un elemento muy importante en la diferenciación entre los sexos y en la construcción de la masculinidad. La artista reivindica la postura erecta y erguida para la micción femenina y subvierte las normas sociales que impiden hacerlo en espacio públicos, norma que considera más permisiva para hombres que para mujeres, intentando con ello construir una nueva identidad sexual y de género para la mujer (Entrevista a Itziar Okariz) .

**Helen Chadwick.** En la trayectoria de la desaparecida artista conceptual británica Helen Chadwick (1953-1996) encontramos otro curioso ejemplo de la utilización de la orina como elemento plástico, con capacidades escultóricas en este caso. Helen Chadwick visitó en 1991 el norte de Canadá durante el invierno y allí creó sus *Piss Flowers* [4], unas composiciones que ella misma describió como su “penis-envy farce”, su “farsa de la envidia del pene”. Cada día ella y su amante eligieron un lugar diferente para sus actuaciones y llevaron consigo una plantilla en forma de flor que colocaron en un montículo de nieve y se turnaron para orinar sobre ella. Los huecos dejados en la nieve por la orina caliente fueron trasladados a moldes de bronce de los que crearon 12 flores esmaltadas en blanco (Aaronson, 2015, pág. 411).

En estas flores lo que parece ser masculino (la excrecencia central) es en realidad femenino y viceversa. La forma fálica corresponde al pistilo de la flor, que en la naturaleza es su parte femenina, y está realizada con la orina femenina, un “falo femenino” como la propia artista lo denominaba. En cambio, los estambres circundantes estaban realizados por las gotitas de orina de su compañero. Más allá de la lectura desde una perspectiva de género de estas esculturas, es clara la intención de la artista de crear belleza a través de materiales residuales y poco convencionales en el arte (The estate of Helen Chadwick is represented by Richard Saltoun Gallery, s.f.).

**Kiki Smith.** Lo abyecto como uso de las distintas excreciones corporales es el tema principal en la obra de la artista estadounidense Kiki Smith (1954). En *Pee Body* (1993) reproduce la figura de una mujer desnuda, en cuchillas, con los codos apoyados sobre las rodillas y las manos cruzadas, que orina. La orina está representada como un largo collar de perlas doradas. La propia condición de la figura femenina, despersonalizada, falta de identidad, neutra, muda, como cuerpo en abstracto, representa lo femenino y está puesta en confrontación con la larga cadena de perlas doradas. Las joyas referidas al embellecimiento y a la apariencia física, como exigencia del sometimiento de la mujer al imperativo patriarcal, son expulsadas del cuerpo.

**Sophy Rickett.** Esta artista visual y fotógrafo británica, nacida en Londres en 1970, comenzó a tener relevancia internacional en la década de los noventa del pasado siglo con obras como *Vauxhall Bridge, Old Street, Silvertown* (1995) [5], una serie de fotografías en las que aparece elegantemente vestida, orinando erguida en lugares emblemáticos londinenses sinónimos del orden y del poder establecido, como Vauxhall Bridge, en cuyo extremo se encuentra la sede del MI-16 o SIS (Servicio de Inteligencia Secreto). La *performance* se entiende como un acto de rebelión y de reivindicación de poder de la mujer en espacios históricamente dominados por hombres.

**Melissa García Aguirre.** En *Proyecto Intra melissa (orina)*, una *performance* presentada en 2009 en el VITAE Encuentro Internacional de Arte de *Performance* de Caracas (Venezuela), “Melissa orina y bebe su orina una y otra vez durante una hora con cincuenta minutos”. La *performance* es descrita por la propia artista como una serie de acciones referidas

a un cuerpo ávido de auto-conocerse. Manifiesta esta auto-re-concepción a través de la utilización de fluidos corporales, sin embargo, su verdadero motor, radicado en el acto, dibuja una línea transversal que atraviesa las dimensiones del ser, incompleto e integro su vez. Propone un acercamiento al arte de acción como una experiencia íntima ligada a la profunda necesidad de compartirse y vivirse junto al otro, sin este, tal experiencia se agota, mientras que, junto a él se transforma, enriquece y adquiere una longevidad en nuestras vidas. (García Aguirre, 2012)

**Annie Sprinkle.** Esta artista visual nacida en 1954, exprostituta y expornostar y una de las más representativas del Post-Porn Art, que ha elevado a arte el imaginario sexual *underground* de la pornografía, ha teorizado y mercantilizado con el sexo. Junto a Verónica Vera, también expornostar, funda la Sprinkle Salon Mail-order Company con la que organiza la venta de material porno-fetichista. Entre los objetos más vendidos, se encontraba el *Golden Shower by Mail*, un pack que contenía todo lo necesario para realizar una lluvia dorada, incluida una botella de orina y un libro de instrucciones (Savoca, 1999, pág. 134). Con esta acción, la Sprinkle aniquila el juego erótico de la lluvia dorada, desarmando los roles activo/pasivo del juego y reduciendo dicha práctica a un acto frío, unipersonal, y mercantilizado.

## **Bibliografía**

Aaronson, D. (2015). *Body of Art*. Phaidon Editors.



- Aguilar, T. (2013). *Cuerpos sin límites, transgresiones carnales en el arte*. Madrid, : Casimiro.
- Blanco, F. (2012). *Desmemoria y perversion: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Entrevista a Itziar Okariz*. (s.f.). Obtenido de Parole de Queer:  
<http://paroledequeer.blogspot.it/2014/10/entrevista-itziar-okariz.html>
- García Aguirre, M. (Octubre de 2012). *Proyecto Intra Melissa*. Obtenido de Melissa García Aguirre: <https://melissagarciaaguirre.weebly.com/intra-melissa.html>
- Lebensztein, J.-C. (2017). *Pissing Figures 1280-2014*. New York: David Zwinner Books.
- Morena, F. (2206). Capolavori dell'erotismo. *Art Dossier*. N° 224. *Utamaro*.
- Sánchez, C. (2010). Cuerpos desnudos en el arte de la Grecia clásica. En M. Méndez Baiges, & B. Ruiz Garrido, *Eros es más. Ensayos sobre arte y erotismo*. Málaga: Fundación Picasso.
- Savoca, G. (1999). *Arte estrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*. Roma: Castelvecchi.
- Simons, P. (2009). Manliness and the Visual Semiotics of Bodily Fluids in Early Modern Culture. *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 39:2, Spring 2009.
- The estate of Helen Chadwick is represented by Richard Saltoun Gallery*. (s.f.). Obtenido de The Helen Chadwick Foundation:  
<http://www.helenchadwick.co.uk/>

## **TÍTULO**

*Escultura performática. Una erótica inversa*

## **AUTORA**

**PALOMA DE LA CRUZ**

## **MESA**

**4**

### **Resumen (Abstrac)**

Entiendo la escultura como medio y fin a la vez, para llevarla a un ámbito de representación de los modos de la identidad radicalizando los modos de operación. Partiendo de un posicionamiento respecto a las políticas del cuerpo femenino que se mueve entre una muy buscada ambigüedad enunciativa y una extrema asunción productiva de mi propia entidad física como mujer, sumerjo al espectador en un mundo invertido de signos materiales, que hace arquitectura de los procesos de objetualización de mi propia condición femenina. Metáforas de identidad como la casa, o la lencería, como piel arquitectónica, me sirven, así, para desplegar una serie de estrategias discursivas que, mediante alicatados de suelo, pared y de objetos de higiene íntima (bidés); moldes del interior de mi propia vagina y revestimientos de esmalte vidriado, producen un sutil cortocircuito de significaciones, dado por la confrontación entre una retórica de la belleza visual y la remisión a unos procesos de producción escultórica e instalativa heterodoxos. Con ello, establezco una curiosa y extrañante política de la visualidad que no es sino una sofisticada política de la femineidad en nuestro mundo actual, articulando mi propuesta como desafío interpretativo que subyuga por una capacidad pregnante, al tiempo que por una ambivalente deconstrucción de las tácticas de producción erótica del sujeto mujer.

*Palabras-clave:* ESCULTURA, IDENTIDAD, ARQUITECTURA,  
OBJETUALIZACIÓN, ERÓTICA

## 1. ERÓTICA INVERSA

Una revisión de los *Tres objetos eróticos* de Marcel Duchamp, en la cual se representa el registro negativo del órgano genital femenino vulva (**RAE**), me lleva a plantearme una reinterpretación de la misma desde una perspectiva subjetiva, lo que implica un punto de vista interno y, por tanto, inverso. Así, pienso la vagina (**RAE**) como un vacío pero también como una inversión del falo. Es por ello que *Erótica inversa* es un proyecto en el cual tomo mi matriz como recipiente en el que realizo un vaciado. Genero con ello una serie de piezas cerámicas de apariencia fálica representantes, a modo de presencia, de la ausencia que conlleva la oquedad uterina, siendo, a su vez, esculturas performáticas, ya que la acción que se lleva a cabo a la hora de producir las mismas es determinante, tanto formal como conceptualmente, en la obtención de cada pieza. Manteniendo una relación con los signos propios, del lenguaje que empleo: esmalto las piezas resultantes con motivos textiles, fragmentos de encajes pertenecientes a lencería, contextualizándolas en un ambiente morboso.

## 2. DESCRIPCIÓN

*Erótica inversa* es un proyecto escultórico que tiene como objetivo la realización de una amplia serie de obras que cuestionen al sujeto y su representación estética y ornamental. Para ello, empleo una metodología de trabajo a partir de la cual entiendo el órgano sexual femenino como molde. Es este planteamiento el *leitmotiv* que me lleva a generar piezas marcadas por una apariencia fálica, intentando en todo momento transmitir un carácter ambiguo e irónico que conlleva, no una igualdad, sino una equivalencia entre los géneros.

### 2.1. MODELADO VAGINAL

Me desprendo de un tradicionalismo que implica, en su generalidad, un empleo del modelaje a partir del uso de las manos, para llevar a cabo esta técnica con un elemento intrínsecamente femenino; mi propia oquedad uterina. Genero así un lenguaje propio.

Relleno preservativos con diversas cantidades de barro (de nuevo como medida preventiva e higiénica) que, posteriormente, introduzco en mi vagina. Sentándome, para establecer una mayor presión, y a través de una serie de contracciones del músculo pubocoxígeo, lo que se conoce como ejercicios de Kegel (**RACO**), trabajo y doy forma al material de manera que al ser expulsado me hago con una serie de variadas piezas escultóricas que remiten a formas fálicas.

Llegados a este punto, me planteo una nueva reflexión sobre los recursos formales y estéticos de mi proyecto en función de mis intereses discursivos, lo que me lleva a querer realzar su carácter escultórico utilizando para ello un recurso propio de esta disciplina, el esmalte, que, por otro lado, proporciona a la pieza un mayor carácter objetual y fetiche.

### **2.1.1. Investigación teórico-conceptual**

La génesis de este proyecto se establece en una relectura de los *Tres objetos eróticos* duchampianos, a partir de la cual me planteo como *leitmotiv* de mi proyecto la utilización y reinterpretación del fragmento vagina haciendo referencia directa al artista francés para quien “la fragmentación del cuerpo produce un doble efecto: la focalización en los fragmentos esenciales –seno, vulva, verga- y la reducción de la diferencia sexual, una topología de lo infra-mince, apología del hermafroditismo” (**Bordieu 2000, 123**) . Así, me apropio de este concepto para construir mi propio lenguaje, constituyo una equivalencia entre el órgano sexual femenino y el masculino para constituir una especie de “taxonomía social” a modo de vagina-objeto. Todo esto obedece a una oposición fundamental entre lo positivo y lo negativo, el derecho y el revés, lo interno y lo externo, lo femenino y lo viril, pues, “ser femenina, equivale esencialmente a evitar todas las propiedades y las prácticas que pueden funcionar como unos signos de virilidad”. Podría decirse que éste es uno de los pilares fundamentales de mi proyecto; la representación de la vagina como un elemento masculino, lo cual genera una perturbación del lenguaje y el signo.

En palabras del filósofo y ensayista surcoreano Byung-Chul Han (Seúl, 1959) “El otro es sexualizado como objeto excitante. No se puede amar al otro despojado de su alteridad,

solo se puede consumir. En ese sentido el otro ya no es una persona, pues ha sido fragmentado en objetos sexuales parciales. No hay ninguna personalidad sexual” (**Chul Han 2014, 23**). Aquí vuelve a aparecer el concepto fragmento, aplicado al cuerpo y concebido como objeto sexual, lo cual queda afianzado en el momento en el que los vaciados son intervenidos con motivos encajísticos pertenecientes a una erótica implícita en la lencería, textil que tiene, entre otras, la particularidad de dejar entrever aquello que hay detrás sin mostrarlo del todo. Propicia una visión idealizada del objeto/sujeto al que cubre, propiciando un ambiente erótico que es aquí enfatizado por las características formales de los objetos presentados.

Kiki Smith, Carolee Sheneeman y Shigueko Kubota plantean un uso de la vagina en su obra de modo que gire en torno a las políticas del cuerpo; la mujer, por tanto, posibilita esas formas, símbolos de lo opuesto, generando discursos sobre la identidad, sexualidad, erotismo y género.

Para el escritor y antropólogo George Bataille (Billom, 1897 - París, 1962), “el erotismo es un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo conscientemente. El ser se pierde objetivamente pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde” (**Bataille 2003, 25**). De este modo, el autor pone en cuestión al ser. Se contempla un objeto que suscita deseo, todo ello enfatizado por un ambiente erótico que envuelve al espectador en un espacio que genera un juego alternativo entre la prohibición y la transgresión implícitas en lo concupiscente.

El filósofo Walter Benjamin (Berlín, 1892 - Portbou, 1940) , en su ensayo *El autor como productor* reflexiona sobre cuestiones como la obtención de objetos consumibles que parten de una problemática social y propone “transformar la lucha política de una necesidad de decidir en un objeto de diversión, de un medio de producción en un artículo de consumo” (**Benjamin 2015, 41**) [...], entendiéndose como problemática social en este caso la división entre los sexos masculino y femenino e ironizando el objeto pues es mi propia oquedad uterina, es decir, me convierto en artículo consumible. Artículo que se produce de manera reproductiva y a modo de réplica como un elemento industrial que es producido en masa

gracias al uso del molde, que es en este caso mi matriz. Pero es éste mismo molde el que, dada su fisionomía, proporciona un carácter artesanal al resultado final.

Se produce en esta fase una reacción afectiva con una anotación realizada por la artista Rosemarie Trockel (Alemania, 1952) en la cual afirma que “la arcilla es un medio eminentemente táctil , tanto sus orígenes terrenales como su equiparación metafórica con el cuerpo suponen que la escatología es difícil de evitar.” **(Dziewior 2015, 35)**

Adentrándome en la evolución respecto a la instalación de mi proyecto, empleo la misma como elemento tergiversador del objeto cerámico de apariencia fálica, es decir, formas asociadas a lo masculino pero que provienen de lo femenino. Concluyo, pues, que si “el movimiento hacia arriba esta asociado a lo masculino” **(Bordieu 2000, 20)**, lo inverso está asociado a lo femenino, por lo cual, continuando con la generación de equivalencias entre los sexos, decido, en última instancia, que se dispongan de manera que cada vaciado se sitúe a la altura pélvica correspondiente a la modelo y a modo de pene erecto que señala, incide y perturba al espectador que lo contempla. En sus *Estructuras de la existencia:celdas*, en concreto con *La Habitación Roja, Niño (1994)* Louise Bourgeois (París, 1911 - Nueva York 2010) pretende “incitar la curiosidad o la excitación voyerista por observar el interior de algo cerrado y reservado produciendo perplejidad y rabia al no conseguir descifrar qué es todo eso” **(De Barea, Cooke, Gorovov y otros 2012, 66)**, lo cual he intentado asimilar a los aspectos conceptuales de mi proyecto de manera que una lectura de las piezas cerámicas puede ser asumida entendiendo al espectador como a un *voyeur* que pretende observar el interior femenino a través de su orificio mas sexualizado, pero esta observación se produce de manera inversa, siendo el interior el que emerge, sale, apunta, observa e intimida a ese propio espectador. El objeto material es únicamente pretexto y ocasión para que el sujeto remueva alguna de sus facultades.

Siguiendo el hilo de erotización objetual y arquitectónica del proyecto, se entiende que éste tiene un punto de belleza estética a la par que de siniestro, ya que su belleza permanece velada “produciéndose en el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido.” **(Trías 2006, 49)**

Tomando como referencia el término alemán *Unheimlich*, su antónimo *Heimlich* significa íntimo, secreto, doméstico y familiar. Entendemos por ello que lo siniestro causa espanto precisamente porque, al igual que la oquedad uterina, o lo velado y no revelado que lleva

implícita la lencería erótica, generan espanto precisamente porque no es conocido, familiar. En palabras de José Miguel Cortés (Valencia, 1955), “todo aquello que hace referencia a los límites del cuerpo, que atraviesa sus fronteras (cualquiera de sus orificios) que signifique restos corporales, que brote de él (esputos, sangre, semen, excrementos...) tiene el calificativo de altamente peligroso, de impuro.” (Cortés 1997, 33)

Todas estas reflexiones y aportaciones son fundamentales en el desarrollo de mi proyecto, ya que propician su vertebración conceptual estableciendo un nexo entre todas ellas y el proceso creativo, lo que implica una asimilación constante de la metodología que empleo y su correcta vinculación con el discurso del mismo.

### 3. CONCLUSIONES

El objeto del estudio propuesto está en correspondencia con la profundización en una cuestión de género y del uso de medios tradicionales escultóricos aplicados a la producción artística contemporánea, abordando procesos de generación y reproducción de ideología y construcción de identidad.

Se lleva a cabo, por tanto, una indagación de las formas corporales y el espacio que las contiene a través de la escultura, configurando un proceso creativo que toma como base el uso de la escultura performática.

### 4. BIBLIOGRAFÍA

- Aliaga, Juan Vicente: Orden Fállico. *Androcentrismos y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo xx*. AKAL. Madrid, 2007.
- Bataille, George: *El erotismo*. TUSQUETS. Barcelona, 2003.
- Bordieu, Pierre: *La dominación masculina*. ANAGRAMA. Barcelona, 2000.
- Han, Byung Chul : *La agonía del Eros*. HERDER. Barcelona, 2014.
- Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. DEBOLS!LLO. Barcelona, 2006.

Valle Galera de Ulierte, 1980, Jaén.

Grupo de investigación HUM 850 ARTE Y SOCIEDAD: Investigación, Creación y Difusión.

Instagram: valle galera [www.vallegalera.com](http://www.vallegalera.com)

## **MESA 4: “GÉNEROS Y COLECTIVOS”**

### **Abstract**

#### **La fotografía en travestismos de masculinidades femeninas**

Mi intervención consiste en la selección, análisis críticos y comparaciones de obras de varios artistas para conocer y saber porque utilizan la fotografía contemporánea del travestismo de la masculinidad. Planteo razones por las que se producen, indago en sus aspiraciones y deseos, demostrando como el discurso artístico, puede generar diversas masculinidades en varias culturas y subculturas con las que modificar la idea de masculinidad tradicional. Aportaciones que suelen producirse desde mujeres homosexuales pero no únicamente. También desde transgéneros y mujeres heterosexuales que poliédricamente interpelan al binomio de género, su estructura y roles asociados, así como a las nociones de masculinidad y femineidad.

En estos ejemplos, la fotografía funciona como reflejo, registro y espacio reflexivo. Gracias a la capacidad de reproducción y, por ende de visibilidad, algunos de estos trabajos terminan repercutiendo en la cultura visual (cultura visual de la que también se nutren) activando subjetividades colectivas periféricas y repercutiendo en la conciencia social dominante.

#### **01.Antecedentes:**

Actualmente hay un incremento en el estudio del travestismo de la femineidad. En este sentido sería pionera la exposición *Transformer. Aspekte der Travestie* de 1974 comisariada por Jean-Cristophe Ammann en Suiza, Austria y Alemania donde se entremezclaba arte con espectáculos de masas y la eclosión del *glam* rock del momento sin embargo, se centraría en la feminización del hombre más que en la masculinización de la mujer. Para la revisión de la masculinidad tendríamos que esperar a otras



exposiciones colectivas<sup>1</sup> que aunque ponen en jaque a las masculinidades hegemónicas y analizan cuestiones de género, no son muy numerosas las aportaciones de masculinidades de mujeres o personas transgéneros y transexuales que inicialmente fueron educadas como mujeres en comparación a la perspectiva del hombre.

Este desequilibrio producido por la invisibilización o desinterés por la masculinidad femenina puede responder a estructuras patriarcales que excluyen de la historia oficial (incluso de las minorías) perspectivas de la mujer<sup>2</sup>, como ya alertara Linda Nochlin en *¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*

Recoger estas obras comparadas y relacionarlas en el contexto histórico y cultural es personalmente una necesidad por falta de referentes identitarios y artísticos para mi propia obra. Y es esa falta de imágenes y reflexión hacia ellas lo que ha terminado siendo mi práctica artística. Ya que reviso fotografías que comparo con las mías para abrir el diálogo sobre cómo interpretamos las imágenes y sobre los inconscientes tabúes de representación. Ya que entiendo la fotografía como espejo sobre el que la sociedad se proyecta, un espejo a veces muy opaco, donde no aparecen personas que existen.

Personalmente, he abordado la masculinidad femenina sintetizada en el gesto y el erotismo de distintas masculinidades en el cuerpo de la mujer en *Drag King* (2005), *Rasgados* (2010) y *Ocre* de serie *Foto-copias* (2018).

## 02. Método:

Por esta razón, propongo una recolección de estas artistas donde se incide en cómo se identifican, ya que es esencial para evidenciar esta perspectiva y clave al abordar el análisis comparativo de sus obras. Se analizarán las razones que les llevan a realizar la

---

<sup>1</sup> Como recogen entre otros Aliaga; Susana Blas y Genderhacker: *Black Male* (1995); *Femininmasculin* (1995); *In a Different light* (1995); *The Masculine Masquerade* (1996); *El rostro Velado. Travestismo e Identidad en el Arte* (1997); *Transgénéricas (Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo)*(1998); *From the Corner of the Eye* (1998); la trilogía dedicada a la identidad de *Metrópolis* (TVE2): *XX/XY, XXY y 01010 Cyborg* (1999); *La Batalla de los Géneros* (2007); *Trans Sexual Express. A classic for the third millenium* (2001); *Héroes Caídos. Masculinidad y representación* (2002); *Fugas Subversivas. Reflexiones híbridas sobre la(s) identidad(es)* (2005); *Géneros* (2008); *Genealogías Feministas*,(2010); *Múltiplos de 100* (2014); *Juego de máscaras. La identificación como ficción* (2012) y otras más actuales como *El Porvenir de la revuelta* (2017); *En plan travesti [y radical]. Fotografía y transformismo en España entre dos siglos 1975-2015* (2018).

<sup>2</sup> Por mujer me refiero a personas que al nacer le han educado como tal, aunque no se identifiquen o sí en esta categoría.

obra, cómo la abordan, qué masculinidades plantean y que función tiene la fotografía en cada caso.

En pro de ampliar esta diversidad, recopilo artistas de diversas culturas y acoto el estudio a la fotografía, por sus múltiples funciones como reflejo, registro y espacio reflexivo. Además es un medio que hace de puente entre el mundo del arte y la cultura popular. Gracias a la capacidad de reproducción y, por ende de visibilidad, algunos de estos trabajos terminan repercutiendo en la cultura visual (cultura visual de la que también se nutren) activando subjetividades colectivas periféricas y repercutiendo en la conciencia social dominante. Por lo tanto no sólo es un medio artístico, a veces también terapéutico, social, antropológico e incluso pedagógico.

### **03.Análisis:**

Si atendemos a la definición del travestismo según la RAE consiste en “el uso de las prendas de vestir del sexo contrario”. Esta definición es evidente para el hombre y el uso de prendas prohibidas como el vestido, la falda, los tacones o el maquillaje. Al entenderse la feminización como algo relativo a la mujer la estructura patriarcal la ha denostado. En cambio, ha permitido cierta masculinización en la mujer aunque no se ha ido consiguiendo de formas amables<sup>3</sup>.

Por lo que en éste texto me referiré por travestismo masculino al uso de prendas y recursos (como el vendado del pecho, posturas, gestos y formas de hablar) que den un aspecto semejante al hombre en cuerpos comprendidos de mujer. También algunos casos en los que la ropa juega un papel crucial en personas que aún habiendo sido educadas inicialmente como mujeres no se identifican como tales o se disocian de este género en cierto momento de su vida.

Las artistas escogidas son : Cabello/Carceller; Debora Bright; Zanele Muholi; Linn Underhill; Risk Hazekamp; Pauline Boudry y Renate Lorenz; DEL LA GRACE Volcano; Catherine Opie; Mary Coble; Claude Cahun; Cass Bird; Jill Peters y la

---

<sup>3</sup> En 1893 existía la circular en la que “llevar ropas masculinas para las mujeres sólo estaba autorizado para el uso de deportes velocípedos” (ALIAGA, 2004:19). La conquista del pantalón fue paulatina iniciándose con la incorporación de la mujer al mercado laboral y corrientes en la moda, como el estilo garçon de los años 20 que favoreció la androginia aunque no entraría en el prêt à porter hasta los años 60 con prendas como el esmoquin de Yves Saint Laurent (1966).

aportación de mi trabajo artístico. Todas ellas mantienen una obra fotográfica ligada a medios de la cultura de masas como el cine, el teatro, las revistas o la publicidad.

CABELLO/CARCELLER colaboran como pareja desde los inicios de los noventa, siendo de las primeras en España en abordar el autorretrato lésbico y otras representaciones de la mujer. La razón que les mueve es la opresión social e invisibilidad, la necesidad de verse de alguna forma reflejadas.

Su obra está muy ligada al cine que consideran la “escuela”, el lugar “donde asumimos roles” y “espejo en el que te observas” (CABELLO/CARCELLER, 2005:3). Por eso utilizan el audiovisual<sup>4</sup> como medio. Centran su atención en el modelo de hombre exportado por Hollywood y como es asimilado, coincidiendo con la teoría de Laura Mulvey sobre la proyección e identificación de los personajes cinematográficos. Especialmente les interesa el desplazamiento de identificación (que de forma empática y no deseada) se produce entre actor y el agente que lo interpreta, y que acaban transgrediendo convenciones sociales en obras como en *Drag Modelos* (2007) donde crean un archivo fotográfico de mujeres masculinas europeas interpretando a personajes de hombres estadounidenses, con los que se identifican y que al simular, acaban generando roles entremezclados.

DEBORA BRIGHT, por su parte, también produce una identificación desplazada con el actor de las películas estadounidenses tanto en la masculinidad del personaje (rol de género), como en el deseo hacia la actriz protagonista (orientación sexual), dos tabúes prohibidos en las historias clásicas de Hollywood con *Dream Girls* (1989-90). Se introduce en *film still* de películas, aprovechando los huecos compositivos y oculta la manipulación fotográfica. Se sitúa como un personaje más, una mujer masculina y seductora, más que competir con otros hombres por la atención de la protagonista (como cualquier otra masculinidad hegemónica haría), busca poder participar en el juego de la seducción.

Si Bright reclama estar presente en el cine, para ella espejo de su sociedad estadounidense, ZANELE MUHOLI natal de Uzlami, reclama estar autorrepresentada

---

<sup>4</sup> Ejemplos de videoocreaciones son: *Instrucciones de uso* (2004) una guía irónica de la masculinidad como mascarada protagonizada por una mujer y *MicroCinema: Actos 1, 2 y 3*<sup>4</sup> (2004-2007) en la que varias mujeres interpretan diálogos sin respuesta de actores con los que sienten afinidad.

como mujer negra y lesbiana en la fotografía africana con la serie en b/n *Faces and Phases* que inicia en 2006, ya que históricamente el imaginario africano ha sido retratado por personas blancas con una mirada colonialista y etnográfica.

Toma el lenguaje etnográfico tradicional de plano medio con fondo plano dirigido a lesbianas negras de diferentes edades y clases sociales de su ciudad (y posteriormente de Toronto, Londres o Johannesburgo) con la intención de inscribirse tanto en la comunidad negra (contrarrestando el imaginario de víctimas y desviadas en el que suelen percibirse<sup>5</sup>), como en la comunidad blanca colonialista, para dejar de ser un espécimen inferior e impersonal.

También LINN UNDERHILL utiliza la fotografía en *Drag Piece* (1994) para recuperar la historia, visibilizando y elogiando a lesbianas estadounidenses de la subcultura de los 50 que se travestían de hombres poderosos trasgrediendo el género, la clase social y la raza. Crea una secuencia en la que agranda una imagen en la que se abrocha el pantalón de un traje. Aunque tiene corporalidad masculina, la seducción es a la vez femenina, pues se deja observar para erotizar al espectador/a en una acción entre el striptease y el acto de la intimidad.

Una combinación de film y fotografía es la propuesta de PAULINE BOUDRY y RENATE LORENZ<sup>6</sup> en *Normal work* (2007) sobre la relación sadomasoquista entre el burgués Arthur Munby y su limpiadora Hannah Cullwick mujer a finales del siglo XIX y principios del XX que se traveste de esclava, burgués y burguesa adquiriendo un aspecto fronterizo entre hombre y mujer. Como Underhill, rescatan de la historia el erotismo del travestismo mostrando diferentes niveles de opresión (entre los géneros, las clases sociales y las relaciones laborales) y cómo hoy somos herederos de la erótica de la sumisión laboral.

A su vez RISK HAZEKAP, artista holandesa, ante todo aborda el travestismo de James Dean y el arquetipo del cowboy cómo búsqueda y experimentación personal de su identidad. También como juego erótico e incluye en su obra homenajes a artistas que

---

<sup>5</sup> Comenta “somos vistos como desviados” y por ello, las mujeres abiertamente lesbianas sufren “violaciones curativas”.

<sup>6</sup> Artistas alemanas que suelen trabajar con la documentación archivística queer con la que revisan contextualmente teorías científicas y reflexionan en cómo repercuten en la ideología actual.

han trabajado la masculinidad femenina y el lesbianismo, en una especie de genealogía. A través de las obras: *He probably didn't want her anyway...*(2002), *Anatomy of Malboro man photo*(2008) y *Solitary Fruit* (2012) muestra desde la desubicuidad de su masculinidad en las representaciones cinematográficas a su inclusión mediante un viaje por el homófobo sur de Estados Unidos travestida.

A MARY COBLE la performatividad es el aspecto que más le interesa, quien se identifica en conflicto con el binarismo. Ella utiliza la fotografía como “memoria, por muy distorsionada que sea” retratando el ambiente de euforia y juego erótico de eventos Drag King (2001-2003) de su comunidad y termina centrándose en el dolor de su cuerpo y la superación cómo metáfora simbólica del dolor que siente la comunidad LGBTI frente a la sociedad.

Precedentes y referentes del retrato de la comunidad Drag King, no obstante, fueron los trabajos de CATHERINE OPIE con *Being and Having* (1991) y DEL LAGRACE VOLCANO<sup>7</sup> con *The Drag King Book* (1999) sobre la visibilidad no comercial de la masculinidad queer y la erótica de la mujer lesbiana a finales de los 80 y principios de los 90. Buscaron traspasar la objetivación del deseo heterosexual y crear un lenguaje trasgresor difícil de aceptar tanto por la sexista industria pornográfica como por los movimientos feministas de la época. Y finalmente repercutiendo en el salto de este movimiento a la cultura de masas con portadas en revistas como Marie Claire, New York Post, London Times o The Face.

En *The Drag King Book*, Judith Halberstam (la futura autora de *Masculinidad Femenina* de 2008) se encargó de los textos y Del de la fotografía. Para ambas se trataba de una búsqueda identitaria personal a través de la comunidad cuyos presupuestos cambiaron durante el proceso. Halberstam lo comprendía como una hermandad homosexual y acabó descubriendo que también se travestían mujeres heterosexuales, transgéneros e incluso los hombres podrían. Además había diversas clases y razas, complejizándose el significado de la performatividad drag King y los valores a juzgar (realidad o teatralidad). Mientras que Del documentaba y proyectaba con sus fantasías homenajear la masculinidad y con ella, seducir al espectador a que

---

<sup>7</sup> No sólo fotografiaban la escena, también se travestían. Catherine Opie de Bo y Del LaGrace Volcano de Sir Vesubio.

también la admirase. Finalmente, acabó repercutiendo en su identidad, incorporando aquello en lo que quería convertirse.

Mientras en *Being and Having* se rescata la trayectoria histórica del travestismo mediante retratos clásicos para rostros “con muchos piercings y tatuajes de la escena del club alternativa que se enfrentan a desafiar la imagen típica de las lesbianas”<sup>8</sup> donde el vibrante amarillo del fondo las proclama orgullosas de su minoría de género, orientación sexual o prácticas sexuales. El gran tamaño del negativo aumenta la definición que junto con los planos detalles, enfatizan los postizos bigotes para evidenciar (tras una mirada atenta) que se trata de alter egos (*Pig Pen, Papa ear, Chicken, Wolf, o Bo*) de mujeres.

Naturalmente, no hay que olvidar que CLAUDE CAHUN es la primera en abordar el travestismo dentro de la historia fotográfica del travestismo. Plantea el género fluido e híbrido al representarse como hombre, mujer e incluye un estado más, el de divinidad, con lo que destruye el binomio hombre/mujer y niega la identidad kantiana del pensamiento de la época de identidad única, estable y fija de principios del siglo XX.

Cuando se traviste de diferentes masculinidades y femineidades, no lo hace como opuestos, como Marcel Dauchamp con *Rrose Selavy*, ya que en cada caso entremezcla valores de femineidad y masculinidad. Lo que pretende es expresar que todos los personajes forman parte de su ser y no sólo en el acto fotográfico, ya que trasciende al espacio social<sup>9</sup>. Un fluir identitario profundo que afecta a su propio nombre<sup>10</sup> y de forma permanente, no sólo en la escena como sucede con los Drag Kings.

Las obras hasta ahora mostradas plantean masculinidades femeninas en primera persona o percibidas como de la propia comunidad. Sin embargo CASS BIRD presenta en

---

<sup>8</sup> Que se corresponde con la que comenta Halberstam en *The Drag King Book* sobre los espacios blancos que “favorecen una especie de estética andrógina o alternativa “.(HALBERSTAM, VOLCANO, 1999: 141).

<sup>9</sup> Se presentaba públicamente con los cambios físicos con los que se iba retratando. Podía vérselo con el pelo largo y maquillada, rapada de cabeza y cejas o con el pelo teñido de fuertes colores, lo que le daba un aspecto ambiguo y extraño.

<sup>10</sup> Utilizó varios seudónimos y a partir de 1917, sustituye su nombre Lucy Renée Mathilde Schwob por Claude, válido en francés tanto para hombre como para mujer. De igual manera le sucede a Del LaGrace quien va cambiando de nombres “Señora Beasy”, “Della Grace Volcano” “Della Disgrace” y actualmente “Del LaGrace Volcano”.

*Rewilding* (2010) una comunidad transgénero desde una mirada aparentemente externa, sobretodo por plantearlo mediante el lenguaje editorial, perfil profesional de Bird.

Como en *Being and Having* de Opie, seduce al espectador con una imagen que cree conocer y una vez que ha empatizado, descubre otras identidades, en este caso, descubre que son chicas transgénero o masculinas y no chicos, dejándole en evidencia ante sus estereotipos. Un viaje de ida y vuelta entre el arte y los *mass media*.

JILL PETERS se acerca a la sociedad de las *Virgenes Juradas* sorprendida de su existencia, única tradición transexual en Europa desde el siglo XV hasta la actualidad (ELSIE, 2010: 435) y así lo presenta, desde una visión externa, buscando no erotizar al espectador como Bird sino sorprenderle. Si desde nuestra cultura, la transexualidad suele estar representada en la mujer joven y voluptuosa o marginal, Peters registra una imagen distinta: la de hombres ancianos de campo y aparentemente anodinos donde solamente el travestismo masculino es necesario para transformarse en hombres, sin necesidad de intervenciones quirúrgicas u hormonales.

#### **04. Conclusiones**

Tras estas comparaciones del uso del travestismo masculino se percibe como la fotografía registra subculturas, pero también a mujeres masculinas aisladas e invisibilizadas en sus sociedades donde el hecho de ser fotografiadas les aún en comunidades, les da presencia social y amplía las formas de ser mujer.

En otras ocasiones, la fotografía funciona como espacio de proyección de los deseos, las frustraciones y medio de empatía del dolor que produce el rechazo y la incompreensión.

Pero sobretodo, funciona como certificado de existencia, documento con el que inscribirse en la Historia a pesar de sus sesgos patriarcales y colonialistas, también para recuperar la historia erótica de subculturas marginales y reflexionar sobre cómo ésta erótica surge del desafío a las estructuras de poder.

La masculinidad que presentan estos travestismos cambia el significado hegemónico, ya sólo por el hecho de estar reproducidos por mujeres o personas transgéneros que

producen un desplazamiento del rol. Son cuerpos mutantes donde la transformación, no se entiende como fallo sino como estrategia erótica de usurpación al poder negado. También son reflejo de sus múltiples identidades.

Presentan masculinidades vulnerables, pues al travestirse pueden poner en peligro su integridad física y si no, suelen ser invisibilizadas, en definitiva, negadas de la sociedad. Se trata pues, de masculinidades femeninas, cuyas pretensiones son las del derecho a participar (en narratividades y juegos eróticos) y no la de competir para ser siempre el galán ganador. También en la seducción, ocupan espacio tanto como se dejan ver (valor entendido como femenino).

La creación de todas estas imágenes analizadas, han ampliado el imaginario visual pero su difusión suele ser en núcleos especializados. Reunir y comparar en profundidad ayuda a comprender el porqué del travestismo masculino, por lo que son necesarias publicaciones y exposiciones específicas. Incluso algunos trabajos han tenido repercusión en el imaginario colectivo gracias a la cultura visual general, siendo portadas en revistas o reportajes que activan a personas no cercanas al arte a comprender más identidades y a identificarse con más subjetividades. Y a su vez las artistas se han nutrido de la cultura visual en una continua retroalimentación.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

- Aliaga, J. V. (2004). *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. San Sebastián, España: Nerea.

-Galera de Ulierte, V. (2017). FOTOGRAFÍA E IDENTIDAD. Apropiaciones, desmontajes y reinenciones, Amo Sáez, T. (dir.). Universidad de Granada: Departamento de Dibujo, Granada.

- Garb, T., (2011) *Figures & Fictions-Contemporary South African Photography*. Berlín, Alemania: V&A Publishing Germany.

-Halberstam, J. *Jack y Volcano*, Del L. (1999). *The Drag King Book*. Londres, GB: Serpent's Tail.

-Hammond, H., (2000). *Lesbian Art in America. A Contemporary History*, New York, EEUU: Rizzoli.



# Subjetivaciones en la ausencia: visibilidad y vulnerabilidad

Maite Garbayo-Maeztu (Investigadora independiente)

## Resumen

¿Cómo se articula la presencia del cuerpo femenino en el espacio público? ¿Cómo pensar desde las prácticas artísticas en otras formas de presentarnos ante el otro?

A partir del análisis de distintos trabajos artísticos, exploraré la posibilidad de otras presencias, no tan categóricas ni tan claras; presencias que se caracterizan por su ausencia. Las artistas proponen veladuras, ocultamientos y trueques que nos invitan a ir más allá de la visualidad para prestar atención a lo oculto, a aquello que no se ve.

Frente al ideal de presencia y transparencia de significados heredado de la modernidad liberal, proponen subjetividades de lo oblicuo, presencias que comparten la vulnerabilidad como característica de las subjetividades políticas feministas. Si es la presencia la que garantiza la viabilidad del sujeto en el espacio público, la ausencia y la incompletitud podrían permitirnos imaginar modos de subjetivación discordantes que comprometan la presencia entendida como completitud y representatividad política.

## Los dilemas de ser vistas<sup>1</sup>

En 1993, Ana Laura Aláez presentó *Mujeres sobre zapatos de plataforma* en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró. Seis pelucas colgaban sobre seis pares de zapatos de plataforma enmarcando la presencia de seis cuerpos femeninos ausentes. Txomin Badiola escribió que resultaba irónico que en esta escultura, el vacío, como elemento característico de la escultura vasca, “se pusiera al servicio de una presencia femenina (casi inapreciable dentro del masculino mundo escultórico vasco)”. (Badiola, 2008: 71)

---

<sup>1</sup> “Los dilemas de ser vistas” es el título del Seminario de Posgrado en Cultura Visual y Género que impartieron Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano en el año 2018 en el MUAC de la UNAM.

En el trabajo de Aláez la pregunta sobre las formas de presencia femenina en el arte ocupa un lugar central. Sus propuestas ponen en cuestión los elementos plásticos que tradicionalmente han definido la escultura como un arte vinculado a nociones consideradas masculinas, como la fuerza, la dureza, la prevalencia de lo físico, o una concepción del sujeto como entero y seguro de sí mismo (Garbayo, 2018: 45). *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, al poner el acento en el espacio que ocupan los cuerpos ausentes, perpetra una apropiación de la tradición escultórica vasca desde una posición femenina. La ausencia y el vacío presentes en la obra de Aláez se alejan de las nociones metafísicas oteicianas y en su lugar hacen aparecer una especie de precariedad, de vulnerabilidad inherente a la presencia del cuerpo femenino como sujeto en el espacio público.

En otras ocasiones (Garbayo, 2016) he analizado como, en el trabajo de algunas mujeres artistas, es común encontrar formas de materializar la presencia basadas en la veladura o en la ausencia. Me interesa el modo en que Dorothee Selz, en *Mimetisme Relatiu* (1973) resuelve los dilemas de ser vistas que afectan a toda exposición del cuerpo femenino en el espacio partir de una estrategia de camuflaje. Al iterar crítica e irónicamente las poses y los gestos de distintas *pin-ups* o chicas de calendario, Selz desactiva la imagen productora de deseo sexual y sitúa la representación del cuerpo femenino más allá de su objetificación fetichizadora. En *Mimetisme Relatiu. Femme panthère*, la artista trastoca el atuendo de la modelo vestida con un ajustado traje de pantera y en su lugar pinta su cuerpo (rostro y manos incluidos) con las manchas del animal, como si se tratara de una segunda piel, lo que hace virar la imagen original del «sexy» al grotesco. El hecho de que la propia piel sea transformada hasta adquirir una apariencia animal, de híbrido entre animal y humano, provoca una asociación con lo monstruoso que neutraliza de inmediato la carga erótica inherente a la imagen de la chica del calendario. Su estrategia de camuflaje, a través del recurso irónico, se aleja del puritanismo del ojo y del feminismo antifetichista (Jones, 1994: 28) y va más allá de la prohibición mulveyana (Mulvey, 1988) del placer visual, para proponer nuevos modos de ser mirada que se alejan del binario sujeto-objeto que caracteriza la representación femenina.

En Barcelona, a finales de la dictadura franquista, Olga L. Pijoan realiza *Herba* (1973), una acción en la que performa la desaparición de su propio cuerpo. La artista se coloca delante de un muro callejero y documenta fotográficamente la presencia de su cuerpo. Acto seguido documenta también su ausencia mediante una silueta sobre el muro, que queda como resto de la acción. La silueta, imagen de la desaparición, da cuenta de la incompletitud inherente al cuerpo, de su fragmentación. La acción convoca un tipo de subjetividad que compromete la concepción racionalista del sujeto monolítico, completo y entero, y propone como contrapartida un sujeto en falta. Un sujeto agujereado que sabe de su propia vulnerabilidad y se reconoce a sí mismo susceptible de desaparecer. Cuando Amelia Jones analizó la serie *Siluetas* (1973-1980) de Ana Mendieta, centró su atención en la forma en la que el cuerpo iba ausentándose paulatinamente, y destacó que estas obras “*rompen profundamente con el deseo moderno de presencia y transparencia de significados*” (Jones, 1998: 26).

La puesta en cuestión de la presencia asociada a la completitud, a la autonomía y a la transparencia de significados hace aparecer un sujeto incompleto, que sabe de su propia vulnerabilidad y de las problemáticas inherentes a hacerse presente ante los otros. Las artistas dirimen los dilemas de ser vistas por medio de convocar la ausencia y el ocultamiento, y resisten así al imperativo de la auto-imagen como reveladora de verdad y autenticidad.

Los cuerpos que se ausentan permiten imaginar subjetividades discordantes que desafían la noción de presencia en la que se asienta el sujeto hegemónico heredado de la modernidad y ponen en crisis las bases de la representatividad política. El rechazo a aparecer, a nombrarse/presentarse a uno/a mismo/a, frustra el régimen de identificación en el que se basa la formación del sujeto occidental.

### **Visibilidad/Vulnerabilidad**

A finales de los años 90 y durante los 2000, el momento de mayor visibilidad del trabajo de Ana Laura Aláez, la artista fue objeto de numerosas críticas que tildaban sus propuestas de narcisistas, banales o superficiales. (Castro Flores, 2002 y 2009; Albarrán

Diego, 2007...). Recuerdo que en una conversación que mantuve hace tiempo con Esther Ferrer<sup>2</sup>, tras contarme que más de una vez fue atacada por sus apariciones públicas con el grupo ZAJ, me dijo: “Es el precio que tenemos que pagar las mujeres por ser mujeres y hacer lo que queremos”.

El precio de la visibilidad. El precio de aparecer, de presentarse ante otros, de disponer nuestros cuerpos para ser vistos por el otro. Los cuerpos que ponen en escena estas artistas son cuerpos que saben de su propia vulnerabilidad y de la precariedad inherente a hacerse presente ante los otros. Cuerpos que conocen la violencia a la que se expone el cuerpo femenino al aparecer y ser visto.

Judith Butler ha conceptualizado la vulnerabilidad como un movimiento del sujeto fuera de sí mismo que implica necesariamente una apertura al otro. Frente al ideal de autonomía e independencia propio del pensamiento occidental, la interdependencia aparece como aquello inherente al ser humano. La interdependencia nos hace dependientes del otro y por tanto puede dar lugar a redes de apoyo, cuidado y solidaridad, pero también exponernos a la violencia y al dolor: “La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición”. (Butler, 2006: 45)

Identifico en los trabajos de Ana Laura Aláez esta noción de exposición, estrechamente ligada al modo en que la artista dispone su propio cuerpo para el encuentro con el otro. La presencia de su cuerpo ha sido fundamental en su trabajo y un claro detonante de las críticas de las que ha sido objeto, algo que suele ocurrir con las mujeres artistas, especialmente cuando exponen su propio cuerpo. Pienso que en muchas de sus propuestas puede identificarse una especie de precariedad inherente a la presencia como sujeto del cuerpo femenino. Como si esta presencia nunca estuviese garantizada, como si hubiera una tensión constante entre la voluntad de aparecer y el deseo de esconderse, de desaparecer o irse a otro lugar. La artista ha señalado que le gustaría ser

---

<sup>2</sup> Entrevista a Esther Ferrer, Vitoria-Gasteiz, 2011.

capaz de expresar la vulnerabilidad en sus trabajos, yo pienso que ya está ahí, en la manera en que su cuerpo se hace presente. En una forma de lidiar con la autorrepresentación basada en la fragmentación, en la incompletitud, en la duda. En la consciencia de que existe siempre una imposibilidad de hacerse presente de forma objetiva. La vulnerabilidad comparece no sólo en los cuerpos ausentes de *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, cuerpos que burlan y eluden nuestra mirada. Está también presente cuando el cuerpo aparece en toda su crudeza, como en *Bambi* (2004), donde la artista agotada ha sido vencida por el sueño, o en *Blade Runner* (2003), donde Ana Laura, desnuda sobre unos tacones altos, abre las piernas y orina en el suelo. El cuerpo de Aláez performa la vulnerabilidad como forma de abrirse al mundo, y también como alejamiento de las posiciones hegemónicas del sujeto masculino:

“Me enseñaron que el cuerpo -sobre todo el cuerpo femenino- era un espacio de dolor. De una forma intuitiva, siempre he buscado un antídoto contra esto. Ahí empieza mi experiencia con el arte”. (Aláez, 2012)

La artista sitúa la consciencia de la vulnerabilidad propia como punto de partida del trabajo artístico, entendido como lugar para la reflexión, pero también como espacio de resistencia (antídoto) frente al dolor. Paradójicamente, la exposición de su propio cuerpo, además de funcionar como una suerte de sublimación artística (Recalcatti, 2006), desató críticas virulentas. Juan Albarrán Diego, tras tildar de acrítica, provocadora, superficial y narcisista la obra de Aláez, dictamina lo siguiente:

“De la obra de Aláez no se deriva ningún cuestionamiento de la sexualidad vigente: sus coqueteos con chicas o el deseo homoerótico que aparece en algunas de sus obras no son sino extensiones del tipo de placer escotofílico que toma al cuerpo como mero objeto de contemplación, como imagen-superficie, pantalla o maniquí. Pese al placer inicial que puede producir la contemplación de sus obras y aunque en ocasiones se haya forzado una lectura en clave feminista, el falo dispuesto a penetrar a la mujer-objeto continúa presente, aunque sea en forma de pintalabios (*Shiva*, 2001).” (Albarrán Diego, 2007: 306)

La posición “situada” (Haraway, 1995) del autor se oculta tras la pátina de objetividad y cientifismo de la revista académica en la que se publica el artículo. Sin embargo, la posición masculina de quien escribe es altamente visible. Siguiendo a Laura Mulvey (Mulvey, 1988) nos preguntaríamos: ¿es la amenaza de castración la que afecta al estudioso masculino que contempla la obra de Aláez? En este sentido, si las imágenes detonan esta amenaza, debiéramos considerarlas como altamente efectivas para pensar en una crítica feminista de la imagen. Mulvey hablaba de los mecanismos del cine clásico americano para neutralizar las imágenes del deseo femenino, con el objetivo de paliar el miedo a la castración de un potencial espectador masculino. En la cita anterior, Albarrán se refiere en dos ocasiones a la cuestión del placer, subrayando que existe un placer inicial al contemplar estas imágenes, que al parecer se ve de pronto interrumpido (Mulvey diría que debido al displacer y a la ansiedad que provoca la amenaza de castración). Pero, ¿de quién es en realidad ese placer que el autor sitúa como universal? O, yendo todavía un poco más allá: ¿de quién el falo que amenaza con penetrar y subyugar a la artista por performar su propio deseo y su propio placer?

Aunque el autor hace extensiva su crítica al conjunto de la obra de Aláez, la cita termina aludiendo a la presencia de pintalabios en el trabajo de la artista, que son leídos por él como “falos dispuestos a penetrar a la mujer-objeto”. Las esculturas de pintalabios son una forma recurrente en el trabajo de Aláez, aparecen en *Metal lipsticks*, 1999; *Lipsticks*, 1999; *Glossy City*, 1999; *Sade*, 1999 o *Shiva*, 2001, pieza esta última a la que se refiere Albarrán de modo directo. Sólitos o interactuando con el cuerpo de la artista, los pintalabios parecen responder a otras inquietudes que van más allá de su ímpetu violador y a otras lógicas que están fuera de la fálica y hegemónica.

Aunque es evidente la similitud formal entre el pintalabios y el pene erecto, pareciera que el pintalabios está más ligado a la *femme fatale* (a su deseo, a su imagen “amenazante” para la masculinidad), que a una representación del falo como metáfora del poder masculino. Sarah Schaffer ha analizado las constantes regulaciones del uso del pintalabios por parte de los poderes a lo largo de la historia occidental, que respondían a una excesiva preocupación por la salud y la seguridad de los hombres, que podían ser besados/atrapados por mujeres que usan pintalabios (Schaffer, 2006: 13). Es

interesante descubrir que la barra de labios aparece históricamente como una amenaza para el sexo masculino, que dicta leyes para regularizar su uso y protegerse de ella. (La misma autora hace notar que la salud y la seguridad de las mujeres resultaba indiferente). Esta desconfianza histórica hacia el pintalabios, seguramente está relacionada con la idea de que una mujer que se pinta los labios está ocultando su verdadero yo como una manera de engañar a los hombres (Baker, 2014: 85). El maquillaje como técnica de ocultamiento y mascarada está presente en el trabajo de Aláez. A las obras ya citadas, podríamos añadir *Creative Powder*, 2001, donde, al igual que en *Shiva*, la artista aparece recostada desnuda sobre un espejo circular, pero en este caso, en lugar de pintalabios esculpidos, podemos ver montañas con distintas tonalidades de polvos faciales:

“Mi primera herramienta fue la construcción de una identidad a través del atuendo. Soy una esteta. Eso ya nunca lo podré cambiar. Es un ritual mágico y por lo tanto, sagrado. Para mi estar desnudo ante la sociedad, ser “yo”, es estar vestido”. (Aláez, 2012)

El maquillaje, el pintalabios, funciona en el trabajo de Ana Laura Aláez como una técnica de camuflaje, de veladura y ocultamiento. Como una estrategia estética de la que se sirve quien se sabe vulnerable y aparece ante los otros exhibiendo un cuerpo femenino. No sólo es la amenaza de castración mulveyana lo que lacera la mirada del espectador/experto masculino; es el no poder soportar estas presencias ambiguas, que no son claras, ni transparentes, ni verdaderas; que juegan a la mascarada y a la repetición performativa de un ideal inexistente.

En una obra como *Shiva*, Aláez introduce un espejo dentro de otro espejo, y así se mira mientras se exhibe, haciendo aparecer puntos de vista y miradas oblicuas que normalmente se ocluyen. El cuerpo de Aláez ya no sostiene la mirada y el deseo del espectador masculino, sino al contrario: consigue burlarlos y los deja caer. Los pintalabios no están ahí para responder al deseo fálico del otro, sino a un deseo femenino, no fálico y autosuficiente. Para Baker, el pintalabios, que una misma se aplica

en la boca para enrojecerla y hacerla turgente, es un símbolo de empoderamiento sexual femenino y autosatisfacción (Baker, 2014: 88).

Lejos de responder a la fantasía masculina de la mujer pasiva lista para ser penetrada, obras como *Shiva* o *Creative Powder* sitúan el deseo femenino en una lógica distinta a la fálica y permiten imaginar subjetivaciones más complejas y menos unívocas que la del sujeto heredado de la modernidad. Subjetividades compuestas por otras miradas capaces de inventar nuevas formas de disponer sus cuerpos para aparecer ante los otros. Por medio de estas imágenes, Ana Laura Aláez también se autorretrata como artista, apropiándose críticamente y feminizando el elemento que en la historia del arte ha servido para representar al artista en su estatus de genio individual: la paleta del pintor.

“Ser mujer y ser artista es muy conflictivo: la sociedad se encarga de darte un ladrillazo en el momento que destacas demasiado”. (Aláez, 2012)

### **Ocultarnos hasta desaparecer**

Me detendré ahora en una serie de Fina Miralles, *Relacions del cos amb els elements naturals* (1975), en la que la artista comienza a cubrir su cuerpo con distintos elementos de la naturaleza hasta hacerlo desaparecer por completo, mimetizado con el paisaje. La voluntad de ocultar el cuerpo, de taparlo hasta hacerlo desaparecer, pone nuevamente el acento en la problemática presencia del sujeto femenino en el espacio público. Hay algo precario en la aparición de estos cuerpos, en su reafirmarse en el espacio exterior. Una imposibilidad que se resuelve a través de la desaparición.

Cuando se cubre el cuerpo de piedras, arena o tierra, queda un túmulo como forma final, bajo el que Miralles permanece oculta. El túmulo oculta el cuerpo, pero a la vez deja entrever su forma, su contorno, da cuenta de la presencia de un volumen, de una materia: certifica que el cuerpo ocupa un lugar. Se trata de un lugar-otro: allí se va el cuerpo y se sitúa fuera de lo visible. La desaparición, la transferencia del cuerpo a esa



especie de más allá que acogen las formas tumulares, es fácilmente identificable con el enterramiento y con la muerte.

Nos encontramos de nuevo ante un cuerpo que sabe de su propia vulnerabilidad y de la precariedad inherente a hacerse presente ante los otros. El cuerpo de Fina Miralles es un cuerpo que desaparece, que se tapa, que se oculta de nuestra mirada. Un cuerpo que conoce la violencia a la que se expone un cuerpo femenino al aparecer y ser visto. Un sujeto que como es vulnerable se sabe a sí misma susceptible de desaparecer; por eso desaparece y cita otros cuerpos que desaparecieron y otros que desaparecerán. La artista entrega su cuerpo para hacer aparecer a otras, para darles cuerpo. Y esta alineación de unos cuerpos con otros da lugar a presencias de la superposición y la transferencia que, en vez de sujetos enteros y autónomos, convocan sujetos atravesados por múltiples historias y dependientes de muchos otros cuerpos. Todos estos cuerpos se saben vulnerables porque, más de una vez, han sido invadidos por el miedo, han visto restringida su circulación o han sido amenazados por la violencia:

“Tuve que oír la palabra “puta” muchas veces en el barrio. Para ellos, ser “puta” no era algo necesariamente sexual: lo era porque vestía diferente, porque no quería fingir modestia con una cara lavada; porque afeaba mis atributos físicos; porque me pintaba ojeras; porque me había atrevido a afeitarme parcialmente mis bucles de oro; porque mis vestidos negros llevaban aperturas que parecían hechas con navajas; porque me gustaba hacer carreras a las medias a propósito... porque era un ser solitario. Sentí mucho miedo de posibles ataques de los chicos del barrio, cuya única arma contra mí habría sido forzarme sexualmente, una forma de subyugarme y demostrar quién tiene la razón. Me engañé pensando que nada ni nadie podría hacerme daño, que había dado con el principio de un escudo de protección invisible.” (Aláez, 2012)

## Bibliografía

Aláez, AL. (2012). Arte. En <http://analauraalaez.com/wordpress/arte/>

Albarrán Diego, J. (2007). Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español. *Foro de Educación*, no. 9, 297-309 .

Badiola, Tx. (2008). Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella. En *Ana Laura Aláez Using your guns* (pp. 60-111). Milano: Edizioni Charta.

Baker, C. (2014). *The Missing Body. Performance in the Absence of the Artist*. Thesis Master of Fine Arts. Alberta: Department of Visual Art. University of Lethbridge.

Butler J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Castro Florez, F. (2002) Escaramuzas. *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 14, 107-119.

Castro Florez, F. (2009) Vivir para ver. On Ana Laura Aláez, <http://www.e-limbo.org/articulo.php/Art/3226>

Garbayo Maeztu M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.

Garbayo Maeztu M. (2018). Conversación entre Ana Laura Aláez y Maite Garbayo. En *Eremuak* vol. 5. (pp. 45-53) San Sebastián: Gobierno Vasco.

Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.

Jones, A. (1998). *Body art: performing the subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*, Valencia: Episteme.

Recalcatti, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan. (Psicoanálisis y arte)*, Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.

Schaffer, S. (2006). "Reading Our Lips: The History of Lipstick Regulation in Western Seats of Power." BA Thesis Harvard University. 19 May 2006.  
<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:10018966>

## **Sacar las garras: la uña como interfaz biopolítica. *Nail art* y género en la cultura visual contemporánea**

**Lidia García García / Mesa 4 Géneros y colectivos**

**Resumen:** La práctica somatoestética del *nail art*, de creciente presencia *online*, se encuentra íntimamente ligada a la puesta en escena de la expresión de género, también en el entorno virtual. Ya sea en la cultura visual “feminizada” de Internet -las creaciones en colores pastel deliberadamente cursis que, emparentadas con la estética *kawaii*, abarrotan las numerosas cuentas de Instagram y Pinterest dedicadas a la decoración de uñas- ya sea en la configuración de comunidades digitales de *nailartistas* más o menos cercanas al ámbito de lo *queer*, las uñas toman la función de una interfaz biopolítica que a menudo revela la condición construida -protésica, performativa- del género. De esta manera analizaremos la imbricación del *nail art* con las nuevas tecnologías, las prácticas artísticas contemporáneas y la disidencia de género: desde el extinto *femme flagging* a la creación de comunidades de hombres que se reúnen en la Red en torno al cuidado y ornamento ungular -cuestión ampliamente abordada en la obra de Emilio Bianchic, las posibilidades expresivas de las uñas acrílicas en las esculturas de Frances Goodman o la posthumanidad ciborgiana de la manicura digital de Jeremy Bailey.

Las posibilidades de la uña como interfaz comunicativa -en el sentido de superficie transmisora de información- comienzan en su propia capacidad de advertir, a través de indicadores como su grado de despigmentación, sobre el estado de salud. Asimismo en su cuidado y ornamento se despliegan nuevos significados; el modo en que son intervenidas -esculpidas, pintadas, cortadas o adornadas- constituye de hecho una práctica somatoestética que puede devenir, como veremos, un mecanismo biopolítico de disidencia de género al tiempo que se vincula -a menudo problemáticamente- con cuestiones como la raza o la clase social.

Si bien es conocida la antigüedad de la práctica de ornamentar las uñas en distintas culturas (desde el Antiguo Egipto a la China Imperial) en Occidente es relativamente reciente. Se popularizó a partir de los años veinte del siglo pasado, sobre todo a través del cine de Hollywood, y en torno a los años ochenta comenzaron a proliferar salones de uñas en las grandes ciudades pero no fue hasta la década de 2010 cuando el *nail art* -con diseños y patrones cada vez más coloridos y complejos hasta entonces vinculados a determinadas minorías étnicas y de género -y de hecho considerado de cierto “mal gusto” para los parámetros hegemónicos- alcanzó el *mainstream* al tiempo que la industria de la cosmética ungular llegó a superar a la del pintalabios, hasta entonces indiscutible rey del sector.

Este *boom* se ha explicado en parte como una consecuencia de la crisis económica (las mujeres, viendo mermado su poder adquisitivo, optan por comprar objetos de consumo baratos como laca de uñas) al tiempo que se ha señalado la idoneidad del *nail art* para ser compartido en Internet por su naturaleza más anónima y universal en comparación con otras prácticas estéticas: factores como la etnicidad o el género no son en principio tan visibles en las uñas como, por ejemplo, en el cuerpo, el rostro o el cabello.

También se ha apuntado, como señala Doran (2014), a la condición casi objetual de la uña como una de las vías para explicar el creciente interés en esta forma de arte portable que la emplea como soporte. Si ya la mano, debido a su carácter esencialmente instrumental, se sitúa en un territorio simbólicamente liminal entre lo humano y lo técnico -entre el órgano y la herramienta- la uña no solo participa de ese carácter ambivalente si no que de hecho ahonda en connotaciones todavía más cercanas al terreno de lo cyborgiano. Si Haraway (1995) se preguntaba “¿por qué deberían nuestros cuerpos acabar en la piel o incluir en el mejor de los casos, otros elementos encapsulados en ella?” las uñas, especialmente cuando son intervenidas con prácticas protésicas como las del *nail art*, problematizan los siempre difusos límites del cuerpo así como el binarismo humano/tecnológico. Esto es especialmente evidente en prácticas en las que las uñas devienen verdaderos dispositivos tecnológicos (lacas “antiviación” que cambian de color al detectar drogas o que varían la tonalidad dependiendo del calor corporal) o plantean la posibilidad de expandir el cuerpo en el entorno digital. Por ejemplo la app Metaverse Nails escanea, haciendo uso de una tecnología de realidad aumentada, los patrones impresos en unas uñas sintéticas espacialmente diseñadas a tal propósito y los convierte en una animación 3d. Con esto no solo problematiza la frontera entre lo analógico y lo digital sino que también apunta, en este “traspasar la pantalla”, al lugar destacado de la mano como intermediaria entre el cuerpo y el dispositivo tecnológico que habitualmente manipula, como puente entre lo analógico-corporal y lo virtual.

En este mismo sentido las prácticas artísticas de manicura digital de Jeremy Bailey (“Nail Art Museum”, 2014) interrogan los contornos del mundo offline proponiendo también mediante el uso de la autoimagen cyborgiana -en la línea del pensamiento de Haraway- una superación de los binarismos de género a través de lo protésico-tecnológico.

Si bien prácticas como la de Bailey apuntan a la potencialidad de la manicura como un mecanismo de disidencia biopolítica, lo cierto es que el *nail art* sigue teniendo una gran importancia como tecnología de género vinculada específicamente a la construcción de la feminidad. Atributos asociados en principio a la feminidad tradicional (lo rosa, lo cursi y lo *cute*, a veces emparentados con la estética *kawai*: tonos pastel, corazones, lazos, purpurina, etc) abarrotan el *nail art* que se comparte masivamente en plataformas como Tumblr, Pinterest o Instagram. Por otra parte las uñas profusamente decoradas y extremadamente largas son susceptibles de ser interpretadas como un signo visible de incapacitación -vinculada tradicionalmente a la idea de distinción social- en la línea de otras modas que bien constriñen el cuerpo femenino (corsé) o limitan su movilidad (tacones) resultando en cualquier caso hasta cierto punto coercitivas de la autonomía femenina y particularmente de su capacidad de trabajo productivo.

Pero si bien el *nail art* extremo puede interferir en la operatividad de la mano, por otra parte realza la naturaleza defensiva de la uña que deviene una verdadera garra y simbólicamente remite a cierto ideal de feminidad poderosa que emplea precisamente los atributos tradicionalmente asociados a la mujer no como elementos opresivos sino como baluartes de afirmación y empoderamiento. En este sentido desde que diera el salto al *mainstream* encarnado en figuras como Nicki Minaj, Katy Perry o Rihanna, el *nail art* se ha venido interpretando como una suerte de empoderamiento femenino desde lo corporal que, como parte de cierto “giro afirmativo” del feminismo, piensa la feminidad en términos de autonomía, elección y agencia más que de opresión y sirve como catalizador para un pensamiento más ambivalente sobre las políticas de la belleza.

En tanto que performance pública de feminidad el *nail art*, así como las estéticas de “hiperfeminidad” kardashianas asociadas a él, ocupan un lugar problemático entre cierto tipo de feminismo popular centrado como decimos en las nociones de autoafirmación y empoderamiento y lo que Angela McRobbie (2009) llama “mascarada postfeminista”, una feminidad espectacular que según ella en última instancia se enmarca dentro de una retórica de elección positiva que refuerza las decisiones autónomas de la mujer como

consumidora y por lo tanto se acaba plegando a las lógicas no solo del patriarcado sino también del tardocapitalismo.

La práctica del *nail art* se convierte así en un sitio cultural en el cual se despliegan discursos de poder y feminidad a menudo contradictorios en los que las uñas devienen lienzo, soporte y en definitiva interfaz comunicativa sujeta a múltiples lecturas y, en cualquier caso, una tecnología biopolítica que en sí misma evidencia el carácter en buena medida construido –artificial– del género al tiempo que cuestiona los estándares habituales de “naturalidad” de la belleza femenina.

Precisamente el papel de la manicura en la construcción de la feminidad es central en el trabajo de Frances Goodman, cuyo discurso explora las posibilidades expresivas de la uña acrílica como elemento protésico aislado, desprovisto de carne, en su condición más inequívocamente inorgánica y aun así plenamente embebido de todos los significados de feminidad, sensualidad, ect. asociados a él. En la serie “Nail Paintings and Relief” (2017-2018) utiliza las uñas postizas a modo de teselas para crear distintas piezas cuyos patrones geométricos recuerdan a los motivos repetitivos del mundo del tejido. Así apunta por un lado a la urdidumbre de la feminidad como una construcción artificial que para continuar siendo operativa ha de ser performada cada día en un ejercicio penelopiano que a veces se vale de dispositivos protésicos como las uñas postizas, mientras que por otro plantea una puesta en valor del oficio tradicionalmente femenino de la costura –considerado “arte menor”– lo que entronca con la tradición del cierto arte feminista de los setenta.

Por otra parte en “Nail Sculptures” (2013-2016) las uñas conforman unas formas amenazadoras y enigmáticas que ponen en escena la reflexión de Goodman sobre la monstrificación de la sexualidad de la mujer, consecuencia última de la radical alteridad con la que lo femenino ha sido pensado por el imaginario patriarcal. En concreto las obras “Lilith” (2015) y “Sucubbo” (2016) forman un díptico conceptual en torno a la legendaria primera esposa de Adán, expulsada del paraíso por llevar la iniciativa sexual en la relación y posteriormente relacionada con el lo satánico. De hecho en algunas

versiones se transforma precisamente en un súcubo, un demonio que toma la forma de una mujer atractiva para seducir a los hombre durante el sueño y se alimenta del semen que estos derraman involuntariamente. Si la forma vulvar de “Sucubbo” remite claramente a la leyenda, “Lilith” presenta una apariencia retorcida e inquietante que apunta a estas representaciones de la sexualidad femenina como insaciable y grotesca y en última instancia a las dualidades desplegadas en torno a lo femenino en tensión entre la exigencia de belleza y la censura de la agencia –sobre todo sexual- de la mujer.

Si en la obra de Goodman las uñas sirven como vía para la reflexión sobre la construcción de la feminidad y los mitos en torno a ella en las siguientes veremos cómo se articulan discursos en torno a los vínculos comunitarios en la práctica del *nail art* y en los espacios de socialización vinculados a ella.

Por ejemplo en la performance “Femme Futures” (2014) Alize Zorliture y Aja Rose Bond leían el tarot a diferentes mujeres y les hacían manicuras de acuerdo a lo que decían las cartas: en este proceso estético-intuitivo se concitaban las posibilidades expresivas de la manicura con la idea del salón de uñas como un espacio público eminentemente femenino, un centro de empoderamiento y encuentro. Además reivindicaban una práctica que aprovechaba precisamente la capacidad de la uña como interfaz comunicativa para crear vínculos de autorreconocimiento en la comunidad sáfica: el “femme flagging”. Esta práctica, surgida en Tumblr en torno a 2010, era una versión del Hanky Code de la comunidad homosexual masculina (llevar un pañuelo en el bolsillo de atrás de los vaqueros para ser identificado como gay) y consistía en pintarse una o dos uñas de distinto color para reivindicarse y ser reconocida como mujer *queer*. De esta manera empleando una práctica estética íntimamente asociada a la feminidad más tradicional se trataba de abordar la problemática concreta de la invisibilidad de las mujeres *queer* que se sitúan en el espectro *femme*: mujeres cuyo *hetero-passing* dificulta que sean reconocidas por otras mujeres de la comunidad. Como tecnología de género el “femme flagging” reivindica de alguna manera la memoria histórica del colectivo al entroncar claramente con las estrategias de la marginalidad *gay* ya mencionadas en tanto es reconocido en principio únicamente por alguien familiarizado con el código. En cualquier caso la



potencialidad comunicativa de esta práctica fue desactivada en el momento en que pintar una o dos uñas de distinto color se puso de moda bajo el nombre de “accent finger” desprovista de cualquier significado vinculado al “femme flagging”.

Como decíamos el movimiento se originó en Internet lo cual se relaciona por un lado con la ya comentada naturaleza del Nail Art en tanto que práctica estética propicia para ser compartida *online* mientras que por otro se vincula con la idea de la Red como lugar de encuentro de la colectividad *queer*. En esta misma línea de imbricación de las comunidades virtuales de nailartistas con las prácticas *queer* se encuentra el trabajo de Emilio Bianchic, que explora el uso de la manicura como una tecnología de desestabilización de los binarismos de género.

Por ejemplo en la obra online “Little Gendered Body Parts” (2015) despliega una narrativa visual sobre la comunidad virtual de hombres involucrados en el *nail art* que expande el sentido del salón de uñas como lugar íntimo de socialización al espacio virtual, donde de hecho deviene una heterotopía virtual *queer* en la que la transgresión de los mandatos de género es posible. Estas comunidades *online* son vías de escape de la intensa vigilancia biopolítica a la que se ven sometidos nuestros cuerpos dentro del sistema de género en el que incluso un órgano tan aparentemente neutro como las uñas está –como apunta el propio título de la obra- atravesado por los estereotipos imperantes.

En este sentido el *nail art* de Bianchic se presenta como un método de *bio-hacking* de los cuerpos leídos como masculinos, una modificación corporal protésica que transita de nuevo lo ciborgiano como estrategia de superación del binarismo de género. Estas manicuras extremas, profusamente ornamentadas y coloridas constituyen así una herramienta de lucha en las trincheras de la disidencia sexual precisamente desde la faceta más teatral, travesti, amanerada y *camp* de la misma. Con ello, además de insertarse deliberadamente en la genealogía más estigmatizada de lo *gay* –aquella que abraza la feminidad y el exceso- las manicuras de Bianchic desatan toda una serie de significados duales: natural/artificial, bello/feo, fino/vulgar, buen/mal gusto. En este sentido su obra reactiva la conocida dialéctica entre lo *kitsch* y lo *camp*, entendido el

primero como una estética del mal gusto y la ostentación, del deseo de distinción fallido y el segundo como su relectura intelectualizada y autoconsciente generalmente relacionada con cierta disidencia de género. Si en el caso de las prácticas de Bianchic el giro *camp* es patente tanto en la utilización autoconsciente (tal vez no exenta incluso de cierto distanciamiento paródico) de estéticas tradicionalmente consideradas *kitsch* como en su repolitización *queer*, ¿podría ser leída la adopción *mainstream* del Nail Art como parte de un giro *camp* a gran escala en las prácticas culturales contemporáneas?

Por supuesto la noción misma de *kitsch* va pareja a la de “mal gusto”, siempre socialmente construida, como recordaba Bourdieu (1988), desde lugares de enunciación hegemónicos: en este sentido resulta revelador reflexionar sobre el hecho de que antes del salto del Nail Art al *mainstream* esta práctica, en sus versiones más elaboradas, estaba fuertemente asociada a nichos específicos de población periféricos en tanto reunían a mujeres habitualmente racializadas (latinas, negras, gitanas...) y/o de extracción popular con mujeres transexuales y drags. Es solo al alcanzar el *mainstream* que por obra y gracia del sistema cambiante de la moda lo vulgar se vuelve sofisticado, lo impropio se torna propio y en definitiva los restrictivos códigos estéticos del “buen gusto” -que habitualmente en Occidente han venido premiando la discreción sobre el ludismo estético (valga la minimalista manicura francesa como ejemplo del tradicional paradigma del buen gusto en este ámbito)- se modifican en aras de comodificar estéticas antes consideradas marginales que, desprovistas de su contexto original, pasan a circular como objetos de consumo ya plenamente legitimados. ¿Podemos hablar en este sentido de cierta forma de apropiación cultural en el auge del Nail Art?

En el caso de hablar de apropiación cultural -entendida como la adopción de prácticas y estándares estéticos de una cultura subordinada por parte de la dominante enfatizando el carácter extractivo de esta última- esta se uniría a las desigualdades que ya se observan en las dinámicas de poder de los salones de uñas donde a las tensiones raciales se suman la precariedad laboral, el deseo de un trato servil y deferencial por parte de algunas clientas y en definitiva reproducción de las distintas relaciones de privilegio y opresión existentes también entre mujeres, como observa Kangs (2010).

En tanto que parte de una corriente contemporánea más amplia de estetización y adopción de lo barrial e incluso marginal a menudo bajo la idea de “moda urbana”, la cuestión del auge del *nail art* puede ser problematizada tanto en términos de apropiacionismo como -empleando conceptos de la teoría de la moda- un caso de “trickle-up effect”, teoría que plantea que las tendencias muchas veces surgen en estratos no hegemónicos y son posteriormente adoptados por la élite al contrario que en el “trickle down” según la cual las tendencias surgen en las clases más elevadas. En cualquier caso de ser pensada en estos términos estaríamos ante una suerte de apropiación que al contrario que la tradicional emulación *kitsch* -el fingir señorío con fines de arribismo social- funciona como una mera imitación estética que no hace sino vaciar de significado el capital cultural original y convertirlo en objeto de consumo.

En conclusión el Nail Art se encuentra en una encrucijada de cuestiones identitarias que posibilita, como hemos visto, que sirva como espacio de reflexión en las prácticas artísticas contemporáneas sobre los límites de la corporalidad, la construcción de la feminidad y los mitos asociados a ella así como sobre los mecanismos disidencia de género al tiempo que activa debates sobre las nociones socialmente construidas de buen y mal gusto y las dinámicas neocoloniales del sistema de la moda.

#### Referencias:

Bourdieu, Pierre (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus

Doran, Kerry (2014): “Nail Art: from lipstick traces to digital polish” En <http://rhizome.org/editorial/2014/oct/08/lipstick-traces-digital-polish/>

Haraway, Donna (1995): *Manifiesto para cyborgs*, Valencia: Episteme.

McRobie, Angela (2009): *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*. Londres: SAGE.

Miliann Kangs (2010): *The Managed Hand: Race, Gender, and the Body in Beauty Service Work*. Berkeley : University of California Press

## ***CAMP: ¿UN CONCEPTO REACCIONARIO?***

**Álex Martín Rod. Investigadxr independiente.**

**KeyWords:** Camp, tropicamp, cursi, Sontag, Oiticica, queer..

### **ABSTRACT:**

*...Naturalmente, no siempre se puede decir eso.* Con esta sentencia Susan Sontag acababa sus, míticas, notas sobre lo camp. Del mismo modo el conjunto de ideas aquí tratadas no siempre consideraran a lo camp como reaccionario.

La interrogación de la presente comunicación puede ser vista tanto como un acto de valentía intelectual, una copia o un simple vacío. Valentía intelectual por el hecho de, parecer, intentar encontrar de una vez por todas una definición exacta a su término; una copia por el símil epistemológico desarrollado durante el seminario *Campceptualismos del sur* organizado por Paul B. Preciado en el MACBA; o un simple vacío por conformarse como una suerte de conceptos, autores y neologismos propios de las retóricas posmodernas.

A lo largo del recorrido siguiente analizaremos como el camp estadounidense conceptualizado como universal por Susan Sontag ha despolitizado la verdadera ontología política de éste, apropiado en gran parte por la esfera más heteronormativa de los colectivos sexo-disidentes, y ha colonizado diferentes estéticas comunes, estudiando el caso concreto de lo cursi español y la respuesta decolonial analizada por Hélio Oiticia: el tropicamp.

*...Naturally, you can't always say that.* With this sentence Susan Sontag finished her mythical *Notes on Camp*. In the same way the set of ideas treated here did not always consider the camp as reactionary.

The interrogation of the present communication can be seen as much as an act of intellectual courage, a copy or a simple void. Intellectual courage for the fact of trying to find once and for all an exact definition of its term; a copy for the epistemological simile developed during the seminar *Campceptualismos del Sur* organized by Paul B. Preciado at MACBA; or a simple vacuum for being conformed as a sort of concepts, authors and neologisms typical of postmodern rhetoric.

Along the following route we will analyze how the American camp conceptualized as universal by Susan Sontag has depoliticized the true political ontology of this one, appropriated in great part by the most heteronormative sphere of the sex-dissident collectives, and has colonized different common aesthetics, studying the concrete case of the Spanish cursi and the decolonial response analyzed by Hélio Oiticia: the tropicamp

—*Notas sobre lo camp.*

En 1964, la pensadora estadounidense Susan Sontag publicaba, uno de sus trabajos más conocidos, *Notes on Camp*. Sin duda, la pensadora, se ha convertido en el mito fantasmagórico de lo camp, cualquier trabajo crítico de relectura comienza por una desacreditación del texto sontagiano.

Las notas sobre lo camp son un conjunto de luces y sombras sobre lo verdadero, si es que existe, del concepto. El error más grave llega pronto, en la segunda nota cuando afirma que el camp no es comprometido ni político. Siendo decenas los ejemplos que verifican lo político del camp, desde su presencia en el sistema del arte como desestabilizador de los cánones propios de museos y mercados; el poder semiótico de la performance camp, así como de las imágenes o de la propia presencia de su mismo texto en círculos académicos donde los estudios sobre sexualidades subalternas eran un tabú. Además lo plantea (nota 18 y ss.) como ingenuo, inocente y deliberado pero con diferentes grados de satisfacción. Trata de hacer un tipo de análisis de lo camp como no radical ni ofensivo, como una especie de estética afectiva que se reduce a lo mundano, lo bucólico y lo romántico. En definitiva, tropieza en pos de un supuesto ejercicio de armonización y pacificación de lo camp.

También es cierto, que hay ciertas reflexiones que sí se acercan o son más propias de lo camp como el especial hincapié en la función clave de la mirada Otra de las acertadas claves del ensayo es la apreciación de su función esotérica y de la pertenencia a ciertos códigos privados que hacen que se aleje del raciocinio de las grandes estéticas de la Historia de la Filosofía y de los flujos museizantes del arte; poniendo ojo en que lo camp no es lo mismo que el kitsch descrito por Greenberg, si no que *vuelve la espalda al eje bueno-malo del juicio estético corriente. El camp no invierte las cosas. No sostiene lo que es bueno y lo que es malo, o que lo malo es bueno. Se limita a ofrecer un conjunto de normas para el arte (y la vida) complementario.* (Sontag, 1964)

Después de este breve análisis hay una premisa que debemos tener en cuenta y que es definitoria del proyecto de la pensadora, ante la afirmación de que hablar de lo camp es traicionarlo, se excusa, a modo cervantino, en base a que su defensa expone *la finalidad de autoedificación, y el estímulo de un agudo conflicto en mi propia sensibilidad.* Es decir, su

lectura la hace desde su experiencia vital y cómo ella siente lo camp para con su subjetividad. Hecho que también le ocurre cuando hace la crítica al BDSM, al final de *Fascinante Fascismo*, pudiendo ser enfrentada a las mismas lecturas por Michel Foucault o Gayle Rubin.

El texto, como ya sabemos, fue publicado en la década de los años 60, tiempo de germen de los movimientos sociales de las décadas siguientes. Stonewall. Después de Stonewall surgieron dos frentes desde el que enunciar un nosotros: el heteronormativizado y el revolucionario. Los primeros despolitizaron el camp y se sirvieron de él para crear la tectónica identitaria desde el que crear un nosotros-nacional.

El Yo normativo y dominante disfruta y se refleja en el Otro, lo aplaude, pero continúa actuando como el sujeto social aceptado. Del mismo modo ocurre con el camp sontagiano, escrito desde una tradición cultural blanco-europea y con un acceso a una, denominada, alta cultura. Por lo tanto, lo camp, fue siendo utilizado después de los años 60 como un rasgo definitorio cultural de un determinado grupo social: blanco, con tendencias sexuales masculinistas y con acceso al aprendizaje de una determinada cultura. Es decir, se sumó a las lógicas que más tarde se denominaría homonacionalismo. Este suceso pronto fue visto por ese otro grupo que seguían sin sentirse liberados de los dispositivos de control y castigo que operaban en ellos: latinos, negros, travestis, trans\*, afeminados... En el campo estético, y el de las artes visuales más concretamente, nos interesa la respuesta que un artista brasileño, becado por la Fundación Guggenheim, Hélio Oiticica, dio en cuanto a esta apropiación indebida.

### —*Tropicamp*, retorno y supervivencia de lo tropical.

Carmen Miranda, comenzó su carrera en los años 20 en Brasil, saltó a la fama por su icónico personaje en *Banana da Terra* (1939) donde aparecía vestida como “baiana”. Desde entonces turbantes, un tropel de collares y sandalias con plataforma la acompañaron como su marca de identidad. Sin duda la *Lady in the tutti frutti hat* fue una revolución semiótica en la pantalla estadounidense: su procedencia latinoamericana, su poca altura así como el moreno de su cabellera pudo descentrar el canon rubio-europeo de la *sex-symbol* de la época, más tarde encarnado por Marylin Monroe.

Pese a la potencialidad subversiva de la imagen de Miranda, durante lo años 60, el

movimiento artístico *Trópicália*<sup>1</sup> criticó la performance de Miranda como caricaturizada y estereotipada, no yendo más allá y alejándose de, uno de sus principios fundadores, la antropofagia de Oswald de Andrade. La figura de Carmen Miranda, sin duda, demostró la mezcla y la diversidad cultural y racial de Brasil, resignificando del imaginario estadounidense al brasileño.

Otras de las bases fundadoras de *Trópicália* fue la figura de Hélio Oiticica, en concreto su instalación, o su espacio vivencial, *Trópicália* de la que Caetano Veloso tomó el nombre, más tarde desligado del movimiento por la propia fagotización que el mercado hizo de este movimiento crítico tornándose reaccionario y vacío. Para Oiticica, la figura de Carmen Miranda sí que fue importante y quizá no en la propia corporeización de la artista si no en la performance de Mario Montez. La figura de la actriz/actor Mario Montez es fundamental en la idea de revolución artística y social del artista: considerándolo como pre- y post- *tropicália* —al igual que a Jack Smith. Es decir, como la verdadera experiencia de vanguardia y de arte experimental para el cambio. Haciendo crítica del *camp* capitalista y banalizado de Warhol, acuña el concepto *tropicamp* para significar esa amalgama entre la *Tropicália* y el *camp*. Concretamente la conceptualización del término la ve en la figura de Montez, lo ve como la materialización del cliché latino como un todo, especialmente por el origen de su performance en Estados Unidos, bajo el tutelaje de Jack Smith

Lo que nos está especificando, aquí, el artista es que la potencialidad de Montez reside en el haber sabido gestar la verdadera experiencia de lo tropical — lo que en un principio se pretendió con *Tropicália* — desde el espacio opresor y colonizante para la América Latina que era Estados Unidos. Fruto de la genialidad de Jack Smith de saber condensar lo tropical y lo *camp* en sus películas, así como a Maria Montez y a Carmen Miranda. Quizá la clave del *tropicamp* sea la que advierte sobre la “imitación” de Miranda en la película *Vain Victory* de Jackie Curtis: *without imitation, what makes a lot of good people say its badly done: thought image. Carmen is in fact far more than that: it is not a naturalistic-imitative representation of Carmen Miranda,*

---

<sup>1</sup> *Tropicália* fue un movimiento artístico brasileño surgido a finales de los años 60 creado por Caetano Veloso y Gilberto Gil, caracterizado por seguir los principios antropofágicos propuestos por Andrade, amalgamando lo popular brasileño y los movimientos extranjeros de vanguardia.

*but a key reference to the Tropicamp-cliché; and the whole piece is constructed out of clichés: Camp-clichés.* (OITICICA, 1971.)

Max Jorge apunta que el tropicamp afirma, no lamenta, la propia experiencia del ser y lo relaciona con un sentimiento de desarraigo a una tierra que no le pertences, al exilio: construye su propia genealogía, su poso, desde el tropicalismo de Jack Smith. Afirma que el tropicamp es un elemento más de la ética-estética tan comprometida que Oiticica desarrolló a lo largo de su obra. Y ve, pese a las constante negaciones del artista sobre la antropofagia, la similitud directa entre ésta y el camp: apropiación, humor, la *descentralización de estructuras semióticas y patrones de conocimiento, el y sobre todo la desenzimización de prácticas culturales. Lo antropofágico y lo camp, a través del desvíos de afinidades electivas en lo tropicamp forma una alianza de emergencia histórica y panamericana.*<sup>2</sup>

En este caso concreto lo tropicamp vendría a amalgamar la necesidad de la experiencia colonizada (tropical) y la género-sexualizada (el camp en relación con su propia sexualidad gay).

—***Tertulias del querer y no poder: a propósito de lo cursi.***

*Las niñas de Sicour eran hijas de un sastre francés que llegó un día a Cádiz con los últimos modelos de París. Las niñas, además de mal gusto, debían de tener una fuerte personalidad, a su manera y, sobre todo, debían de ser decididas<sup>3</sup> y de las que no se paraban en barras. Una impronta decidida y un gusto diferente, auguraban a estas dos niñas a brillar especialmente en un Cádiz fin de época. Esa extraña fricción entre la “gloria” colonial española que simbolizaba el oro barroco de catedrales e iglesias andaluzas y el germen de los movimientos revolucionarios, como la Constitución del 1812 o las guerrillas fueron personificadas en las dos niñas que queriendo parecer de lujo y clase acabaron siendo signo y revolución. Solís plantea una temporalidad dialéctica de lo cursi: surge la cursilería imitando a las clases más altas; luego, la chabacanería, que es un intento similar que, en vez de copiar lo que se admira, reacciona frente a*

---

<sup>2</sup> HINDERERER, M. J.: «Dentro del Heliocóptero. De Tropicália a Tropicamp (Hélio Oiticica)» en PRECIADO, P.B., 2012.

<sup>3</sup> SOLÍS, R.: *La cursilería y las niñas de Sicour*, ABC, 21, 10, 1962, pp. 47-49.



ello haciendo alarde de oposición; todo ha de desembocar en la masa, en la igualdad de gustos, igualdad de moda, igualdad en la formación y en las apetencias.

Ahora, Solís, ya no sólo enmarca lo cursi como un hito histórico dentro del Siglo de las Revoluciones sino que crea una nueva tesis histórica sobre lo cursi: una dialéctica cursilona, donde a un primer tiempo de cursilería, fruto de una imitación de lo deseado, le sigue un momento de liberación que ya no imita, no pretende normalizarse si no que en desagravio reacciona y exhibe su radical diferencia desembocando el final en la igualdad. Quizá Marx y Engels se equivocaban al decir que la “dictadura del proletariado” llevaría al final de la lucha de clases y realmente sería la dictadura de lo cursi, de lo chabacano, lo que realmente nos desclase. Lo cursi mata la historia.

Ramón Gómez de la Serna, en el año 1934 publicaba, en la *Revista Cruz y Raya*, uno de sus ensayos más radicales y personales: *Ensayo sobre lo cursi*. El ensayo es un acto de picaresca y una sublevación al reciente nuevo sistema del arte que las Vanguardias habían inaugurado. El lenguaje gregueril utilizado es el más apropiado para hablar de lo cursi, lo descarga del peso académico del que los ensayos estéticos están cargados. Verdaderamente experimental.

Es bastante similar el acercamiento discursivo a lo cursi que el que hace Sontag, apunta especialmente a lo no racional, lo esotérico, lo performático o lo afectivo: *La familia, en verdad de verdad, no ha girado muchas veces más que alrededor de un objeto cursi, y ese objeto cursi es el vínculo. Se va a ver al hermano que se quedó con aquel objeto, porque lo tiene, porque es la imagen de papá y mamá, más que los retratos lagotosos*. Esta lectura, un tanto freudiana, sobre lo cursi y los vínculos afectivos de la familia es uno de los puntos que comienza a separar ambas lecturas, especialmente por la gran carga política que esta apreciación ofrece. Por un lado afirma la capacidad colectiva y afectiva de lo cursi mientras que crítica irónicamente lo edípico de las estructuras de las familias. Dicha capacidad la señala en varios puntos de su texto: *Si tuvo defensa el siglo XIX es porque aceptó lo cursi como ingrediente vital, como conservador de la paz, como anclaje. No hay que tener la vaga repugnancia a lo cursi que tiene nuestro tiempo y hay que crear la nueva cursilería para apretar los redaños a lo salvaje*. (1934, p. )

Quizá, estas apreciaciones de lo cursi como clave afectivo-reparadora es sintomático del tiempo en el que escribe. Con este texto pudo adelantarse a las interpretaciones que vieron en la

abstracción y sobriedad del racionalismo, pese a su ontología social, un fallo opresor para la sociedad, una pantalla para el pathos social: *Todo lo que no es verdaderamente cursi es cansado y desesperado y no conduce sino a la rigidez de la expresión.*

### **Conclusiones.**

Hemos visto a lo largo de estos tres recorridos —no genealógicos— diferentes modos de expresión de esta «estética sin nombre»<sup>4</sup>, el primer recorrido ha sido una revisión crítica a lo conocido como camp, desde un trabajo hermenéutico a uno de los textos fundacionales de los estudios sobre ésta, *Notas sobre lo camp*, de Susan Sontag. Como en otros campos, las gramáticas anglosajonas acabaron por eclipsar muchas nociones locales, en este caso lo camp opaca estas Otras micro-estéticas locales.

El segundo de estos recorridos fue la revisión decolonial que el artista Hélio Oiticica realizó durante finales de los años 60 y en los primeros años de los 70, desde la obra de Jack Smith y la performance de Mario Montez, acuñando el Tropicamp. La revisión que hace Oiticica es paradigmática por varios aspectos: el primero sería por la potencialidad crítica con la que define lo camp, conceptualizando una noción contrahegemónica para reivindicar cuestiones de lo tropical desde un lugar ajeno, mostrando una supervivencia de estos aspectos previos a los movimientos políticos-culturales de los 70 de reivindicación identitaria de lo Tropical, desterritorializa el lugar de la crítica y rompe el eje centro-periferia dando a lo tropicamp un sentido molecular dentro del flujo global de la imagen; otro podría ser el modo en el que utiliza este fenómeno estético de lo tropicamp como un elemento más dentro de sus proyectos artísticos, desplazando los cánones de objeto artístico, de sistema de producción, de medio y de exposición. No sólo usa lo tropicamp como un recurso estético para identificar su producción con una tradición-identidad sino que lo utiliza como quiebra para los sistemas de producción tanto capitalistas como los artísticos, tropicamp como experiencia anarquista. segundo

Y la tercera, ha sido un acercamiento al caso del contexto local más cercano al camp estadounidense, lo cursi. Visto desde el relato popular que apunta el nacimiento de la misma por la actitud irreverente de dos niñas francesas con ansias de aparentar, pero que acaban convirtiéndose en signos semiótico-materiales en el espacio público burgués, cada vez más

---

<sup>4</sup> Guiño al nombre que Agamben da al trabajo realizado por el psico-historiador Aby Warburg, *Ciencia sin nombre*.

higienizado, por excelencia, la plaza, unas performer postporno *avant la lettre*. Posteriormente hemos hecho un breve acercamiento al texto de Gómez de la Serna, donde, sin duda, sí ve lo cursi como un acto de rebeldía política, de picaresca. Además de hacer numerosas ilustraciones sobre qué es cursi y no, o cuál es bueno o malo, del mismo modo que Sontag, reivindica en varias ocasiones la capacidad de liberación que lo cursi o el cursi tiene para los individuos.

Otra de las cuestiones importantes en el caso de ambos textos es cómo ambos advierten que el objeto de sus lecturas, lo cursi y lo camp, son responsables al tiempo en el que cada uno lo vive, es decir, tanto lo cursi como lo camp descrito por cada uno son el resultado discursivo de su experiencia para con ellos en un determinado tiempo y, por lo tanto, serán susceptible de cambios interpretativos o hermenéuticos según el tiempo desde el que se lea y para el que se lea. Por lo tanto, leer lo camp después de las Revueltas de Stonewall no es lo mismo que la que hace Sontag o la que las teóricas cuir de los 90 o lo artistas harán después de la crisis del sida; del mismo modo que el cursi no será leído igual en tiempos y por Ramón Gómez de la Serna, que durante la, llamada, Transición del 78 o en la actualidad. Quizá, debemos encaminar los estudios sobre ésta estética sin nombre, más hacia la búsqueda de una supervivencia y una reminiscencia de las formas de expresivas de lo camp, lo cursi, lo tropicamp, lo trash, lo petardo, lo cutre... Debiéndonos acercar hacia esa «ciencia sin nombre» que Warburg desarrolló, por lo tanto nuestro trabajo será encontrar en el flujo de imágenes y performance constantes *Nachleben* de lo camp o de lo tropicamp y ver cuáles son las *Phatosformeln*, que lo configuran, con el objetivo de romper ejes identitarios y fronterizos que las asocien a grupos concretos y demostrar la importancia que éstas estéticas, de naturaleza subalterna, han tenido y tienen en el devenir humano. Advirtiendo de lo problemático y falacioso que podría ser intentar dibujar esquemas o leyes generales que los aúnen a todos y volvamos al principio del tablero y de nuevo escribir notas sobre si es o no es y encerrar en ideas estancos la expresión oprimida de los Otros.

Y para acabar como Gómez de la Serna, *sólo pida una viñeta un cursi*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

—DIDI-HUBERMAN, G.: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid, 2000.

—GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Ensayo sobre lo cursi et al*, Moreno-Ávila editores, Madrid, 1988, pp. 15-55.

—OITICICA, H.: «MARIO MONTEZ, TROPICAMP», *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, no. 28 (Autumn/Winter 2011): 16-21. (trad. Max Jorge Hinderer)

—PRECIADO, P.: *Campconceptualismos del sur. Tropicamp, políticas performativas y subalternidad*, Seminario, MACBA, 2012.

—SONTAG, S., «Notas sobre lo camp» (1964) en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984, pp.303-321.

# ¿Para qué sirve la revolución si no podemos bailar? La danza de la ninfa animalista de Valentine de Saint-Point a Carol Rama<sup>1</sup>

Alicia Navarro

Mesa 4: «GÉNEROS Y COLECTIVOS»

## Resumen

En su *Manifiesto della donna futurista* de 1912 Valentine de Saint-Point expone una visión radical de lo femenino centrada en la libertad sexual absoluta de la mujer. Esta investigación analiza como su visión responde a una subjetividad colectiva que tuvo su origen en las bailarinas de danza libre a inicios del siglo XX. En ella se explora como estos modelos corporales de liberación de la danza permearon en el resto de prácticas artísticas, conformando un nuevo paradigma visual y teórico abanderado por muchas de las creadoras — bailarinas, escritoras, artistas plásticas o interdisciplinarias — más relevantes de la vanguardia. Se plantea así una nueva narrativa de vanguardia femenina que orbita alejada de la historiografía artística y del relato feminista que hasta ahora se han dado. Explorando las producciones, o prácticas artísticas, de un nuevo colectivo de creadoras que va desde las danzas, escritos o pinturas de Valentine de Saint-Point a las acuarelas de los años 30 y 40 de Carol Rama, pasando por la noción de bailarina del futuro de Isadora Duncan, las heroicas deportistas de Maruja Mallo o las danzas expresionistas de Mary Wigman.

Para ello se parte de la noción de feminismo como animalismo, la relectura que desde los estudios de género hace Elsie Mc Phail de la *ninfa warburgiana* y un exhaustivo estudio de las prácticas artísticas y dancísticas en época de vanguardia. La investigación presenta un nuevo paradigma visual y teórico bajo el nombre de *ninfa animalista*. Una vía de interpretación hasta ahora solapada por lecturas erróneas en torno a la figura de la Ninfa, así como, las políticas higienistas unidas al uso pedagógico de la danza como educación corporal y física, o la invisibilidad de las mujeres artistas que acompaña a los escasos estudios académicos sobre la danza moderna desde lo femenino. ¿Y si existiera una nueva ninfa, la ninfa animalista?

## Palabras clave

Historia de la danza, cuerpo femenino, animalismo, ninfa warburgiana, creadoras, vanguardia femenina, estudios de género, higienismo y educación física.

---

<sup>1</sup> Este texto se enmarca en el proyecto de investigación comisarial: *La ninfa en el viento que sopla*, que desde 2016 realizan la investigadora Alicia Navarro y la Dra. Paulina Liliana Antacli (UNLaR – UNC, Argentina).

## **Introducción — Revoluciones que trae el viento: pioneras de la danza libre**

El viento se antoja fútil al humanismo. Tal vez ese haya sido siempre el error del relato hegemónico feminista, pues como afirma Paul B. Preciado en su artículo *El feminismo no es un humanismo* de 2014 «El animalismo es el viento que sopla». Fue Aby Warburg quien observó en su tesis sobre la pintura renacentista de Botticelli que cuando en el arte sopla el viento, una ninfa anda cerca. A su vez, Goya responde a Kant en el «Sueño de la razón»<sup>2</sup> que es imposible retratar realmente al individuo —sea uno mismo u otro— sin dejar entrar para ello toda la jauría de animales, animalidades, inhumanidades o extrañezas, que nos constituyen al dar consistencia a nuestras obsesiones. A finales del siglo XIX Friedrich Nietzsche y Jacobo Burckhardt<sup>3</sup> empiezan a sentir una intuición especial en lo relativo a que el arte se ha de contemplar bajo el punto de vista de los gestos humanos. Rescatar ese momento de la Antigüedad en el que la danza y la música estaban ligadas a lo que Nietzsche llama sus circunstancias antropológicas<sup>4</sup>, advirtiendo la importancia de la danza hasta el punto de plantear que el saber humano ha de ser, algo así, como una danza libre del pensamiento<sup>5</sup>. Pero para ello «debemos dejar abierta la apertura de la extrañeza»<sup>6</sup>.

La Ninfa es sin duda una de estas *aperturas de extrañeza* que salta en la contemporaneidad para liberarnos de reglas establecidas y subvertir polaridades ancladas en lecturas ya pasadas de tiempo y forma. Georges Didi-Huberman ve en las imágenes sociales y políticas el interrogante warburguiano que nos inclina a plantear si estas imágenes no son otra forma de «bailar». Movimientos de cuerpos sociales que generan «viento», generando a su vez imágenes y formas que podemos sentir de manera autónoma cuya aparición y pervivencia revelaría un sentido en sí; una danza que «revela, repite, repiensa y reinventa las formas»<sup>7</sup>. El Panel 46 alcanza un punto interesante si lo ponemos en relación con el rizoma de imágenes animalistas, ya que según el pensamiento warburguiano en ciertas configuraciones de la imagen y su forma se encuentran escondidos una serie de significados que se mantienen a lo largo de los siglos, saltando como indicadores en un momento determinado de la historia. Podemos, por tanto, mediante el estudio y seguimiento de dichos gestos encontrar las dialécticas internas, inclinaciones semánticas y tendencias discursivas que se mantienen a lo

---

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, «II Atlas, Portar el mundo entero de los sufrimientos», *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid, 2010. pp. 86-88.

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, *El Bailaor de soledades*, Pre-textos, Valencia, 2008. p. 15.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>5</sup> Cita perteneciente a: Georges Didi-Huberman, «II Atlas, Portar el mundo entero de los sufrimientos», *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid, 2010. p. 78

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Georges Didi-Huberman, *El Bailaor de soledades*, Pre-textos, Valencia, 2008. p. 14.

largo de la historia, así como sus transformaciones, cambios y movimientos. Algo así como una «clavija icono-dialéctica» de los cuerpos. Una forma de avistar el *síntoma* a través de la búsqueda de los gestos congelados en las imágenes de la historia. Y es que como afirmó Jacques Lacan, «Explicar el arte por el inconsciente me parece de lo más sospechoso, y es lo que hacen sin embargo los analistas. Explicar el arte por el síntoma me parece más serio»<sup>8</sup>. La Ninfa y su viento danzan en el animalismo para traernos nuevas formas y gestos con los que empezar a construir una regeneradora genealogía histórica de las imágenes y el sentir (*pathos*) del feminismo expandido. Pues lo que Foucault resituó como genealogías se torna crucial para entender como el bailar feminista se ha introducido en el bosque, ese donde sopla el viento del que Paul B. Preciado nos habla. En esa danza sin fin del tacto camuflado que genera el movimiento del viento que precede a la Ninfa.

### **La danza como liberación... hacía una nueva subjetividad colectiva**

«Ella bailará la libertad de la mujer (...). Ella bailará nuevamente el cuerpo emergiendo de siglos de desmemoria de la civilización, emergiendo no en la desnudez del hombre primitivo, sino en una nueva desnudez». Estas palabras de Isadora Duncan en *My Life* hacen referencia a la figura dancística de la Ninfa como liberadora, un uso de esta mujer mitológica de fuerte carácter y amoralidad que para bailarinas como Isadora representó, o presentó, a la mujer moderna de su tiempo; imbuida —de forma consciente o no— en convulsos cambios históricos, sociales, políticos y sexuales de revolución. La Danza libre surgió en Occidente como germen de las utopías humanistas de la época y se consagró en las primeras décadas del siglo XX como vía fundamental de renovación a través de un colectivo de bailarinas que generaron un amplio abanico de propuestas innovadoras, mediante la mirada a la Antigüedad y un uso moderno del imaginario grecolatino. Lideradas por las estadounidenses Isadora Duncan y Loïe Fuller, proponían «desterrar las herencias y códigos académicos —como las zapatillas de punta, para dejar los pies descalzos, y las faldas de tul, para vestir ligeras túnicas»<sup>9</sup>, al tiempo que abogaban por un retorno a la naturaleza en su vía mítica, eco-social o científica como base de los movimientos libres.

En las primeras décadas del 1900, Isadora Duncan propone la libertad de la mujer a través de la danza e invierte los códigos establecidos en el ballet para anticipar una danza del futuro

---

<sup>8</sup> Jacques Lacan, *Conversación con estudiantes y respuestas a sus preguntas*, Yale University, 24 de noviembre de 1975.

<sup>9</sup> Idoia Murga Castro, *Poetas de cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, [cat. exp.], Madrid: Residencia de Estudiantes, 2017. p. 53.

caracterizada por un cuerpo expresivo en movimiento. Duncan descubre las formas ondulantes de las ninfas en los vasos y cráteras griegos y se deslumbra contemplando *La primavera* de Botticelli, que convertirá en improvisada danza<sup>10</sup>. Para Isadora la danza del futuro se fundaba en la liberación corporal y social, la experiencia del cuerpo cobraba nuevas significaciones y debía generar un nuevo pensamiento sobre el rol de la mujer en la sociedad. Si Isadora presentó la danza como unidad *arte-mujer-sociedad* a través de coreografías sencillas y armónicas que reivindicaban la liberación de la mujer —de la sumisión patriarcal y los corsés de las convenciones normativas—, Fuller utilizó el vestuario como dispositivo escénico para expandir su cuerpo oculto, estudiando el comportamiento de los materiales y la luz proyectada sobre velos en movimiento que generaban arquitecturas que se desvanecían en segundos revelando así una interesante poética expresiva existente entre su cuerpo, el espacio y la luz.

Tras los primeros años de iniciar sus prácticas dancísticas, y como punto clave para entender su asimilación en las corrientes higienistas o los círculos de renovación pedagógica femeninos como los que operaron en la Residencia de Señoritas de Madrid, tanto Duncan como Fuller empezaron a fundar escuelas «y sus discípulas ayudaron a la difusión de sus legados en los años siguientes, intrincándose en muchos aspectos en renovación pedagógica a través del ejercicio físico»<sup>11</sup>. Lo que propició desde la danza, un colectivo expandido de modelos corporales de liberación de la mujer que caló incluso en las más jóvenes, y en el que se encontraban pioneras como Duncan, Maud Allan, Ruth Saint Denis, Valentine de Saint-Point o Mary Wigman. Que desde la danza libre provocaron no solo una ruptura con los patrones heredados, sino una apertura al campo de experimentaciones plásticas en el que la danza se convirtió en fuente de inspiración para artistas, literatos y filósofos.

El Monte Verità fue otro de los centros neurálgicos en torno a estas renovaciones artísticas, higienistas y físicas. Un centro europeo de contracultura en el que se dieron cita intelectuales y artistas como Carl Gustav Jung, Otto, Mircea Eliade, Hermann Hesse, Klee, Bertolt Brecht, Duncan, Harp, Jaques-Dalcroze o Mary Wigman, entre otros, que se unieron al movimiento denominado *Lebensreform* (reforma de la vida). Será allí, viviendo en un entorno natural e *idílico-primitivo-vanguardista*, donde se producirán cambios sustanciales en los modos de

---

<sup>10</sup> Antacli, Paulina Liliana, *La fórmula de pathos de la ninfa según Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso*. Tesis Doctorales, Universidad Nacional de Córdoba, 2015. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4415>. p. 53.

<sup>11</sup> *Ibid.*, Idoia Murga Castro, p. 54.



representación de la danza unida a la idea de un cuerpo libre en la naturaleza. Por tanto, debemos considerar a la danza libre como paradigma de cambio pues estableció un objetivo común con las vanguardias artísticas en torno a las ideas de autonomía, liberación y provocación. La también denominada, danza expresiva, danza plástica o danza interpretativa provocó una ruptura con las formas canónicas del ballet, experimentando la búsqueda de movimientos naturales y concibiendo una nueva noción de cuerpo.

Parece obvio, o al menos pertinente, situar a la danza como paradigma y fuente de inspiración de los artistas modernos de las primeras décadas del siglo XX y establecer vínculos, a través del movimiento generado por estas pioneras de la danza moderna cuyas manifestaciones, en comunión con la naturaleza, fueron motivo de insurgencia para las mentalidades conservadoras del momento. Ramsay Burt<sup>12</sup> hace referencia a la incidencia directa que tuvieron en las vanguardias, concretamente en el caso de Valeska Gert a través de la danza expresionista y dadaísta mediante la que manifestaba el malestar del mundo moderno. Burt, también observa que el elemento en común de las mujeres coreógrafas es que abordaban el cuerpo femenino danzante desde su experiencia como mujeres, escapando a proyecciones simbólicas que generalmente asume un trabajo dirigido al punto de vista masculino.

### **No somos más que modernas. La irrupción de la danza libre en las artes plásticas**

Las mujeres vanguardistas crearon discursos audaces, provocadores y de renovación estética, mediante un uso moderno de la Ninfa. Así, la danza libre propició un nuevo paradigma visual y teórico<sup>13</sup> que permeó de forma rotunda en las prácticas plásticas vanguardistas, no sólo femeninas sino también masculinas<sup>14</sup>. Danzarinas, literatas y artistas plásticas representaron en sus obras a la Ninfa como figura moderna y liberadora —algunas veces libertaria—, produciendo un cambio de su polaridad decimonónica y propiciando su aparición o «salto» a principios del siglo XX. Este nuevo código de movimiento femenino se caracterizó por el uso de la túnica griega o telas vaporosas y transparentes, así como unos determinados elementos corporales expresivos: «la pierna elevada que deja al desnudo la entepierna, la cabeza inclinada hacia atrás de las bacantes, los brazos libres extendidos en “v” hacia los costados»<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Burt Ramsay, *Alien bodies*. Routledge, New York, 2005.

<sup>13</sup> No olvidemos que Duncan generó su visión filosófica de Danza libre desde el pensamiento nietzscheano o las teorías evolutivas de Darwin y Haeckel al que conoce en Alemania.

<sup>14</sup> Aunque fueron releídas por la crítica normativa de diferentes formas, como incisivamente apunta Patricia Molins en su escrito *La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil*, Desacuerdos nº 7, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012. pp. 77 y 78.

<sup>15</sup> Elsie Mc Phail. (2012). Imágenes y códigos de género. *Comun. soc.* 2012, nº17, pp.99-129.

o esa huella atemporal de viento. No es difícil rastrearla como arquetipo exclusivamente visual en época de vanguardia histórica dada su profusión, lo infinitamente más interesante y difícil, pues el relato hegemónico lo ha obviado, es rastrearla con su potencia radical, sexual y reivindicativa.

Así, mediante el estudio de su migración o transmigración en las primeras décadas de las vanguardias femeninas, rastreamos una genealogía de su *topoi* partiendo del campo de la danza y llegando al higienismo que derivó en su relectura desde la educación física o el deporte femenino como vemos en las «ninfas» deportistas de Maruja Mallo, la práctica dancística hecha práctica visual de la fotografía de Mary Wigmann en el Monte Verità o las obras de Giannina Censi en torno a su *danze euritmiche*. Pero también, despojadas de una unión tan marcada a la actividad física, las prácticas plásticas en el cubismo órfico de las bailarinas de Sonia Delaunay, los estudios de Valentine Lecomte sobre la danza de Isadora Duncan, las bifronte y movidas bailarinas españolas de Goncharova, los dibujos que de Mary Wigman hace Ernst Ludwig Kirchner, los dibujos de Valentine Hugo para *l'Après-midi d'un faune* o sus creaciones surrealistas *Cadavre exquis* de 1932 junto a Dalí, Gala y Breton o *Cadavre exquis – par Paul Eluard* de 1934, las ménades de Alexandra Exter, los retratos fotográficos de las danzas negras de Josephine Baker, las danzas con telas translúcidas y gestualidad ondulante, dibujos imbuidos en viento o escritos reivindicativos de Valentine de Saint-Point, sin olvidar entre otros ejemplos, las acuarelas de *ninfas animalistas-cripple* de Carol Rama en los años 30 y 40, en el que la liberación del cuerpo femenino y lujurioso<sup>16</sup> hacia el bosque se torna más traumático y difícil que nunca —dada la represión ejercida por el estamento normativo del edificio sanitario—. Porque como afirmó Valentine de Saint-Point en su *Manifesto della donna futurista*, las mujeres son las Furias, esas *Amazonas*, *Semiramis*, *Juanas de Arco*, *Mesalinas*... mujeres femeninas que luchan, eróticas amantes y destructoras liberadas de todo control con características ambivalentes como la Ninfa.

### **La ninfa animalista**

Se encuentra en un bosque, trasunto de todos los bosques «donde la naturaleza revienta y se impone la lucha por la supervivencia»<sup>17</sup>, el viento sopla y ¡Ahí está! En los *gestos* de las danzarinas y artistas vanguardistas encontramos a la *ninfa animalista*. Esa «clavija icono-

---

<sup>16</sup> «La lujuria, entendida fuera de todo concepto moral y como elemento esencial de dinamismo de la vida, es una fuerza.» Valentine de Saint-Point, *Manifesto futurista della Lussuria*, 11 de enero de 1913

<sup>17</sup> Texto introductorio de la nota de prensa del espectáculo *Bosque Ardora* (2014) de la bailaora Rocío Molina.

dialéctica» que nos muestra que el animalismo es el hoy. La Ninfa es bella, sabia, impasible, delicada y etérea, adjetivos sin duda muy propios de un ser sideral. También es erótica, hipnótica, fuerte y libre, atributos claramente relativos al mundo visceral. Y en el centro de todo ello encontramos sus connotaciones sexuales, mitológicas criaturas femeninas que yacen con hombres y mujeres a placer. Al igual que Goethe con sus colecciones, un cuerpo que «baila» colecciona maneras, gestos e imágenes como estado previo a la creación o permuta para así generar la construcción del arte en la danza. No en vano la filosofía de la danza mantiene esta premisa siendo el propio Foucault —partiendo de Nietzsche— quien analizó las formas de construcción de la danza por medio del gesto y, a su vez, su relación en la Historia. Y es que el relato histórico reiteradas veces ignora su carácter de construcción en pos de una supuesta esencia inmutable. Marcando el cuerpo de los humanos como el gesto marca el síntoma en el arte, generando un indicador autónomo y convirtiéndose en modelo constructivo al mismo tiempo. Una dualidad sin duda intrigante.

En la mitología la Ninfa vive fuera de los dominios y el control de la urbe globalizada del pater familias, mora en los huecos de la tierra custodiando la naturaleza mientras canta y danza exhibiendo sin pudor su desnudez. Esa que férreamente se afanó en velar la pintura renacentista italiana en pos de un orden falocentrista y moralizante, muy parecido al sentir y deseo estructurador o normativo de la sociedad burguesa del siglo XIX. No es fortuito que la Ninfa migrara en esta época hasta el icono de *femme fatale* virando décadas después a *lolita* y *vamp*<sup>18</sup>. Aunque el arquetipo de mujer fatal y cruel ya estaba muy presente en el renacimiento florentino, recordemos la «Venus rajada» en las escenas de *Historia de Nastagio degli Onesti*, abierta y penetrada por un cuchillo letal por el simple hecho de no atender los deseos amorosos del desolado y lastimero hombre que sufrían indeciblemente ante sus negativas<sup>19</sup>. Curiosamente ella también se encuentra en el bosque, siendo la única figura de las cuatro escenas de Botticelli que muestra su desnudez. Interesante es también que cuando el *happy end* (panel IV) es representado, estemos ante la única escena que no se desarrolla en la naturaleza —lugar de animales e insurrectos—, sino en la ciudad. Quizá por ello la Ninfa es precedida en la pintura de Botticelli por una ráfaga de viento, porque el animalismo es el viento que sopla para ayudarla a morar entre los humanos, esos que abandonaron el bosque, tiempo atrás.

---

<sup>18</sup> José Emilio Pérez Martínez, *De la Ninfa a la Femme Fatale, Una Perspectiva Cultural*, Estudios de Mujeres. Volumen VII. Diferencia, (des)igualdad y justicia, Madrid, Editorial Fundamentos, 2010, pp. 355 – 367.

<sup>19</sup> Georges Didi-Huberman, *Venus rajada?*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2005.

Elsie Mc Phail<sup>20</sup> señala que las características de la Ninfa que más intrigaron a Aby Warburg, fueron justamente el hecho de que su representación mostraba movimientos causados por el viento, que se materializaban en las formas ondulantes de sus largos cabellos y unas vestiduras de sinuosa volatilidad. Según Warburg el viento las liberaba, o mejor dicho, generaba el movimiento liberador de las ménades representadas sobre sarcófagos<sup>21</sup>. ¿Pero y si fuera algo más? ¿Y si el viento no las liberará exactamente sino que formara parte de ellas? ¿Si la figura y gesto de la Ninfa fuera indisoluble al viento que genera el «baila» de los cuerpos, el síntoma del animalismo o de un saber diferente, tal vez, el relativo a las abejas?

### Conclusiones

Para resituar hoy el feminismo, adormecido por los relatos humanistas de la academia, debemos —parafraseando a Valentine de Saint-Point— caer en la tosca animalidad<sup>22</sup>. La *ninfa animalista* es justamente una de esas aperturas que nos lo permite. Aunque las conclusiones de la investigación permanezcan por el momento abiertas, una cosa es clara, la guerra entre el animalismo y el humanismo relativo al feminismo es inminente. Debemos empezar a dinamitar conceptos y arquetipos, pues como afirma Preciado el tiempo del cambio ha llegado. Vayamos al bosque donde mora el animalismo... allí nos espera la Ninfa.

### Referencias bibliográficas

DUNCAN, I. (2016). *Mi vida*. Madrid: Losada.

MC PHAIL, E. (2012). *Imágenes y códigos de género*. *Comun. soc.*, nº17, pp.99-129.

NAVARRO, A. (2015). *El animalismo en el viento que sopla. En busca del gesto de la (pos)ninfa warburgiana, entre rizoma de imágenes animalistas y flamencas. Feminismo expandido*. Disponible en: <http://www.pieflamenco.com/el-animalismo-en-el-viento-que-sopla-en-busca-del-gesto-de-la-posninja-warburgiana-entre-rizoma-de-imagenes-animalistas-y-flamencas-feminismo-expandido/> [Consulta: 24 febrero 2019].

PRECIADO, P.B. (2014). *El feminismo no es un humanismo*. *El Espado Mental*, nº 5, noviembre.

SINA, A. (ed.) (2011). *Feminine Futures. Valentine de Saint-Point: performance, danse, guerre, politique et érotisme* [cat. exp.], Francia: Les Presses Du Réel.

---

<sup>20</sup> *Ibid.* Elsie Mc Phail, pp.99-129.

<sup>21</sup> *Ibid.* Elsie Mc Phail, p. 110.

<sup>22</sup> Valentine de Saint-Point, *Manifiesto de la mujer futurista. Respuesta a F. T. Marinetti*, 25 de marzo de 1912.

## **ESCRIBIR LOS CUERPOS *QUEER*, TRADUCIR LOS CUERPOS *QUEER***

Un acercamiento *transversal* a la poesía desde lo *queer*

Ángelo Néstore  
Universidad de Málaga  
angelonestore@uma.es

### **Todos los cuerpos posibles, representación y control: estado de la cuestión**

Esta ponencia tiene el afán de poner de manifiesto la función de la obra poética como plataforma capaz de dibujar identidades transgresoras y disruptivas que, a la vez, tienen una función catalizadora de cambio y de resistencia. Para mejor contextualizar la aplicación de los Estudios *Queer* en esta disciplina, sería por mi parte poco preciso obviar los avances que se han afianzado en el discurso médico desde la proclamación de identidades heterosexuales y homosexuales en el siglo XIX y de la compleja red de control que se ha tejido alrededor de ellas. Me parece procedente recurrir al análisis de Beatriz Preciado (2008) con la finalidad de describir las transformaciones que ocurrieron a partir de la segunda mitad del siglo XX para entender más claramente el punto de partida de este estudio. Como defiende la filósofa, parece que Foucault no ha llegado a incluir en sus estudios los importantes avances tecnológicos de producción de subjetividad que se suceden a partir de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, tras el conflicto internacional y sus dos apoteosis tanatopolíticas (Hiroshima/Nagasaki y Auschwitz), la metafísica de lo binario experimenta un cambio radical y se inicia la transición de una somatopolítica disciplinaria a un nuevo régimen de subjetivación que Preciado denomina «fármaco-pornográfica» (2008), caracterizada por la creación de nuevas ficciones políticas (como la intersexualidad y la transexualidad), la aparición del «género» y la introducción de técnicas científicas y bioquímicas de gestión de la subjetividad. Por ejemplo, según la autora de *Testo Yonqui* (2008), este cambio del paradigma somatopolítico no puede desligarse de algo que ocurrió a principios del siglo XX, coincidiendo con el emerger de medios de comunicación como el teléfono o la radio que permiten la emisión de mensajes a larga distancia: en 1902, un médico inglés llamado Ernest H. Starling declaró haber descubierto una hormona a la que describe como una sustancia invisible y extremadamente ligera que es capaz de actuar a distancia y que define como «sexo inalámbrico». Está claro que nos encontramos ante una situación totalmente inédita, que coincide con la invención de técnicas farmacológicas

quirúrgicas y bioquímicas innovadoras capaces de separar sexualidad y reproducción; un claro ejemplo en este sentido es la invención en 1951 por parte del químico Luis Ernesto Miramontes de la píldora anticonceptiva, que se convierte en uno de los productos farmacológicos más vendidos del siglo y, al mismo tiempo, representa la reivindicación de aquellas mujeres que exigen una reapropiación política.

De este modo, el cuerpo, que primero había sido habitado por el poder teocrático y después por el poder institucional, empieza a ser también poseído por un nuevo tipo de poder, el fármaco-pornográfico o neoliberal. Hablamos de neoliberalismo ya que asistimos al paso de instituciones disciplinarias y estatales a otras que pertenecen al mercado como, por ejemplo, la industria farmacológica o la medicina relacionada con la reproducción, temas hoy en auge con la cuestión relativa a los vientres de alquiler que, de manera explícita en la historia contemporánea, han conseguido colocar de una forma visible y clara las identidades homosexuales en la cabeza del poder neoliberal y hegemónico capaz de subyugar el cuerpo de las mujeres. Aun así, es dable destacar que la emergencia de un nuevo paradigma somatopolítico (de un nuevo régimen de control y producción del cuerpo y de la subjetividad) no implica la desaparición de los anteriores, sino que todos conviven y establecen entre ellos diferentes tipos de relaciones, tanto conflictivas como simbióticas. El punto de inflexión con los regímenes anteriores más significativo es la lenta metamorfosis desde un conjunto de tecnologías exteriores de subjetivación del cuerpo hacia unas tecnologías interiores, que se diluyen y se convierten en cuerpo porque entran a formar parte de él:

Asistiremos así progresivamente a la miniaturización, internalización e introversión (movimiento de torsión hacia el interior, hacia el espacio considerado como íntimo, privado) reflexiva de los dispositivos de vigilancia y de control propios del régimen sexopolítico disciplinario. Lo propio de estas nuevas tecnologías blandas de microcontrol es tomar la forma del cuerpo que controlan, transformarse en cuerpo, hasta volverse inseparables e indistinguibles en él, devenir subjetividad.

(Preciado, 2008: 67)

Por todas las razones expuestas anteriormente, en la actualidad sigue siendo necesario reflexionar en torno a subjetividades que luchan para que su existencia pueda ser pensada como algo posible.

## **La necesidad de una mirada *queer* en el ámbito de la poesía traducida**

En el ámbito que delimita el área de estudio de este trabajo, eso es, poesía *queer* traducida, es relevante destacar que, tras realizar una primera fase de documentación a través de la Biblioteca Nacional y en la Base de datos de libros editados en España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, es posible concluir que, aunque abundan los estudios enfocados en la producción de identidades genéricas y prácticas sexuales a lo largo de los últimos siglos (Castro, 2014: 7), aún no existe ningún trabajo publicado que aúne de una forma sistemática las áreas de conocimiento de los Estudios de Traducción, la poesía y las Teorías *Queer*. A 10 de febrero de 2019, por ejemplo, solo es posible encontrar un estudio de la citada investigadora Elena Castro que, bajo el título «Poesía lesbiana *queer*: cuerpos y sujetos inadecuados» (*ibídem*), reflexiona de forma crítica y acertada en torno a la poesía como «tecnología de producción de subjetividad» (Preciado, 2013) centrando su atención en poetisas lesbianas españolas y dejando a un lado la literatura traducida. Por tanto, se deduce que un trabajo de investigación de estas características resulta ser innovador y podría cubrir un vacío en la actual situación investigadora nacional.

## **Teoría *Queer* y escritura poética: un instrumento de análisis**

Si retomamos el ejemplo expuesto anteriormente de las parejas homosexuales y los vientres de alquiler y, por tanto, del poder que ejercen sobre los cuerpos de las mujeres, nos damos cuenta a través de un ejemplo concreto de cómo, en el siglo XXI, el uso de categorías como homosexual/heterosexual no responden de manera satisfactoria a la presentación de una cartografía de equilibrios de soberanía entre cuerpos abyectos y cuerpos normativos, ya que la jerarquía vertical de dominio se complejiza y necesita un prisma de lectura *queer* capaz de rechazar cualquier concepción homogeneizadora a favor de una reflexión más crítica y perturbadora de la identidad. Ahora bien, resulta cabal considerar que la propia norma hegemónica, al ser cambiante y al amoldarse a las características y a las exigencias de la sociedad, emplea mecanismos perversos capaces de contrarrestar las fuerzas subversivas. En el caso de lo *queer*, se intenta redirigir el

concepto hacia un pensamiento binario asimilando su definición a la de *homosexual* o *gay* que, como hemos visto, ya no funciona como eje de resistencia *per sé*. De ahí, se asiste a una pululación de libros de poemas y antología poéticas pseudo-*queer* que, en realidad, son recopilaciones de poetas homosexuales. Sin embargo, cuando hablamos de identidades *queer* nos referimos a prácticas que se apoyan en la noción de desestabilizar normas aparentemente «naturales» monolíticas e inatacables, «atravesadas por otras variables además de la opción sexual» (Trujillo, 2008: 117). He aquí el germen de la subversión implícito en la palabra *queer*: su fuerza se encuentra precisamente en la capacidad de poner en tela de juicio y «perturbar» un sistema social, político y, también, económico justificado por el patriarcado. En *The Aerial Letter*, Nicole Brossard (*apud* Castro, 2014: 7), afirmaba que «una lesbiana que no reinventa la palabra es una lesbiana en el proceso de desaparecer». Así pues, a la hora de analizar la carga *queer* de una obra poética, resulta primordial pensar en la escritura como en una tecnología, eso es, un instrumento de intervención sobre uno mismo y de producción de subjetividades que, a la vez, está en continua ósmosis con la diferencia racial, sexual y de clase y «dentro de una tradición» (Mora, 2018). Por consiguiente, hay que pensar en la masculinidad dentro de los procesos de escritura poética (y no solo en dicho contexto, que es el objeto de estudio de este trabajo) como algo distinto con respecto a otras formas de expresión identitaria, puesto que «el “hombre” ha sido siempre el término neutro de la humanidad, mientras que a la mujer se le asignaba el espacio de la excepción, de la diferencia enigmática» (Segarra y Carabí, 2000: 8). Para pensar en la escritura poética *queer*, pues, no es suficiente constatar la presencia del elemento lésbico o gay, a menudo entendido como sinónimo de erotismo, o de un sujeto definido bajo el umbral de la categoría «homosexual», sino resulta necesario medir, por un lado, la resistencia que se ejerce contra un sistema patriarcal que impone una verdad absoluta en cuanto a la producción de un discurso normativo y, por otro, el uso político del lenguaje. Para mejor entender lo expuesto, permítanme presentar un ejemplo: no sería lo mismo en un poema describir o ahondar en los sentimientos de una relación homosexual entre dos chicos del mismo sexo (ejemplo de poesía de carácter homosexual) que ahondar en la masculinidad desde un punto de vista político para desestabilizar la definición de la misma (ejemplo de poesía *queer*): apunta Segal (1990) que lo masculino es aquello que no es, se autoafirma a través de la negación de «otras» identidades. De allí, el uso del femenino genérico en un texto se podría entender como un acto político capaz de poner de manifiesto esta configuración social. Sin embargo, existen mecanismos de resistencia legitimados que



ejercen de contrapoder para expulsar cualquier forma de resistencia, tal y como es posible ver en el siguiente ejemplo extraído de Twitter, en el que la propia RAE interviene contestando a un tuit sobre el uso del lenguaje en la prensa con relación al despido de unas trabajadoras en una empresa privada: «Quizás la insistencia en afirmar que el masculino genérico invisibiliza a la mujer traiga consigo estas lamentables confusiones»:



### **La escritura poética como tecnología de producción de subjetividades: nuevas miradas hacia viejos textos**

A la luz de lo que se ha ilustrado, si retomamos el concepto de escritura entendida como «tecnología de producción de subjetividades» expuesto anteriormente, es posible pensar en el acto de producción-fruición poética como un instrumento de creación, reflexión y cristalización de identidades que requiere, por ende, un nuevo enfoque y lectura desde postulados *queer*, tanto de obras contemporáneas como de las que forman parte de la tradición y, por tanto, han configurado un canon que necesita una revisión urgente. Aun

así, sería erróneo propiciar un análisis que no tenga en cuenta el contexto histórico, político y social de producción. No es de extrañar, de hecho, que Homero en el siglo VIII a.C. hable del cuerpo de las mujeres como musas:

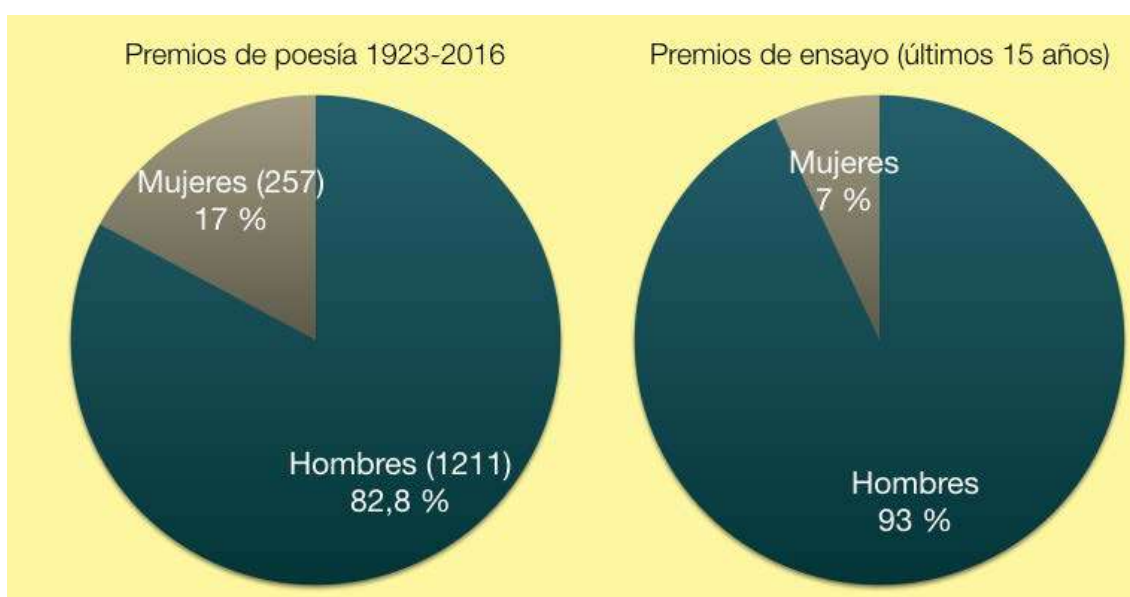
Canta, oh musa, la cólera del pélida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves; cumpliáse la voluntad de Zeus desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres, y el divino Aquiles.

(Homero, 1989: 17)

Sin embargo, resulta más complicado aceptar cómo ciertos mecanismos de control y de poder no han cambiado y siguen perpetuándose en pleno siglo XXI, tal y como se aprecia en los siguientes casos, en los que, por un lado, a Elena Garro en la faja de su propio libro *Reencuentro de personajes*, lugar reservado para presentar información destacada de venta, se presenta como «mujer de Octavio Paz», «amante de Bioy Casares», «inspiradora de García Márquez» o «admirada por Borges», subordinando su aceptación-identidad como escritora a la aprobación de otros hombres. Por otro lado, se asiste a un caso parecido con la versión en castellano de *Cartas a mi fantasma* de Edna Lieberman, descrita en el círculo de la tercera edición del libro como «musa de Roberto Bolaño»:



Estas aberraciones solo son algunos ejemplos<sup>1</sup> que responden a unas prácticas normativas que, de forma sistemática, han colocado la producción literaria y científica de las mujeres en un lugar casi inexistente en el canon y siempre dependiente del consenso de la norma. Por eso, hoy en día, por ejemplo, las autoras siguen representando el 7% de la totalidad que se estudia en la Enseñanza Secundaria (López-Navajas, 2014: 293) o, en el contexto que nos atañe, han representado el 17% de los premios de poesía otorgados entre 1923 y 2016 y un 7% de los de ensayo en los últimos quince años (Observatorio Cultural de Género, 2015: en línea), entendiendo el premio como herramienta para justificar el prestigio y la inclusión en el canon de sus ganadores:



Si, hasta ahora, a través de estos ejemplos, se han observado algunas estrategias de cómo se ha ido forjando la genealogía hegemónica desde fuera, eso es, basando el análisis en agentes externos capaces de establecer unas pautas que frustran la inclusión de identidades «abyectas» (siguiendo la definición de Judith Butler), para enriquecer el estudio resulta necesario reflexionar sobre el contenido y las temáticas que se abordan desde la tradición. Por tanto, se ha procedido a extrapolar las características esenciales que se han asignado al cuerpo masculino en la tradición poética y que han permitido la construcción de una masculinidad heredada en la poesía. Para ello, me resulta pertinente tomar como referente y aplicar las cuatro categorías esbozadas por Brannon y David (1976):

---

<sup>1</sup> En futuros estudios sería procedente profundizar sobre el tema y trabajar con un *corpus* más extenso. Debido a la extensión del presente estudio no ha sido posible presentar más ejemplos.

1. Ausencia de rasgos feminoides: siguiendo los postulados de Segal (1990), lo masculino se funda sobre la negación. Es importante destacar que se emplea la palabra «feminoide» y no «femenino» porque supondría hacer referencia a cualidades intrínsecas a los sujetos-hembras.
2. Tener éxito, ser respetado y tener aspiraciones económicas: en la ficción esto ocurre tanto si el hombre es un héroe o un villano.
3. Ser un roble: la masculinidad supone fortaleza, confianza y seguridad, sin miedo a quedar subordinada y, a menudo, se refuerza una vez más a través de la negación que puede desembocar en misoginia y homofobia. En el siguiente fragmento de la rima XXVII de Bécquer (2010: 225), por ejemplo, es posible observar claramente cómo el rol del poeta-sujeto activo se contrapone al rol de la amada-mujer pasivo:

Despierta, tiemblo al mirarte;

dormida, me atrevo a verte.

Por eso, alma de mi alma,  
yo velo mientras tú duermes.

[...]

De tu balcón las persianas  
cerré ya por que no entre  
el resplandor enojoso  
de la aurora y te despierte.

—¡Duerme!

4. De igual suerte, el célebre poema *Me gusta cuando callas* de Neruda (2017: 35) (me gustas cuando callas porque estás como ausente,/ y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca./ Parece que los ojos se te hubieran volado/ y parece que un beso te cerrara la boca) coloca en lugares parecidos los cuerpos que describe (acción vs. pasividad), además de poner de manifiesto un cuarto punto, eso es, el control como objetivo último de la acción del sujeto masculino que, a menudo, se consigue mediante agresividad y violencia.

## **Poesía *queer*: hacia nuevos paradigmas. Casos prácticos: Giovanna Cristina Vivinetto, Elena Vlădăreanu y Franny Choi**

En consecuencia, a través del estudio y clasificación de los emblemas, alegorías y símbolos monumentales del imaginario *queer* en el contexto específico de la poesía, que históricamente ha mantenido que detrás del cuerpo emergen otros deseos y, sobre todo, otros cuerpos, se exhiben diversas propuestas caleidoscópicas y divergentes, en torno a figuras que han logrado elevarse, en el acervo de la literatura, como iconos intocables e, incluso prestigiosos, más allá de sus circunstancias marginales y que aún no han sido traducidos a la lengua española. Es el caso, por ejemplo, de poetas como Elena Vlădăreanu (Rumanía), Franny Choi (Corea), Giovanna Cristina Vivinetto (Italia), entre otros. Así pues, su apuesta literaria sirve también para denunciar viejas ficciones y subjetividades heteropatriarcales y, por tanto, propiciar el surgimiento de nuevas subjetividades dentro de discursos canónicos.

En definitiva, la exposición de poemas *queer* muestra la necesidad no solo de incluir nuevos paradigmas identitarios dentro de los discursos literarios *mainstream*, sino también de un estudio académico sistemático sobre este tema capaz de legitimar identidades contrahegemónicas.

A continuación, se ofrecen unos ejemplos prácticos de poemas traducido al castellano que, bajo mis categorías de análisis expuestas en el artículo, podrían definirse como *queer*. El primero<sup>2</sup> es de la joven poeta italiana Giovanna Vivinetto (2018: 79):

Ya no existes, Giovanni,  
me digo mientras tamborileo con los dedos las mejillas  
ante la luz temprana que atraviesa el polvo.  
He olvidado el hábito de la despedida.  
Agacharse sobre las cenizas de lo extinguido.  
Recogerlas con las palmas juntas.  
Exhibirlas en el salón, a plena vista,  
en un vaso canopo de cabeza felina  
para que se te mire con el respeto  
reverencial que se le debe a los muertos.

---

<sup>2</sup> Si no se indica, la autoría de la traducción es del autor del artículo.

Con la paciencia inmóvil del recuerdo  
que se erige sobre el tiempo todo.  
Duraste lo que dura el polvo  
en el hueco de una mano  
un aireado lunes por la mañana  
y como el polvo te agarraste a la garganta.  
Sacudiste la nariz y los bronquios,  
infectaste la condición de la permanencia  
hasta que un estornudo te entregó  
a la suma redonda del aire. A la invisible  
compostura de los antepasados.  
Pasaste como pasa una fiebre septembrina.  
Como un resfriado por una corriente  
de aire imprevista. Te limitaste a debilitar.  
Ya no existes, Giovanni,  
porque una chispa de sol no es suficiente  
para devolverte a esa luz vertiginosa.  
No existes, me convengo, mientras tamborileo  
las mejillas con los dedos. Esos mismos dedos  
que un tiempo fueron los tuyos.

El siguiente poema pertenece a la autora rumana Elena Vlădăreanu (2018: en línea), en versión castellana de Elena Borrás:

No siempre he pesado 62 kg. Aunque cuando pesaba 48 también parecía como si pesara sesenta.  
Caderas anchas, senos grandes, huesos grandes. Hombros caídos, como los de mi madre.  
Cuando acababa de conocer a mi actual marido y estaba muy enamorada, un día me hizo una foto mientras le preparaba patatas fritas. Parezco una ama de casa, le dije, una señora. Bórrala. No la borro. ¿Qué, es que no lo eres? respondió él.  
Lo era.  
Pero los artistas no lo son. Y no me sentó nada bien.

Un día, un poeta se desnudó mientras leía sus textos.

Su gesto se volvió viral.

Durante unas horas, la palabra preferida en la red fue:

Ver-ga.

¡Ver-ga!

Silabeemos todos juntos: ¡ver-ga!

junto a naked poetry.

Un hombre blanco, joven, guapo, heterosexual. Artista pura sangre.

Pero si:

Mujer no tan joven, tripa, senos caídos, celulitis

dos hijos colgando

Etc.

Etc.

¿practicando naked poetry?

¡¿En serio?!

A mí me gusta la ropa de colores, los artistas se visten de negro. All

black. Yo no fumo, los artistas fuman. No me drogo, no bebo.

Los artistas... en fin.

Me he propuesto adelgazar. Fuera dulces, grasas, empezar a nadar,

a correr por el parque.

¿Y si lo intentara también con una rinoplastia?

Comprar una faja, espalda recta, hombros rectos.

Cambio radical de armario.

Soy un cuervo.

Una operación de reducción de pecho.

Los artistas son andróginos, sobre mí llevo escrito en mayúsculas REPRODUCCIÓN.

La salvación de la especie.

Ama de casa.

Madre.

Pequeña, caderas anchas, muslos, michelines, senos, hombros caídos.

Los artistas no se reproducen.

Manole vuela desde el tejado, su mujer ha sido emparedada viva,

sin descendencia.

El último es un poema de Franny Choi, poeta estadounidense de origen coreano, también en versión mía:

**Al hombre que me gritó por la calle «Me gusta el arroz frito con cerdo»**

quieres comérmelo  
todo. vale. descubrir a qué sabe  
quieres comerme hasta arrancarme  
estos vaqueros y hacer de mí algo  
un poco más barato. más digerible.  
más del tamaño de un bocado. más agradecido.

ven: soy toda grasa  
para ti. me engomino el pelo  
cada mañana. no te convengo.  
Llevas un barrio chino entre  
los dientes. ¿a qué  
sabe? una caja de comida para llevar  
entre mis piernas.  
una chica bolsa de plástico. débil tenedor blanco  
para partir en dos. deséchame.

sabor a calamar seco. labios hinchados  
de sal. labios rebosantes  
de algo exótico así que llámame  
cerda. obscenidad con colita rizada  
que ha estado jugando en el barro. carne sucia.  
gusanos en el estómago. te daré

fiebre. carne muerta. Una chica descuartizada  
cortada en trozos y anidada  
en poliestireno. tú, cándido caníbal.  
me quieres del tamaño de un bocado  
sin ojos que te atraganten.



pero te he estado observando  
desde el matadero. desde el momento en que  
me nombraste comestible. te eché  
una galleta a final. suertudo.  
Venga, coge lo que es tuyo.  
llámate a ti mismo arqueólogo      pero

presta atención  
al ruido que hacen tus dientes al masticar y escucha mi chillido de cerda  
gritando asesino entre  
las muelas. observa la sal mientras chilla  
hasta despertar, las sinapsis.  
observa cómo pataleo  
hasta revivirme. obsérvame toda tentáculos  
y dientes. observa  
mi resurrección eléctrica.

¿a qué  
sabe?: esa venganza  
que se retuerce viva en tu boca  
ahogándote despacio  
desde dentro hacia fuera.

## CONCLUSIONES

1. El número de investigaciones acerca de la poesía *queer* traducida es escaso o nulo. Por tanto, resultan necesarios más estudios capaces de abordar el fenómeno de la producción poética contemporánea en relación con los Estudios de Traducción y la Teoría Queer.
2. La aplicación de perspectivas *queer* en el estudio de la producción poética que constituye el canon literario español arroja nuevas luces de análisis y posibles vías de investigación.

3. La traducción de poesía *queer* contemporánea a la lengua española resulta necesaria para enriquecer el panorama poético nacional y produciría un estímulo para la instauración de un nuevo canon de escritura más heterogéneo, feminista y enfocado a la creación de una nueva genealogía de voces poéticas.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BÉCQUER, G. A. (2010). *Rimas y leyendas*, edición de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Barcelona: Austral.

Brannon, R. y D. David (1976). «The male sex role: Our culture's blueprint for manhood and what it's done for us lately» en D. David y R. Brannon (eds.), *The forty-nine percent majority: The male sex role*. Reading, MA: Addison-Wesley.

CASTRO, E. (2014). *Poesía lesbiana queer*. Barcelona: Icaria.

GARRO, E. (2016). *Reencuentro de personajes*. Madrid: Drácena.

HOMERO (1989). *Ilíada* [edición y traducción de Antonio López Eire]. Madrid: Ediciones Cátedra. S.A.

LIEBERMAN, E. (2012). *Cartas a mi fantasma*. Ciudad de México: Rosa María Porrúa Ediciones

LÓPEZ-NAVAJAS, A. (2014). «Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la ESO: una genealogía de conocimiento ocultada», en *Revista de Educación*, 36. Madrid: Ministerio de Educación. 282-308.

MORA, A. (2018). conferencia en el encuentro «La poesía, una forma de resistencia», dir. Juan Carlos Abril. 21 de agosto de 2018. Baeza: UNIA.

NERUDA, P. (2017). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Barcelona: Austral.

OBSERVATORIO CULTURAL DE GÉNERO (2015). *Informe sobre premios literarios*. En línea: <http://observatoriocultural.blogspot.com/p/informes-ocg.html> [consulta: 23 de febrero de 2019]

PRECIADO, P. B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.

— (2013). «Pienso, luego existo. Beatriz Preciado», RTVE2. Versión digital: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/pienso-luego-existo/pienso-luego-existo-beatriz-preciado/1986547/> [consulta: 12 de febrero de 2019]

SEGAL, L. (1990). *Slow motion. Changing masculinities. Changing Men*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press.

SEGARRA, M. & À. Carabí (2000). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria.

VIVINETTO, G. (2018). *Dolore minimo*. Milán: Interlinea Poesia.

VLĂDĂREANU, E. (2018). *No siempre he pesado 62 kg* [trad. Elena Borrás]. En línea: <http://www.elenaborras.com/2018/09/06/un-poema-de-elena-vladareanu/> [consulta: 21 de febrero de 2019]

## **EL BELLO SEXO. ARCHIVO ARTÍSTICO**

Una investigación artística sobre las representaciones de las mujeres en Ecuador y España a través de las imágenes de finales del siglo XIX y XX

Msc. Pazmiño Vernaza, Pamela

Docente- investigadora, Universidad Tecnológica Israel, Departamento de Artes y Humanidades

**TIPO DE TRABAJO:** Comunicación. Mesa 4. “Géneros y colectivos”. Creación, géneros y subjetividades colectivas en las prácticas artísticas de la edad contemporánea vinculada a cuestiones de género.

**PALABRAS CLAVE** Archivo, arte contemporáneo, mujeres, representaciones, imágenes, género.

### **RESUMEN**

Este trabajo propone una historiografía sobre las representaciones y roles de género en las imágenes públicas, sobre todo imágenes fotográficas y obras de arte del Ecuador decimonónico. Así como también las representaciones de la mujer en la España decimonónica, franquista y de la transición. Se trata de una investigación basada en las artes visuales que pone en discusión la perpetuación de los roles de la mujer, a través de su presencia en la esfera pública. Esta investigación pretende reflexionar de forma crítica la relación existente entre las imágenes de la vida pública de las mujeres y la reproducción-perpetuación de los roles de género a través de la recuperación de la memoria gráfica, el arte y documentos de archivo. De ahí que este proyecto se considera -desde una perspectiva teórica y metodológica-una investigación feminista basada en las artes visuales, que hace uso de la memoria histórica como principal recurso. Se materializa como una instalación de arte contemporáneo a manera de un Archivo Artístico que incluye, libros de artista, ensayos visuales, grabados, fotografías, collages, video, libros, revistas, manuales pedagógicos, objetos pedagógicos y archivos documentales. El proyecto de investigación versa los siguientes itinerarios temáticos que corresponden a las diferentes representaciones del llamado “Bello Sexo”, -nombre que se otorgaría a este imaginario decimonónico de las mujeres- 1) Santa virgen o seguidora de Eva, 2) Mujer Portaestandarte para la nueva nación, 3) Ángel del Hogar, madre, educadora y trabajadora, 4) Objeto del deseo. Itinerarios

reflexionados desde un conjunto imágenes y de prácticas de creación e investigación artística. Ésta estructura temática se fundamenta a través de rutas analíticas que van desde apartados de carácter contextual- histórico, reflexiones sobre teorías artísticas y filosóficas, para finalmente triangularse con revisiones de referentes artísticos y la misma práctica artística.

## 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo propone un estudio visual sobre las representaciones y roles de género en las imágenes públicas, sobre todo imágenes fotográficas y del arte del Ecuador decimonónico. Así como también las representaciones de la mujer en la España decimonónica, franquista y de la transición. Se pretende reflexionar de forma crítica la relación existente entre las imágenes de la vida pública de las mujeres y la reproducción- perpetuación de los roles de género a través de la recuperación de la memoria gráfica y documentos de archivo. Se materializa como una instalación de arte contemporáneo a la manera de un *archivo artístico* que incluyó, libros de artista, ensayos visuales, grabados, fotografías, video, collage, libros, revistas, manuales pedagógicos, objetos pedagógicos y archivos documentales. Para esto fue necesario la investigación bibliográfica, trabajo de campo, localización de obras, documentos, revistas, fotografías en archivos, museos, bibliotecas, colecciones públicas y privadas, archivos personales.

Como artista, mujer y feminista me es necesario reflexionar sobre cómo los sistemas sociales y culturales, sobre todo el sistema educativo desde su emergencia a finales del siglo XIX, en Ecuador y España, estarían pensados para perpetuar y reproducir ideologías dominantes. Desde las prácticas artísticas contemporáneas, éste trabajo pretende reflexionar de forma crítica sobre a través de la recuperación de la memoria gráfica y documentos de archivo.

La propuesta versa en los siguientes itinerarios temáticos que corresponden a las diferentes representaciones de las mujeres acompañadas de un conjunto de prácticas de creación artística:

- a) *Santa o Eva. Sobre la mujer dualizada y naturalizada.* Visión barroca, romántica y colonial que representaba a la mujer en una dualidad entre Santa seguidora de

la “Virgen María” o pecadora seguidora de “Eva”, y que prescribía para ellas una educación precaria, y dirigida a cumplir con las funciones “naturales” de madre, esposa e hija, roles normalizados por la cultura dominante.

- b)** *Mujer Portaestandarte. La mujer no nace, se educa.* Con la llegada de los liberalismos y la secularización de la educación la representación de la mujer cambia y se construye un imaginario que definirá a la mujer como “Portaestandarte” a través de una educación laica por derecho pero que construía la idea de una “nueva mujer” ilustrada para una “nueva nación”, para cumplir con un rol funcionalista tanto en la esfera privada, como pública.
- c)** *Ángel del Hogar. Sobre la madre, educadora y trabajadora.* En caso de que su instrucción y su contexto social le diera la posibilidad de ocupar espacios de trabajo “apropiados” para su sexo, es decir, lugares de extensión de la actividad maternal y de asistencia. De ahí que en la primera del s.XX la educación y el campo laboral estaba dirigido a la formación de mujeres ilustradas, educadoras en el hogar, y trabajadoras como maestras, enfermeras, telefonistas y secretarias.
- d)** *Objeto del deseo. Sobre la mujer para el placer visual.* desde el cine que se encarga de posicionar a los hombres como sujetos activos, mientras que las mujeres son los objetos pasivos y productos del deseo masculino y de una mirada fetichista. La mujer se convierte en un objeto inofensivo, de atributos exacerbados y de belleza perfecta. Retratada para producir un espectáculo visual erótico

## 2. DESARROLLO

Metodológicamente este trabajo se embarca en la reflexión sobre la relación y el desplazamiento de las fronteras existente entre las disciplinas humanísticas y artísticas. Así poner en evidencia las posibilidades del enfoque feminista en la investigación artística visual que hace uso del archivo histórico como estrategia creativa. A continuación, se brevemente algunos aspectos de las metodologías utilizadas:

a) **Tejiendo teoría y práctica. Investigación basada en las artes.** Considero importante la revisión de los fundamentos de la investigación basada en la práctica artística para tener un mejor entendimiento de las propuestas emergentes del arte contemporáneo. Así también considerar que existe una ontología que apoya la investigación basada en las artes. Con ontología nos referimos a fundamentos sobre en qué consiste este mundo y porqué.

“(…) dentro de una ontología que apoya la práctica de la investigación basada en las artes, la teoría y la praxis se construyen entre sí en un ciclo continuo de causa que resulta en efecto y afecta la causa regeneradora. Si bien esta última cosmovisión valora el trabajo creativo del artista en la sociedad, es también una posición y un punto de vista que es ajeno a muchas investigaciones científicas”. (Rolling 2013)

Para Rolling, debe quedar claro que la investigación basada en las artes es diferente a la investigación científica de carácter cualitativa o cuantitativa. Lo que distingue a la investigación de las artes son sus aproximaciones a la generación de conocimiento son a través del proceso de creación, proceso que conlleva cuestiones y aspectos críticos de la experiencia humana. Estas experiencias que no pueden ser medibles, ni aplicarse universalmente, ni tampoco significan igual en cualquier contexto. Las artes son una forma creativa, estética, abierta e independiente para conocer el mundo.

b) **Metáfora de las gafas violetas. Investigación feminista en arte.** El conocimiento en cuanto a la epistemología y metodología feminista ha incrementado; así como el interés por estudiar las diversas realidades y los discursos imperantes desde la perspectiva de género. La perspectiva feminista es una forma crítica para desocultar el mundo, para incomodar. Porque el feminismo cuestiona los órdenes establecidos y desestabiliza las estructuras. Desenmascara las prácticas de opresión, sobre todo las prácticas binarias, jerárquicas del sistema sexo-género (Varela 2008).

Eli Baltra en su texto: “Acerca de la investigación feminista la metodología feminista”, nos plantea que existe un consenso entre las académicas feministas del mundo para confirmar que existe una llamada investigación feminista en el campo

de las ciencias sociales y las humanidades. Existen feministas que hablan de una epistemología o un punto de vista feminista, quienes hablan de una metodología feminista o del aspecto netamente político detrás de la metodología; otras que se refieren a las técnicas de investigación feministas y, por último, hay para quienes sólo es feminista la selección de los objetos de estudio. (Bartra 2012). Este trabajo toma en cuenta las disciplinas que conforman nuestra ontología basada en la práctica artística, con esto nos referimos principalmente a la historia del arte, la crítica y la práctica artística en sí misma. De ahí que será importante revisar desde la historia del arte el uso, el modo en que se ha representado a la mujer, su cuerpo como un todo simbólico en las culturas y el arte, para de esta forma poder ser capaz de reconocer discursos dominantes, estereotipos, clichés, arquetipos en las representaciones, encontrar y visibilizar las creaciones de mujeres para construir nuevos discursos y narraciones abiertos que hagan obsoleta la historia incompleta, androcéntrica y universal del arte. Desde la lectura del hecho artístico y visual, Marián López Fernández Cao (2017) nos propone:

“Una lectura icónica, que haga evidente cómo ciertos aspectos formales afectan a la lectura de una obra, a su simbología y su expresión (verticalidad, horizontalidad, simetría, ritmo, etc.) En este aspecto es importante constatar cómo determinados aspectos icónicos o formales de la imagen están ligados a características de género (véase horizontalidad/feminidad, verticalidad/ masculinidad, etc.) y cómo se han ido construyendo a través de siglos de una cultura que preeminencia lo masculino, y asocia lo masculino a lo universal y lo femenino a lo particular, la anécdota o la negación de lo universal. (...) . Las imágenes de desnudos femeninos necesitan en muchos casos de un estudio iconográfico para comprenderlas en su complejidad y en el entramado social, religioso y cultural en el que fueron realizadas.” (Cao 2017). Al tratarse este trabajo en el análisis reflexivo de las representaciones de las mujeres ecuatorianas y españolas en las imágenes públicas, se ha optado por el uso de un enfoque feminista para poder desmontar, deconstruir o poner en evidencia los discursos patriarcales, hegemónicos y dominantes que imperan en la construcción del sujeto mujer.



c) ***Entre imágenes e historia. Investigación histográfica.*** El método histórico o metodología de la historia comprende un conjunto de técnicas, métodos y procedimientos usados por los historiadores para clasificar fuentes primarias y otro tipo de evidencias (arqueológicas, archivísticas) para abordar sucesos pasados y que se representen relevantes para la sociedad. La demanda al mundo académico sobre la producción de conocimiento sobre las mujeres, y en la historia de la sociedad se enfatiza con las demandas de los movimientos feministas de segunda ola, donde era evidente que existía un nexo directo entre política y actividad académica. “(...) a mediados de los últimos años de la década de los setenta, la historia de las mujeres se alejó de la política. Amplió su campo de interrogantes documentando todos los aspectos de la vida de las mujeres en el pasado y adquirió así un impulso propio.” (Scott 1996). Por su parte, la historiadora Griselda Pollock propone el planteamiento de un nuevo concepto que llama *Intervenciones feministas* para revisar de forma crítica la historia del arte, confrontan los discursos dominantes acerca del arte, es decir las nociones aceptadas de arte y de artista. Intervenciones feministas son una redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos de forma que la producción y lectura de prácticas artísticas y culturales pueda tener lugar en una esfera ampliada de las artes y las humanidades. (Trafi-Prats 2010)

En cuanto a la fundamentación teórica contextual se abordan temas como la Herencia religiosa colonial en las representaciones de la mujer ecuatoriana, y la construcción del sujeto mujer para una nueva nación. La educación o la instrucción para la mujer ecuatoriana de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX construyó una representación de la mujer y le asignó un rol tanto en la esfera privada como en la pública. La educación de la mujer estaba dirigida a cumplir con las funciones “naturales” o mejor dicho normalizadas por la cultura patriarcal, religiosa y dominante de la colonia. “La mujer en la colonia recibía por tres vías las principales máximas de su deber como hija, hermana, madre y esposa: los sermones eclesiales; el acto de confesión y penitencia y la familia. En esta última, ellas mismas debían encargarse de reproducir estas máximas en sus descendientes femeninas en sus diferentes estadios y ciclos de vida” (Escobar 2015)

Pasó de una visión colonial que la representaba a la mujer en una dualidad entre Santa seguidora de la “Virgen María” o pecadora seguidora de “Eva”, y que prescribía para ellas una educación precaria y dirigida a cumplir con las funciones “naturales” de madre,

esposa, hija, roles normalizados por la dominante de la colonia. Luego, con la llegada del liberalismo y la secularización de la educación la representación de la mujer cambia y se construye un imaginario que definirá a la mujer como “Portaestandarte” o “Ángel del hogar” a través de una educación laica por derecho pero que construía la idea de una “nueva mujer” para una “nueva nación”, para cumplir con un rol funcionalista tanto en la esfera privada, como el pública. Para esto se abren escuelas técnicas, en ciencias y escuelas de artes y oficios donde los planes de estudios con mucho énfasis contemplarían las disciplinas más “adecuadas” y “útiles” para su sexo, como serian como ejemplo: el piano, la pintura al pastel y dibujo lineal, costura y bordado. Lo que nos permite visibilizar la estrecha relación existente entre hogar y trabajo; y la fuerte herencia colonial en la historia de la educación de las mujeres.

Por otro lado, se revisó a manera de ensayo visual las representaciones de la mujer en España. La mujer victoriana, la sección femenina y la mujer del destape. La fuente principal de la información visual parte del texto: “Historia de las mujeres en España y América Latina del siglo XIX y los umbrales del XX” (2006) texto coordinado por Guadalupe Gómez Ferrer, Gabriela Cano, Dora Barrancos y Asunción. El ensayo describe las visiones sobre la mujer en la política republicana- liberal, luego la dictadura franquista, y finalmente las representaciones de la mujer objeto-sexual en el fenómeno cultural y cinematográfico llamado: “El Destape”. El ensayo hace un recorrido por las representaciones de carácter liberal consecuentes con la historia victoriana y republicana. Luego, en el siglo XX nos encontramos con representaciones que construyen una mujer como bellas esposas, madres y trabajadoras. Durante la guerra civil (1936 – 1939) las mujeres republicanas deconstruyen aquel imaginario de mujer victoriana, toman armas y luchas por sus derechos. Podría decirse que la guerra civil favoreció activamente la visibilizarían y la presencia de las mujeres en la esfera pública. Con la dictadura de Franco (1939-1975), el proyecto político fascista promueve la reclusión de las mujeres a la esfera privada. Surge la sección femenina de la Falange y a su cabeza, Pilar Primo de Rivera, cuyo principal objetivo es la construcción de un sujeto mujer subalterno, y consecuente con una ferviente ideología católica, como modelos de conducta y símbolos de su acción. Con la muerte de Franco inicia el proyecto de democratización también conocido como transición. En este proceso surge un fenómeno cultural y cinematográfico llamado “El destape”. Basta con observar los carteles y las producciones cinematográficas para notar que es evidente la

relación entre el cine como lugar la liberación y los cambios sociales culturales producidos en España durante la transición.

Para referenciar la propuesta artística, se estudiaron insumos teóricos sobre la fotografía como arte y documento, el archivo y su relación con el arte contemporáneo, archivo y feminismo, así como también una revisión de referentes artísticos entre las que destaco a Marta Rosler, **Sherie Levine**, **Sanja Ivekovic**, Mary Kelly, Cecilia Barriga, Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, Zoe Leonard & Cheryl Dunye, **Andrea Geyer**. Esto se pondrá en evidencia a través de las propuestas artísticas a continuación.

1. *“La Bella, la Santa y la Culta”*. Este trabajo quiere ser consecuente con un impulso archivístico. Deconstruir el pasado desde la práctica artística contemporánea. Abordar la situación paradójica entre la conciencia histórica en una cultura global, para poner en evidencia la hegemonía de las representaciones históricas en la fotografía. La potente indexicalidad y la iconocidad de la fotografía digital, y de los medios fotomecánicos de reproducción me han sensibilizado, y han llevado a poner mi interés en producir obra basada en los registros, huellas e imágenes del pasado. La perspectiva feminista es inevitable en este trabajo, pues las representaciones del pasado decimonónico de las mujeres han trascendido, y se han construido desde la mirada patriarcal y androcentrista, otorgándoles significados y roles al servicio de la sociedad. La Bella, la Santa y la Culta. De ahí que el apropiacionismo ha sido una estrategia para una subversión artística, y para así desviar la narrativa historicista de las imágenes a la reflexión crítica del pasado.



*Ilustración 1.*

“La Bella, la Santa y la Culta”. Portafolio de 3 serigrafías duotono a una tinta sobre papel vegetal.

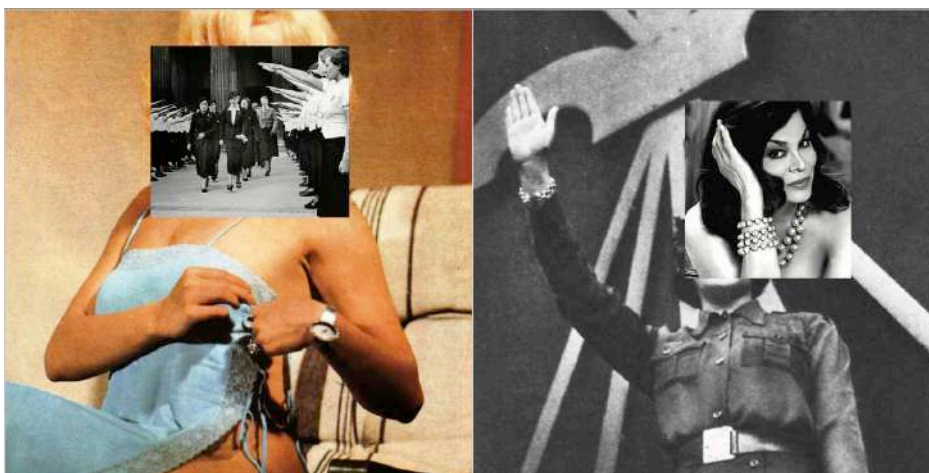
2. *“Entre Santas y Pecadoras”*, Portafolio de 4 grabados en de pequeño formato en Fotopolímero. Esta obra es un conjunto de grabados en fotopolímero que se inspiran de la idea apropiacionista de Sherie Levine en su obra: “After Edgar Degas” (Portafolio de 5 obras), 1987. Donde la propiedad intelectual y el discurso patriarcal del arte se pone en discusión, a través de la apropiación de dos autores del romanticismo ecuatoriano: Antonio Salas y Joaquín Pinto. A través de la apropiación y la parodia, cada una de las impresiones consta de una imagen editada de la obra y un texto donde el nuevo título de la obra cambia por una asociación paródica referente a lo que los personajes de las imágenes representan. “Santa Marianita de Jesús, Catequista” por “La quita pijos”, “Infierno” por “La deliciosa, vana y adúltera”, “Virgen de Mercedes” por “Virgen que lo tiene todo”, y finalmente “La inquisición” por “La de los pechos es mi mujer”.



*Ilustración 1.*

“La quita pijos”. Fotopolímero de la obra: “Santa Marianita de Jesús, Catequista” de Joaquín Pinto (1842).

3. “*Arriba España*”. Es un conjunto de foto collages que contrastan con las representaciones polarizadas de las mujeres español del fenómeno cinematográfico y social del “destape español” y las imágenes de la líder de la sección femenina de la falange española, Pilar Primo de Ribera. En cuanto a la estética y la técnica existe una evidente de la artista Martha Rosler, y la temática corresponde a la reflexión sobre las representaciones estereotipadas de la mujer en la España de Franco y la España de la transición.



*Ilustración 2.*

“Arriba España”. Collage digital de imágenes fotográficas del cine del destape español e imágenes de la sección femenina durante el franquismo

4. “El bello sexo”. Se trata de un video arte/ ensayo que desde las estrategias del apropiacionismo y “found footage”, narra las intenciones de esta investigación, y reconstruye de manera crítica las diversas formas de representación del “bello sexo” de las mujeres desde el sonido y las imágenes en movimiento. En el contexto de la época de la guerra civil española, del periodo De la dictadura franquista, contrastada con el fenómeno cultural y cinematográfico español de “El destape”. A continuación, fotogramas de la película.



*Ilustración 3.*

“El bello sexo” Video Arte. Found Footage de secuencias de películas del cine del destape y secuencias de propaganda de NODO.

## **CONCLUSIONES**

Se propuso la realización de una breve historiografía sobre las representaciones y roles de género en las imágenes públicas, sobre todo imágenes fotográficas y obras de arte del Ecuador decimonónico; ha resultado una experiencia investigativa que derivó en incluir un pequeño apartado que reflexiona y dialoga paralelamente con las representaciones de la mujer en la España decimonónica, franquista y de la transición. El hecho de ser una investigación basada en las artes visuales ha logrado de forma flexible y por medio de la narración visual poner en discusión a la perpetuación de los roles de la mujer, a través de su presencia en la esfera pública. A lo largo de la investigación se ha logrado la construcción de un archivo artístico que deja una puerta a la continuidad y la expansión del mismo. Pienso que ha sido de gran alcance la combinación de perspectivas teóricas y metodológicas fundamentadas en las perspectiva feminista y artística, ya que esto ha desplazado y también incrementado las herramientas y las posibilidades de la investigación basada en las artes.

Pienso que esta práctica investigadora no solo me ha permitido ser más consciente de mi práctica artística, como también de la importancia de la interdisciplinariedad entre la historia, el arte y la fotografía documental para el análisis crítico y archivístico de la construcción social del género. Así como también ha esclarecido el rol paradigmático que en la actualidad implica ser una mujer, artista e investigadora en el contexto del arte contemporáneo. Finalmente, esta investigación-creación de un Archivo Artístico se verá materializado como una instalación de arte contemporáneo. Debido al nivel de implicación y a la complejidad del tema de este trabajo investigación pienso que es importante darle continuidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bartra, Eli. *Acerca de la Investigación y la Metodología Feminista*. Prod. Investigación Feminista. 2012.

Cao, Marián López Fernández. posible, *Metodologías para la investigación sobre arte y género: Una propuesta*. Prod. Marián López Fernández Cao. Madrid, 10 de Marzo de 2017.

Escobar, Isabel Cristina Bermudez. *La educación de las mujeres en los países andinos. El siglo XIX*. Vol. 34. Quito, Pichincha: Corporación Editora Nacional, 2015.

Rolling, James Haywood. *Arts-Based Research*. Peter Lang, Publishing, 2013.

Scott, Joan. «Historia de las mujeres.» *En Formas de hacer Historia*, editado por Peter Burke (ed.), traducido por José Luis Gil Aristu. Madrid: Universidad, Alianza, 1996.

Trafi-Prats, Laura. «Griselda Pollock: Una trayectoria intelectual en el feminismo, la historia de la modernidad y el análisis cultural.» En Encuentros en el museo feminista virtual.

Varela, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Ediciones B, S. A, 2008.

**Ser y Desear en disputa: Identidades alternativas en las series *Transparent* (2014-17) y *I Love Dick* (2016-17) de Jill Soloway**

Ariadna Serón Navas

*Universidad de Sevilla*

**Resumen:**

En un mundo donde nociones tradicionales de género, sexualidad, etnia y los lenguajes que los representan están atravesando un proceso de revisión y reconceptualización, Jill Soloway – guionista, productora y directora feminista de series galardonadas como *The United States of Tara* (2009-10), *Transparent* (2014-17) o *I Love Dick* (2016-17) – se nos presenta como artista y activista que pretende visibilizar y reclamar nuevas formas de interpretar, reapropiarse y sentir nuestro género, desde un punto de vista *queer*, y nuevas formas de desear, desde un punto de vista feminista. La reapropiación y validación de *otras* expresiones identitarias se hace más factible al abrir frentes artísticos de resistencia que consigan desnaturalizar concepciones esencialistas de género, sexo y sexualidad y validar subjetividades tradicionalmente enclaustradas en la diferencia.

*Transparent* es una serie que lidia con la transición que realiza una mujer transgénero en la sociedad americana actual mayoritariamente heterosexista y transfóbica. Inspirada en acontecimientos personales de Soloway, se centra en el impacto que la transición de una mujer transgénero tiene en su entorno familiar y social. Distintos aspectos fundacionales como el status socio-económico, la religión o la etnia interseccionarán a la hora de conformar la identidad de género de la protagonista y de su familia. Por otro lado, *I Love Dick* explora la llamada *female gaze* a través de una mujer que no sólo reclama su voz artística en un mundo dominado por hombres sino que también invierte roles sexuales al formar parte de un triángulo amoroso en el que el hombre pasa a ser el objeto pasivo del deseo sexual (y artístico) femenino. Ambas series ponen de manifiesto la agentividad de persona(je)s "en tránsito" que buscan desprenderse de categorías normativas para situarse en el espacio nomádico de lo *queer*.

**Palabras clave:**

*Queer*; *female gaze*; (trans)género; Soloway; arte.



**Perfil curricular:**

Doctoranda en la Universidad de Sevilla en el programa de Estudios Filológicos investigando sobre literatura contemporánea africana, afrodiaspórica y *(afro)queer* al igual que sobre otras manifestaciones artísticas enmarcadas en los Estudios de género y de la mujer y Teoría Queer. Actualmente, forma parte del grupo de investigación Escritoras y Escrituras. Cursó el grado de Estudios Ingleses en la Universidad de Málaga junto a los másteres de Profesorado en ESO y Bachillerato y de Estudios Ingleses en la misma universidad. Contacto: ariadnasn@gmail.com

**MESA 4:** Asunto "Géneros y Colectivos"

## TEXTO COMPLETO

Decía Josep Playà Maset recientemente en su artículo "El Club Masculino del Arte" que el hecho de que las obras de las artistas contemporáneas no sean tan valoradas, representadas o codiciadas como lo son las obras de los artistas masculinos constituye una evidencia rotunda a día de hoy. En este artículo argumentaba cómo el arte creado por mujeres se minusvalora económicamente y no muestra toda la diversidad que está a la disposición de muchas galerías muy pujantes en la actualidad. A pesar de saber que, de un total de 3.400 galerías alrededor del mundo, un 48% de ese total expone a menos de un 25% de mujeres, también nos señalaba que ha crecido el número de exposiciones de mujeres en los últimos años (aunque no se sabe bien si esto ha ocurrido como estrategia de marketing al estar muy candente la lucha feminista en todo el mundo o si, por el contrario, la igualdad y paridad son características que lentamente se están afianzando en las sociedades actuales).

De esta forma, el arte puede funcionar como elemento catalizador al impulsar cambios sociales y personales; puede llegar a convertirse en un elemento subversivo capaz de imaginar aspectos de la realidad todavía por reconfigurar. Es interesante analizar cómo las series de la gran Jill Soloway – escritora, cómica, directora, productora y dramaturga judío-estadounidense – aquí discutidas logran crear escenarios alternativos que exploran la experiencia transgénero vivida por una mujer "en transición" y la experiencia de una mujer cineasta en busca de su voz artística y personal en la Norteamérica de 2010 desde una perspectiva empoderadora que incide en la función del arte como plataforma albergadora de personajes queer que se rebelan contra aquellas formas impuestas de sentir y vivir la propia subjetividad.

Dichas series lidian con la presencia de personajes considerados "anormales" o que, de alguna forma, se desvían de esas normas preestablecidas en sociedades contemporáneas. Al hablar de dos protagonistas poco convencionales, Soloway no sólo pretende dotar de representación y visibilidad a unos personajes que desestabilizan y subvierten el orden social, personal y artístico establecido sino también desafiar aquellas normas y roles de género sobre los que se cimentan algunas sociedades occidentales contemporáneas heteronormativas<sup>1</sup> y patriarcales. Con estas dos series *avant-garde*, Soloway nos obsequia con un (contra)discurso que indaga, por un lado, en la vida de una mujer transgénero y el impacto que esta transición tiene sobre ella, sobre su familia

---

<sup>1</sup> Como postulaba Adrienne Rich (1993), aquí estaríamos discutiendo lo que ella acuñó como *heteronormatividad* o *heterosexualidad obligatoria* e institucionalizada.

y sobre la sociedad en la que se enmarca y, por otro, nos cuenta la historia de una obsesión, en este caso, la de una mujer hacia un hombre. Ambos relatos están contados desde la llamada *female gaze*<sup>2</sup> donde la mujer es agente transformador de su propia historia.

Soloway ha dirigido, producido, co-producido y escrito varias series y películas como *The United States of Tara* (2009-11), *Six Feet Under* (2002) o *Afternoon Delight* (2013). Soloway también ha fundado con Rebecca Odes el canal online WIFEY.TV. *Transparent* (2014-17) es la primera obra discutida en este texto. La serie – la cual mezcla comedia y drama – fue estrenada en la plataforma privada de Amazon Estudios en 2014. Esta serie, considerada como *transfeminista*, consta de cuatro temporadas filmadas en Los Ángeles (EEUU) con diez episodios de aproximadamente 30 minutos<sup>3</sup>. Entre otros muchos premios, ha ganado el Globo de Oro por Mejor Serie Televisiva - Comedia o Musical en 2015, Globo de Oro por Mejor Actor Protagonista para Jeffrey Tambor en 2015, un Emmy por la actuación de Jeffrey Tambor (2015 y 2016) y un Emmy a la Mejor Dirección para Soloway (2015). Hay que mencionar que la razón principal por la que Soloway decidió embarcarse en este proyecto es debido a la transición que su propio padre atravesó en su edad adulta.

Esta obra polifónica narra los cambios que una familia judía estadounidense poco convencional – una tribu en sí misma compuesta por una pareja divorciada y tres hijos adultos – atraviesa debido a la transición (HaM) que el padre (Morton/Maura Pfefferman) realiza a sus casi 70 años. Este acontecimiento tendrá un gran impacto en el resto de los miembros de la familia que empiezan a cuestionarse aspectos como sus propias identidades de género, sexualidad, femineidad/masculinidad, pa-/maternidad, etc. y en la comunidad judía en la que viven. No sólo se muestra, por consiguiente, la búsqueda por la identidad personal y de género de un padre trans (*Trans-parent*; de ahí el nombre en inglés que enfatiza el impacto que esta transición tiene en los hijxs del matrimonio) sino también la búsqueda de la propia identidad de toda su familia; la transición es realizada por todos los miembros de la familia Pfefferman que empiezan a cuestionarse aquello que les define y, a su vez, un análisis de la religión, cultura e identidad judía en Estados Unidos. Esta serie funciona como *collage* en el cual los

---

<sup>2</sup> Al contrario que la ya conocida *male gaze* donde la realidad es contada desde la perspectiva masculina y las mujeres que forman parte de ese relato son representadas como objetos pasivos del deseo masculino y no como entes activos, con agentividad y voz propias.

<sup>3</sup> Hay artículos y revistas online que apuntan al rodaje de una posible quinta temporada la cual se estrenaría próximamente.

personajes, diálogos y escenas crean una compleja composición de la llamada "Experiencia transgénero" en norteamericana. Asimismo, *Transparent* refleja la comunidad trans/queer norteamericana no como "seres desviados", sino como seres tradicionalmente estigmatizados y emplazados en la diferencia que merecen un espacio propio en el que se reconozca y acepte su ambigüedad y fluidez. La primera temporada de la serie se centra en la presentación de los personajes que poblarán la serie; la segunda refleja la evolución de los tres hijos adultos (Ali, Sarah y Josh Pfefferman interpretados por Gaby Hoffmann, Amy Landecker y Jay Duplass respectivamente) al conocer que su padre es una mujer transgénero revelando unos niños que crecieron como integrantes de una familia un tanto disfuncional. En la tercera, Maura decide embarcarse en la operación de cambio de sexo lo que desencadenará una revisión de su matrimonio con su ex-mujer Shelly Pfefferman (interpretada por Judith Light). En la cuarta temporada, la familia Pfefferman decide ir a Jerusalén para conectar con su religión; asimismo, se explorará la transición (MaH) de Ali. Cabe mencionar que en esta producción han trabajado artistas de la talla de Hari Nef, Trace Lysette, Ian Harvei, Sia o Alice Boman.

Del mismo modo, es necesario subrayar la (r)evolución familiar, sexual y de género que la familia Pfefferman lleva a cabo, especialmente se aprecia en los personajes de Ali y Sarah. Por su lado, Ali (considerándose heterosexual en un primer momento) decide explorar la bisexualidad para, finalmente, autodefinirse como lesbiana – lo que, para ella, significa un espacio de subversión contra la heterosexualidad normativa y el patriarcado. Finalmente, Ali realizará, como Maura, esa transición en la última temporada para vivir como hombre transgénero. Por su lado, Sarah es una mujer bisexual que se separa de su marido para casarse con su novia del instituto con la que, finalmente, no llegará a casarse y seguirá viviendo con su marido para poder criar juntos a sus hijos aunque ellos siguen divorciados. Soloway pretende explorar y renegociar – a través de la experimentación y apertura sexual-identitaria de los personajes – formas alternativas de *ser*, de vivir la sexualidad de cada individuo así como cuestionar modelos tradicionales de familia nuclear y de instituciones como es el matrimonio. Es, de hecho, el espacio nomádico y experimental de lo queer lo que posibilita dichas manifestaciones no-normativas. Realmente, esta familia podría considerarse como transgresora ya que desecha el paradigma de familia nuclear y heterosexual para mostrar

– y, de esta forma, desafiar su *statu quo* – otra visión más diversificada de familia<sup>4</sup>. Es importante también mencionar ese sentido de comunidad y pertenencia que necesitan reforzar aquellxs individuxs que están realizando su transición. No podemos olvidar que la situación de Maura y de su familia es privilegiada, condición que no suelen tener aquellas personas que deciden *transicionar*.

La segunda serie aquí discutida es *I Love Dick* (2016-17), serie experimental creada por Jill Soloway y Sarah Gubbins para la plataforma de Amazon Estudios y compuesta por una única temporada de ocho capítulos de 30 minutos. Esta serie, basada en la novela homónima escrita por Chris Kraus en 1997, se centra en la vida de la propia Chris Kraus (interpretada por Kathryn Hahn); una cineasta experimental de 39 años que decide mudarse a Marfa (Texas, USA) con su marido de 56 años Sylvère (Griffin Dunne) – profesor de universidad especializado en el Holocausto y los Estudios sobre el Trauma. Soloway se adentra en la figura de la "anti-heroína", mujer aparentemente corriente que no ha tenido éxito en su carrera artística profesional. En esa pequeña ciudad, el matrimonio conoce a Dick Jarret (Kevin Bacon) – artista de 46 años y compañero de trabajo de Sylvère. Tras este encuentro, Chris desarrolla una obsesión hacia el carismático y misterioso Dick y decide convertirlo en su objeto de deseo sexual y, a su vez, en su "muso": la causa de su inspiración artística.

Soloway pretende remarcar con este acto que el cuerpo femenino rechaza ser objeto idealizado para convertirse en sujeto creador en un intento por asumir su agentividad y su capacidad para modificar y reconstruir la realidad propia y ajena desde el arte. El cuerpo de la mujer deja de ser un cuerpo vulnerable, ausente y receptor de significados externos para convertirse así en un cuerpo resistente, presente y creador de significados propios. En otras palabras, la mujer ya no puede ser un objeto inerte o pasivo de contemplación y deleite masculino que aspira a ser esbozada (como se ve reflejado en el Mito de Pígalión y Galatea, por ejemplo). Generalmente, es la mujer la "musa" o "figura retratada" que ha de ser contemplada y admirada, a la vez que es cosificada y sexualizada. Sin embargo, Soloway realiza una inversión de estos roles de género: la mujer es la que decide rebelarse al convertir a Dick en su "muso"; Chris saca su "genia creadora" cuando decide cosificar a Dick al entenderlo como el objeto pasivo

---

<sup>4</sup> Con esto se muestra que el concepto de *familia* (no hegemónica), al igual que el de *identidad personal y sexual*, es un *constructo social cambiante* y dependiente de las formas de socialización y organización de lxs individuxs que componen dicha sociedad.

del deseo sexual de la mujer artista. Dick se convierte en la semilla de la resistencia artística subversiva de Chris hacia todo aquello que la limita y discrimina.

Como en una relación de amor-odio, ella siente atracción sexual hacia Dick pero al mismo tiempo siente repulsión hacia todo lo que Dick representa (*e.g.* el sistema patriarcal, el privilegio, la opresión, la invisibilización de las mujeres debido a un canon artístico discriminatorio, etc.). Esa obsesión llevará a Chris a acosar a Dick y a separarse temporalmente de su marido. Ella recapacita sobre su situación: "Mi obsesión contigo o lo que quiera que sea me ha permitido aceptar mis fracasos. Mi fracaso como cineasta y el fracaso de mi matrimonio" (T1-C6, 12:19 - 12:30). Es, a su vez, una forma de catarsis, de liberación, de empoderamiento, el último acto de agentividad y de auto-significación de Chris como mujer y como artista.

Esta podría considerarse como una suerte de serie "epistolar" ya que la protagonista decide escribirle varias cartas a Dick expresándole la fascinación y el deseo que siente por él – que no sólo se convierte en el objeto de admiración de Chris sino en el aliciente sexual de la pareja (formándose, de esta forma, una especie de *ménage à trois*). El placer, en esta trama, se deriva de idealizar y erotizar a Dick, nunca a las mujeres, lo que podría considerarse como una táctica o acto para subvertir la llamada "male gaze". Es introducida, de esta forma, la figura de "la mujer acosadora" que decide no ser percibida como la pareja de Sylvère ("The Holocaust wife", como se la define) o como "mujer contemplada" sino como una persona independiente, creativa, artística, decidida e independiente, como *potencialidad*. Claramente, Kraus rechaza convertirse en una "mujer trofeo" sin voz ni voto y, de forma simbólica, ese acto de rebelión lo promulga a su alrededor a través de las cartas remitidas a Dick.

Como hemos visto, *I Love Dick* tiene como eje central el tema de la obsesión de una mujer hacia un hombre y la cosificación sexual que de ella nace pero también cuestiona otros dogmas presentes en el arte demostrando que éste se genera y se regenera propiciando la visibilidad de obras creadas por personas provenientes de distintas comunidades, etnias, países, etc. que se auto-consideran *queer* para así convertirlo en un espacio diverso de experimentación, resignificación y libre expresión. Esta no es más que una serie genuina que trata de "despatriarcalizar" todo discurso artístico. Lo expresaba pormenorizadamente María José Bruña Bragado (2011):

Se acabó el entendimiento de lo masculino como técnica, construcción, cultura y de lo femenino como naturaleza o reproducción. [...] comprobamos que la irreverencia de los intentos artísticos-ideológicos femeninos desde finales del siglo XIX por descomponer y subvertir los *límites naturales entre los géneros* e interferir sus correspondientes códigos

ha dado sus frutos un siglo más tarde, y lo transversal, lo fractal, el desvío, la línea de fuga, la proliferación y lo fluido son las marcas de lo *queer* [*énfasis en el original*] (p. 96).

Estas series dinamitan cualquier binarismo (hombre-mujer; masculino-femenino; musagenio; heterosexual-homosexual) profundamente instaurado en las sociedades actuales para así lograr eliminar taxonomías y dicotomías innecesarias y falseadas. Las protagonistas rechazan esos moldes/roles de género preestablecidos y los reinterpretan; reimaginan el ser mujer en el siglo XXI evidenciando la multiplicidad en la forma de interpretarlo y de vivir nuestra feminidad y condición de mujer (a través del arte).

Como conclusión, mencionaré brevemente algunos de los aspectos que creo merecen la pena ser recalcados. Como hemos podido inferir del análisis de estas obras visuales disruptivas y experimentales, el arte se consolida, una vez más, en plataforma transversal de exploración y reflexión (personal y colectiva) y como plataforma de denuncia<sup>5</sup> frente a las injusticias y falta de comprensión crónicas que algunos colectivos han sufrido a lo largo de la historia. El arte funciona, pues, como catarsis pero también como proceso de crítica y transformación social. Artistas transgresoras y, hasta cierto punto marginales, como Soloway o incluso Kraus nos enseñan – desde ese espacio nomádico e indefinido de lo *queer* – el valor que la mirada y el discurso femenino-feminizado tienen para entender y rearticular el mundo en el que vivimos y la necesidad de sus voces para exhibir formas alternativas de experimentar nuestra forma de ser, sentir y convivir con lxs otrxs, para así cambiar esas estructuras de poder que nos oprimen. Considero del todo pertinente reflejar, especialmente en los tiempos que corren, la multiplicidad y pluralidad de identidades "en tránsito" presentes en las sociedades contemporáneas para que todxs seamos legítimamente representadxs y valoradxs.

### **Bibliografía:**

Butler, Judith. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge. Ed. 2002.

Calafell Obiol, Mireia y Pérez Fontdevilla, Aina. (Eds.). (2011). *El Cuerpo en Mente. Versiones del Ser desde el Pensamiento Contemporáneo*. Barcelona: Editorial UOC, S.L.

---

<sup>5</sup> El llamado activismo artístico o "artivismo".

Ellen Case, Sue. (Ed.). (1990). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Maryland: John Hopkins UP.

Freixas, Laura. (23 de enero 2019). Virginia Woolf y Vita Sackville-West. Ella Es lo que Yo Nunca He Sido: Una Mujer de Verdad. Ciclo de Conferencias *Ni Ellas Musas ni Ellos Genios*. Caixa Forum Sevilla. Recuperado de <https://caixaforum.es/palma/fichaactividad?entryId=268335>

Playà Maset, Josep. (22 de enero de 2019). El Club Masculino del Arte. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20190122/454245575328/mujeres-arte-exposiciones-debate-macba.html>



## **Disputando la calle. El despliegue político del cuerpo femenino en un entorno hostil.**

Elo Vega

### **Abstract:**

Uno de los rasgos distintivos del espacio público en la cultura patriarcal se manifiesta en la rigurosa exclusión de las mujeres, relegadas tradicionalmente al ámbito doméstico y privado. Para el patriarcado, nada que afecte a las mujeres tiene verdadera importancia, excepto cuando estas pretenden sacudir su papel secundario, de instrumento al servicio de la reproducción y los cuidados. Ante la sistemática represión de cualquier expresión de desacuerdo con esa segregación, en un ámbito cultural como el español –y más, el andaluz–, marcado por la fuerte presencia de la Iglesia católica en el ámbito público– el movimiento feminista ha recurrido en ocasiones a modos de hacer, arraigados por un lado en la tradición popular y, por otro, en las prácticas artísticas experimentales del siglo XX, a la parodia de la naturalidad con que los rituales de las instituciones político-religiosas ostentan su autoridad y se enseñorean de las calles. Pero no solo el feminismo tiene conciencia del poder simbólico de estas transgresiones. También sus enemigos.

**MESA 4:** Asunto "Géneros y Colectivos"

## **Disputando la calle. El despliegue político del cuerpo femenino en un entorno hostil.**

Elo Vega

*We will no longer be seen and not heard*

Barbara Kruger

«La mayor gloria de una mujer es que los hombres hablen de ella lo menos posible». La sentencia de Pericles, que recoge Tucídides en su *Historia de la Guerra del Peloponeso*, aparece citada en *Carne y Piedra*, el espléndido ensayo de Richard Sennet, subtulado *El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. En la gloriosa Atenas de Pericles, cuenta Sennet, las mujeres –consideradas como hombres fallidos, incompletos, malogrados, mal hechos–, igual que los extranjeros y los esclavos, no podían participar en la polis como ciudadanos. Las mujeres, ajenas al «calor de las palabras», además, «generalmente permanecían confinadas en el oscuro interior de las casas, como si éste encajara mejor con su fisiología que los espacios abiertos al sol»<sup>1</sup>. Para Aristóteles, continúa Sennet, mientras que “«el varón posee el principio del movimiento y de la generación”, “la mujer posee el de la materia”, un contraste entre las fuerzas activas y pasivas en el cuerpo»<sup>2</sup>. Las mujeres y la calle, en ejercicio de la ciudadanía, que hablan, mujeres que se mueven y que actúan en el espacio público constituyen parejas dicotómicas ancladas en lo más profundo del imaginario que Occidente ha construido de sí mismo, y cuya fuerza y persistente arraigo inevitablemente afloran a la menor ocasión.

Sesteando, tranquilos, dejándose mecer por la comodidad de los estereotipos de esta venerable tradición, el carácter multitudinario de las manifestaciones del 8 de marzo de 2018 cogió con el paso cambiado a no pocos «expertos», desde dirigentes políticos a estrellas de la radio y de la tele, tertulianos y comentaristas, columnistas de prensa y comunicadores varios. Hasta tal punto que se verían obligados a mutar su habitual guion, cuajado de tópicos machistas y del que se habrían jactado hasta la víspera, por

---

<sup>1</sup> SENNET, Richard (1997), *Carne y piedra*. Alianza Ed., Madrid, p. 36.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 45.

sinuosos circunloquios y condescendientes matizaciones acerca de la necesaria delimitación entre las históricas proclamas de las exaltadas radicales y las sensatas y lógicamente aceptables aspiraciones representadas por un feminismo juicioso y de orden. Y no tardarían en ofrecerse personalmente a liderar este, para ellos, nuevo nicho de mercado.

Las grandes manifestaciones que esa tarde y noche inundaron las calles eran la culminación de la primera huelga feminista convocada en España, que fue secundada masivamente, dando lugar a escenas ya inolvidables en ciudades como Bilbao, donde, ante el Ayuntamiento, un mar de mujeres entonó el legendario himno (puesto al día para la ocasión) de Chicho Sánchez Ferlosio, «A La huelga». En Málaga se convocó a las huelguistas a las doce del mediodía en la plaza de la Constitución.

Rebautizada por la dictadura franquista con el nombre de plaza de José Antonio (fundador, héroe y mártir del fascismo patrio) recobró su denominación actual como homenaje a la Constitución Española de 1978, que se ve conmemorada además por un monumento a ras de suelo, normalmente invisible, debido a la invasión de diverso mobiliario de hostelería. Aquella (esta) constitución respondió en su día a los requisitos de reforma neoliberal del entonces agonizante sistema capitalista industrial y, naturalmente, no contaba entre sus preocupaciones prioritarias con el reconocimiento de los derechos de las mujeres. En justa correspondencia, tan desinhibido alarde de cultura patriarcal sería rechazado con indignación por el movimiento feminista en bloque. No por casualidad el texto se debe, según la historia oficial, a un grupo de siete santos varones, los prohombres que la posteridad conoce como los Padres de la Constitución. Siete escogidos diputados de entre 673 parlamentarios. Además de ellos había, contando entre el Congreso y el Senado, 27 más, pero es que... eran mujeres.

El éxito de la convocatoria feminista en Málaga en la plaza de la Constitución superó todas las expectativas: alrededor de 3.000; en su mayoría, mujeres –según el normalmente cicatero conteo de la Subdelegación del Gobierno–. La concentración se transformó por fuerza en una marcha, ya que, cuando las huelguistas llegaron a la cita se encontraron con la gigantesca tribuna que la Agrupación de Cofradías instala

anualmente con motivo de las procesiones de semana santa. Las fotos que recogen la manifestación muestran a la multitud encajonada entre los parasoles de la terraza de una céntrica cafetería y la mastodóntica estructura.

La tribuna alcanzó sus colosales dimensiones actuales en 2005, cuando la plaza entera sufrió un rediseño radical: la fuente de las Gitanillas, que ocupaba la parte central de la misma desde 1960, fue removida y sustituida por otra de menor tamaño, la fuente de Génova, procedente del paseo del Parque y que será instalada en la esquina suroeste de la plaza, dejando así disponible el espacio central de la misma para, por ejemplo, permitir la hipertrofia de la mentada tribuna. La actuación condujo a que se acuñase la expresión «urbanismo cofrade», es decir, el sometimiento de los espacios públicos a la satisfacción de las demandas de las hermandades de semana santa. Otro ejemplo digno de mención en este aspecto es el de la plaza de Camas, cuyo proyecto original (2013) tendría que ser modificado para eliminar los inconvenientes que presentaba para el paso fluido de las procesiones. Y la última novedad: para la semana santa de 2019, los árboles –naranjos– de la fachada Sur de la catedral, serán «adaptados» a un sistema de jardineras soterradas de quita y pon para permitir, cuando haga falta, el paso de las procesiones<sup>3</sup>.

Las cofradías son beneficiarias de la mayor parte de las subvenciones que el Ayuntamiento concede directamente en las áreas de Cultura, Derechos Sociales o Igualdad. El auge alcanzado por la semana santa como fenómeno turístico ha llegado a provocar la remodelación del recorrido de la llamada carrera oficial a fin de acallar las quejas de las asociaciones de comerciantes, pues las compras se ven gravemente afectadas por la celebración de las procesiones, que llegan a colapsar durante horas las calles del centro. La enorme concentración de público genera extraordinarias ganancias a la industria hostelera, cuya poderosa patronal reclama el incremento de recursos públicos con destino a la expansión de este espectáculo más allá de sus límites tradicionales. Así, la cantidad de procesiones

---

<sup>3</sup> HINOJOSA, Jesús. «Los naranjos de Postigo de los Abades serán de quita y pon para el nuevo recorrido de las cofradías», diariosur.es, Málaga. 16 de Febrero de 2019. <https://www.diariosur.es/semana-santa/naranjos-postigo-abades-20190216223740-nt.html> [Consulta 6/03/2019].

que actualmente se celebran fuera de esas fechas (con motivo de la coronación de imágenes de vírgenes, de aniversarios, o de aniversarios de coronaciones...) es tal que, si bien se las denomina como «extraordinarias», han llegado a convertirse en algo común y reiterativo en el paisaje cotidiano de cada fin de semana.

La cultura cofrade se potencia desde la infancia, organizándose desfiles de cristos y vírgenes en miniatura. Hasta existe un «parque infantil cofrade», emplazado, muy apropiadamente, en la llamada plaza de las Cofradías. Y si niñas y niños son en los colegios animados a procesionar ataviados respectivamente de mantilla, penitente o hasta de legionario, entre políticos locales y *celebrities* de vario pelaje hay codazos por retratarse dando la salida a alguna procesión. Si puede ser, coincidiendo con el destacado miembro de las Reales Cofradías Fusionadas, el actor y empresario Antonio Banderas, cabeza visible además de la Fundación Lágrimas y Favores, amén de promotor de una Cátedra de Estudios Cofrades, por la que ha sido recompensado con un doctorado *honoris causa* por la Universidad de Málaga. Y hablando de galardones, el Excelentísimo Ayuntamiento –bajo el gobierno del Partido Popular– ha tenido a bien, desde el año 2003, otorgar 21 Medallas de la Ciudad a organizaciones e imágenes religiosas. Dos de ellas «personales» (es un decir): a Nuestra Señora de los Remedios, en 2007, y al Cristo de la Misericordia, en 2015.

Málaga se presenta en el mercado turístico como la Ciudad de los Museos. Hace gala de 40. En dura competencia, sin embargo, todavía son más las cofradías, que suman 41. Además, no pocos de esos «museos» han sido creados por las hermandades de semana santa en torno a sí mismas y gracias a las mencionadas ayudas municipales. En este contexto, ¿a quién podría sorprender la escena, el jueves santo de 2018, de cuatro ministros, cuatro –a saber, de Interior, Juan Ignacio Zoido; de Justicia, Rafael Catalá; Defensa, María Dolores de Cospedal; y hasta el de Cultura y Educación, Méndez de Vigo–, escoltados por curas y militares, en la plaza de la Legión Española y frente al Cristo de la Buena Muerte, compitiendo a voz en grito a ver quien era más «novio de la muerte»?

Cinco años antes, el 8 de marzo de 2013, en las calles del centro de Málaga había tenido lugar una acción<sup>4</sup> en forma de procesión, también «extraordinaria», e inesperada: la del Santo Chumino Rebelde, con la imagen policromada de una vagina de casi dos metros de altura. Al final se leyó un manifiesto contra la reforma de la ley del aborto, la violencia machista y la segregación sexual en los colegios. La ceremonia se repetiría en la misma ciudad el 20 de diciembre; replicándose en Sevilla el 10 de abril del año siguiente, cuando el sindicato CGT, en protesta por el despido de una trabajadora, convocó, en nombre de una *anarcofradía* –la «Hermandad del Sagrado Coño Insumiso a la Explotación y la Precariedad»– a una «Procesión del Santísimo Coño Insumiso» y «Santo Entierro de los Derechos Socio-Laborales». El cortejo se pondrá en pie de nuevo un mes más tarde, el 1º de mayo, extendiéndose la experiencia a Madrid en 2015 con la Cofradía del Santo Coño de Todos los Orgasmos.

En 2014 la Asociación de abogados cristianos presentó una querrela contra la CGT por un «delito contra el sentimiento religioso en concurso con un delito de provocación a la discriminación, al odio y a la violencia por motivos referentes a la religión, o creencias», llegando a añadir estas parodias festivas a otros «hitos históricos de la persecución al cristianismo», como «los crímenes perpetrados contra religiosos en la República y la Guerra Civil» o, ya puestos, «las persecuciones romanas».

Para la lógica patriarcal nada que afecte a las mujeres tiene verdadera importancia; son, como describe la gráfica expresión, una chuminada. Excepto cuando pretenden sacudirse su papel secundario, de instrumento al servicio de la reproducción. Entonces sí que saltan las alarmas. Esto es lo que explica que todavía ahora, cinco años más tarde de la primera procesión vaginal, haya activistas en Málaga y Sevilla imputadas por las procesiones del coño insumiso. La exhibición pública y la –por más que paródica– veneración devota de la imagen de un órgano al que metonímicamente el heteropatriarcado reduce la identidad femenina; la reivindicación colectiva, compartida y festiva del coño como emblema de empoderamiento y como fuente de placer por parte de un grupo de mujeres, subvierte de tal modo el significado normativo del signo más

---

<sup>4</sup> «Acción puede ser definida como acto; sirve tanto para referir a un happening vanguardista, o un arte-acción, o una intervención “política”. Acción concita las dimensiones estéticas y políticas del verbo “actuar”, en el sentido de “intervenir”». TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (2011) *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 26-27.

despreciado y silenciado por la moral judeo-cristiana, que constituye una provocación intolerable.

La extravagante causa abierta por los abogados cristianos fue archivada en 2016, pero se reabría al año siguiente, fijándose finalmente la fecha del juicio para octubre de 2019. Ahora ya personalmente contra tres mujeres, investigadas, según el auto, porque la procesión «constituye un escarnio al dogma de la santidad y virginidad de la Virgen María». Por su parte, no hay fecha todavía para el juicio por la procesión de Málaga, de la cual hay una sola persona acusada, entre otras cosas, de, vestida de mantilla, «atacar las verdades inmutables de la fe católica» y «ridiculizar los dogmas».

Podríamos rastrear antecedentes de las procesiones del santo chumino tanto en la tradición culta como en la popular. Por un lado, en las ancestrales y anónimas parodias carnavalescas, que llegan hasta hoy día, como demuestra el caso de Drag Sethlas y su disfraz de virgen María en el carnaval canario de 2017, que le acarreó también una denuncia de la asociación de abogados cristianos, finalmente sobreseída. Y por otro, por ejemplo, en la célebre performance de Suzane Lazy y Leslie Labowitz *Take back the night*, que también procesionó una imagen mariana por el *distrito rojo* de San Francisco (California) en 1978<sup>5</sup>; o en la utilización de la imagería católica en las acciones del colectivo *artista feminista Mujeres Creando* en Bolivia, cuya sedes en las ciudades de La Paz y Santa Cruz han bautizado respectivamente como *La virgen de los deseos* y *Los deseos de la virgen*.

Como ha señalado Yayo Aznar, la performance tal y como ahora la entendemos no empezó a desarrollarse hasta los años 60, siendo aceptada por derecho propio como género artístico específico en la década siguiente<sup>6</sup>, pero sus orígenes se remontan a los 50. A pesar de su ya larga historia, el arte de acción plantea un cambio tan radical de las formas y reglas dominantes hasta entonces que sigue todavía despertando rechazo e incomprensión, e incluso gran parte de la sociedad se niega a reconocerlo como arte. Y aquí radica principalmente su poder destabilizador.

---

<sup>5</sup> Para saber más de este proyecto ver: Ariadne: A Social Art network «Take back the night» <https://www.againstviolence.art/more-take-back-the-night> [Consulta 12/01/2019]

<sup>6</sup> AZNAR, Sagrario (2000), *El arte de acción*, Donositia, Nerea, p. 7.

Bajo esta perspectiva hay que interpretar la reacción de la Asociación de abogados cristianos al tomar por real una representación<sup>7</sup>, esto es, una ficción, que además, parodia a otra representación, es decir, que es una ficción construida sobre otra ficción, ¿cómo sería, entonces, recibida una posible solicitud de ingreso del Chumino Rebelde en la Asociación de Cofradías?, ¿y la propuesta de tomar parte su procesión en la carrera oficial?, ¿y la petición, para estudiar el fenómeno, de una beca de la Cátedra de Estudios Cofrades?, ¿y la proclamación de La Casa Invisible como sede matriz y Casa de Sororidad? ¿y como museo de la cofradía? Tan larga como la historia de la humanidad es la tradición satírica como recurso crítico por parte de las expresiones culturales populares. Esta «grasia» nuestra –tan celebrada, jaleada y explotada por el Capital y por el Estado cuando les conviene–, el humor y la ironía son cauces a través de los cuales se hace público el antagonismo de los grupos históricamente subalternizados, que manifiestan así su desconfianza y su desacuerdo. La insumisión respecto a las mitologías del patriarcado se pone simbólicamente de manifiesto mediante la parodia del lenguaje y los rituales propios de las clases dominantes para hacer una declaración de soberanía sobre el propio cuerpo:

«Diosa te salve vagina, llena eres de gracia, el coño es contigo, bendita tú eres entre todas nuestras partes y bendito es el fruto de tu sexo, el clítoris. Santa vagina, madre de todos, ruega por nosotras liberadas, ahora y en la hora de nuestro orgasmo. Himen. Ni en el nombre del padre, ni del hijo, sino de nuestro santísimo coño».

La mañana del 8 de marzo de 2018, al descubrir las huelguistas que la plaza se encontraba bloqueada por la presencia de la mole de la tribuna de la semana santa, las manifestantes van a protagonizar, probablemente sin una meridiana conciencia de esa dimensión de su actuación, una de esas «producciones y acciones colectivas» que Ana Longoni distingue porque «abrean en recursos artísticos, con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político»<sup>8</sup>. El hecho de ocupar la

---

<sup>7</sup> «Representación, aún con su verbo *representar*, evoca nociones de mimesis de un quiebre entre lo “real” y su “representación”, nociones que se han complicado de modo muy productivo a través de los términos *performance* y *perform*”. TAYLOR, D. *op.cit.*, pp. 26-27.

<sup>8</sup> LONGONI, A. (2009) “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López”. Revista Errata, Año 1, N.º 0, Bogotá, 2009, p. 18. [https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata\\_0\\_ensayo\\_2](https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_0_ensayo_2) [Consulta 14/01/2019].



tribuna, apartando las vallas que impedían el paso a la construcción, cortando previamente las bridas y desatando las cuerdas que las sujetaban, incorpora inevitablemente una fuerte carga simbólica.

Poco después serían desalojas por la policía, «por motivos de seguridad», por su propio bien. ¡Ay, las mujeres! Y su eterna minoría de edad. Siempre necesitadas de tutela. También con prisas siempre, sin paciencia. Pretendiendo acortar camino como sea para acceder, sin estar preparadas para ello, a responsabilidades que no les corresponden y a las que no sabrían hacer frente.

El desalojo de la tribuna ilustra nítidamente, como una alegoría, la mítica inmadurez con que la naturaleza femenina ha sido caracterizada históricamente por la literatura patriarcal. También la ocupación de esa estructura –sin que estuviese «todavía lista»– fue una elocuente metáfora de la empeñada resistencia de las mujeres a comprender que «aún no es el momento»; de su impaciencia infantil, de niñas que nunca llegan a crecer del todo. Es decir, a ser hombres.

La acción performativa deviene parte de un archivo de memorias en construcción, trenzada por los propios cuerpos en movimiento –carne contra las piedras tan queridas de la historia patriarcal –, llamadas a tejer un relato alternativo y en proceso.

En algunas de las fotos tomadas esa mañana se ve, de fondo, en los escaparates el rostro seductor de una modelo –la imagen idealizada de una mujer como objeto visualmente consumible– que posa, en su perfección, con su profesional mirada de ser mirada, por encima del hombro desnudo, de reajo. En otras se distingue, en la tribuna, a una señora, con el pelo blanco, seria, en sujetador. Se acaba de quitar la camiseta morada, que hace girar por encima de la cabeza, como una bandera. Del cuello penden las gafas de ver de cerca, pues ella está mirando ahora más lejos. Gafas de vista cansada. Harta. Y digna en las arrugas que dibujan su rostro. Ensimismada. Como si estuviera sola. Pero con la seguridad que proporciona la certeza de no estarlo en absoluto, sino arropada por una multitud que, como ella, pone el cuerpo –individual, personalmente, pero también colectiva y políticamente– en una situación de transgresión, simbólica pero a la vez

corpórea, física, de los límites. A su alrededor, otras mujeres, muchas de ellas muy jóvenes, sonríen, gritan, cantan, silban, celebrando su gesto; y el hecho de estar juntas y cada una rompiendo la anodina secuencia que encadena la privatización del espacio a la mutilación de nuestras vidas, reducidas a consumo y espectáculo. En el aire, la exultante complicidad de verse y reconocerse en un lugar para acceder al cual han removido, con su deseo y con su convicción, y con sus propias manos, los obstáculos que les impedían pasar. Esas vallas que también aparecen en las fotos: desordenadas, inútiles, vencidas.

## BIBLIOGRAFÍA

AZNAR, Sagrario (2000), *El arte de acción*, Donositia, Nerea.

LONGONI, A. (2009) “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López”. *Revista Errata*, Año 1, N.º 0, Bogotá.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (2011) *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica, México.