

An abstract painting with a complex, layered texture. The background is a mix of bright yellow, green, and blue. Overlaid on this are various shapes and patterns, including dark green and black blotches, a large, dark blue, wavy, textured shape in the lower center, and a small blue circle with a white center on the right. The overall effect is one of intense, chaotic energy.

ENTRE EL HORROR Y EL PLACER

La ambivalencia de la representación de la violencia
de género contra la mujer en la cultura visual como referente
en la pintura y el arte contemporáneo

KAREN CHEIRIF



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.







UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

ENTRE EL HORROR Y EL PLACER

LA AMBIVALENCIA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO CONTRA LA MUJER
EN LA CULTURA VISUAL COMO REFERENTE EN LA PINTURA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

KAREN CHEIRIF WOLOSKY

DIRECTOR DE TESIS:

DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO (FAD)

SINODALES:

MTRO. JAVIER ANZURES TORRES (FAD)

DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO (FAD)

DRA. ADRIANA RAGGI LUCIO (FAD)

MTRO. SERGIO KOLEFF (FAD)

MÉXICO D.F., AGOSTO 2014

A Ilan , que me apoya siempre.

ÍNDICE

9	Introducción	
13	1. Violencia de género contra la mujer y cultura visual	
16	1.1	Debates sobre la definición y la construcción del género
19	1.2	Conceptos de Violencia
21	1.3	Violencia de género contra la mujer
28	1.4	Representaciones de violencia de género en la cultura visual y la cultura visual como forma de violencia de género
41	2. Representaciones de la violencia de género contra la mujer en el arte actual	
43	2.1	La representación de la violencia de género contra la mujer en la cultura visual como referente para la creación de obra artística en el contexto del posmodernismo
65	2.2	La creación de obra artística con la temática de violencia de género contra la mujer en el contexto del <i>poscolonialismo</i> y el <i>parafeminismo</i>
78	2.3	Dos formas de pintar
80	2.3.1	Jenny Saville y la carne arrebatada
93	2.3.2	Marlene Dumas y la pornografía en evidencia
105	3. Representación al límite: entre el placer y el horror	
107	3.1	La búsqueda de la pintura a través de la imagen de la violencia de género
137	3.2	Buscando el origen de la ambigüedad: una reflexión sobre mi pintura
148	Conclusión	
151	Fuentes de investigación	

INTRODUCCIÓN

Esta tesis partió del interés por la imagen de la violencia de género contra las mujeres en la cultura visual como temática para basar una investigación teórica que pudiera sustentar o contextualizar mi investigación artística. Este interés se originó principalmente por el deseo de incidir en una problemática de carácter social y un cuestionamiento en torno a cómo las imágenes influyen en o son influidas por esta problemática en particular. Muchas preguntas dieron pie a la investigación, las cuales fueron guiando el camino a seguir; la pregunta inicial era si mi obra era capaz de generar una visión crítica respecto a la violencia de género contra las mujeres.

El ahondar más profundamente en esta inquietud temática de manera personal, a través del ejercicio de la pintura me permitió descubrir y comprender los alcances de un interés en una temática en apariencia distante, que se manifestaba cada vez como más cercana. Los resultados que obtuve en el taller me sorprendieron por las características pictóricas de mi obra, en la medida que empecé a intuir una tendencia de *estetización* de las imágenes, lo cual sacó a relucir un gusto o fascinación por estas escenas que no tenía del todo consciente. Este placer por la imagen me desconcertó en un inicio, pues reconfiguraba toda la orientación de mi postura. Con el paso del tiempo y el desarrollo de la investigación artística, la pregunta se replanteaba a si era verdaderamente mi intención que mi obra tuviera esta visión crítica, si en realidad era todo lo contrario—y me limitaba a una visión exclusivamente estética y acrítica—o si más bien, mi postura asume un punto intermedio, ambivalente. Después de pasar por un proceso de acoplamiento, experimentación e indagación en mi investigación pictórica, la pregunta central logró definirse como: ¿Es posible generar una reflexión que evidencie al mismo tiempo una visión crítica, y por el otro lado una visión *voyerista* y complaciente, que se limite a una representación estetizante? ¿Es posible soportar esta ambigüedad? Dicho de otra manera, ¿queda evidenciada en mi trabajo la ambigüedad que me despiertan a mí éstas imágenes de la cultura visual? ¿Se explicita en mi obra una tensión entre el horror y el placer de la imagen de la violencia de género contra la mujer? La indagación muestra una curiosidad por entender aquéllos aspectos

paradójicos y ambivalentes que quedan en evidencia, que están presentes en la cultura visual y que generan una tensión en la creación y el pensamiento respecto a la problemática que presenta el tema.

Posteriormente, al terminar el periodo de taller dentro de la maestría y hacer un recuento de todo lo que había hecho e investigado, las preguntas dejaron de orientarse hacia estos rumbos y caí en cuenta de que la temática que escogí en un principio desde una perspectiva social, e incluso desde una perspectiva de cultura visual, al tratarse de una investigación pictórica, no podía quedarse en un plano ajeno a lo personal. Si bien las feministas de la segunda ola decían que “lo personal es político”, mi trabajo parecía intentar hacer un ejercicio en orden inverso de tomar lo político como personal, de entender de manera personal lo que se vive culturalmente.

Considero que el resultado de ésta investigación debe verse más claramente en mi trabajo artístico. Si bien resultó fundacional para la formación de mi contexto y perspectiva, el objetivo de ésta tesis no fue nunca el hacer una investigación sobre estudios de género, sino de artes visuales. En ese sentido el primer capítulo se presenta como un resumen de los conocimientos adquiridos sobre la temática, habiendo partido de cero. Para entender la manera en que la temática ha sido abordada y poder dotar así de un contexto o de promover un diálogo entre mi obra y la de otros en este mismo terreno, me planteo las siguientes preguntas:

¿Cómo se ha abordado la temática en los últimos cuarenta años en el arte contemporáneo, en especial en términos de imagen? ¿Qué postura o perspectiva se toma para abordar el tema? ¿Cómo influye el contexto posmodernista y poscolonial en estas posturas? ¿Qué papel juega el feminismo en las mismas? ¿Cómo se posiciona la pintura como instrumento eficaz para una reflexión sobre este problema social?

La metodología que seguí para pretender contestar estas preguntas consistió, en primer lugar, en la comprensión y consiguiente definición de términos a nivel conceptual, para tener clara la temática que se abordaría, así como sus diferentes manifestaciones y límites. En el primer capítulo o marco conceptual, por lo tanto, se define en primera instancia el concepto de género como una categoría construida culturalmente y el concepto de violencia en sus distintas manifestaciones, subjetiva, objetiva, simbólica y sistémica. A continuación se define el concepto de violencia de género, la cual, como lo indica su nombre, se da en función al género, el motivo de la violencia es el género mismo. Sin embargo se planteará la visión “oficial” de las instituciones, en las que, en el caso de violencia de género contra la mujer, es definida como una violencia contra la mujer *por ser mujer* contrastándola con una visión que entiende el género

como violencia. Si bien existen representaciones de violencia de género en la cultura visual, la cultura visual ejerce en ocasiones su influencia en algunos niveles como forma de violencia de género en la reproducción de estereotipos y patrones normalizantes. En esta misma sección se analiza el concepto de cultura visual y la manera en que las imágenes, que son mediaciones, conforman un terreno en disputa que incluye la representación de la mujer en géneros como la pornografía, la moda y la publicidad.

El segundo capítulo o marco referencial que presento en este texto, consta de la presentación de algunas obras de arte en las que se da una representación de la violencia de género contra la mujer en dos contextos o delimitaciones: uno de ellos se establece en la medida que utiliza como base o referente a la cultura visual, lo cual deja en evidencia ciertas estrategias y características del posmodernismo entendido, en línea con Arthur Danto, como un momento en el que el arte adquirió libertad al independizarse de los mandatos políticos y estéticos modernos que dominaron en las vanguardias y sus manifiestos. El arte entraba en una etapa poshistórica y pluralista. La atmósfera de la democracia liberal también se respiraba en el ámbito artístico, pero al precio de cierta indiferencia general y del sometimiento a los caprichos del mercado.

El segundo contexto se conforma en función de su pertinencia o adscripción a un discurso poscolonial y/o *parafeminista*, refiriéndose a una política de *identificación* que no hegemonice y donde se incluyan cuestiones como el género, la sexualidad, la raza, la etnia, la nacionalidad, etc.¹

Con estas delimitaciones quedan considerados aspectos que resultaban para mí de interés primordial en la medida que constituyen un marco de pensamiento en el que me concierne incidir.

En los análisis de artista que presento en el capítulo 2.3, decidí seleccionar a dos artistas, Jenny Saville y Marlene Dumas, por sus dos formas de pintar y cómo trabajan el tema. Para mí fueron paradigmáticas en la medida en que por un lado utilizan la pintura, que es el medio que uso yo, y por otro lado, que sus características plásticas son muy diferentes entre sí. Estas artistas tocan temas diversos dentro de la violencia de género a distintos niveles, la imagen de la mujer en los medios masivos, entre otros.

En el último capítulo presento tanto los resultados, como una especie de bitácora de trabajo, con su respectiva documentación y descripción del proceso de investigación artística que desarrollé en la maestría. En este apartado se plasman las reflexiones y cuestionamientos por los que pasé hasta definir el proyecto de forma más concreta y coherente y se presenta cada obra con un

1 Jones, Amelia. *¿Cerrando el círculo? El regreso del arte feminista*. EXITBOOK, n°9, Madrid, 2008. pg.11

texto explicativo que pretende sustentar cada uno de los trabajos. Por último se presenta un argumento reflexivo e introspectivo, sin caer en un diario personal, intentando ubicar el origen de la ambigüedad en mi historia y contexto personales, para tratar de comprender mejor los aspectos que están en juego en mi planteamiento artístico.

Considero que este documento puede aportar una visión que pretende sobre todo ser honesta y mostrar un proceso de indagación personal y de desarrollo a nivel pictórico y teórico. Imagino que puede resultar interesante el evidenciar este proceso como la maduración de una búsqueda de la posibilidad de hacer un comentario sobre una problemática que nos concierne a todos como sociedad



**VIOLENCIA DE GÉNERO
CONTRA LA MUJER Y
CULTURA VISUAL**

1.1

DEBATES SOBRE LA DEFINICIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO

Se puede decir que los *estudios de género* han dejado claro desde los años noventa del siglo XX que éste es una construcción social y cultural,² y como tal es un **significante político** el cual es posible reconstruir desde bases distintas a las preestablecidas en la cultura, lo cual se verá más adelante. Esto quiere decir, en primer lugar, que la construcción del género supone una serie de actos, o más precisamente “actuaciones” organizados en torno a una concepción de un “sexo natural” que dan continuidad a una serie de normas que definen las características construidas de dos sexos opuestos y complementarios. Si tiempo antes, afirmaba Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* respecto a las mujeres—aunque se aplica también a los hombres—tocante a que no se nace mujer sino una se convierte en tal en el proceso de aprendizaje y socialización, Judith Butler extiende esta construcción al concepto de la *performatividad del género*. En otras palabras el comportamiento construye la identidad que se presupone que tiene pero “no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; (sino que) esa identidad se construye *performativamente* por las mismas “expresiones” que, al parecer, son resultado de ésta”.³ Butler separa la noción de sexo de las nociones de género y deseo y propone una relación menos determinante con éstas. Evidencia el sexo biológico y el género como construcciones que nos son ni permanentes ni inamovibles.

Esta construcción del género es una asignación de particularidades impuesta por un complejo entramado de instituciones sociales, religiosas, culturales, entre otras, las cuales no necesariamente se originan únicamente en las características naturales de los sexos, es decir, que las personas, hombres o mujeres pueden tener tanto las asignadas a su sexo, como las asignadas al sexo opuesto. Sin embargo, en un sistema binario en el que hemos estado enfrascados, cada

2 Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós. Barcelona, 2007.

3 Íbid, pg. 85

uno de los roles tiene sus características asignadas y así el masculino ha sido asociado—por ejemplo—a la acción, la racionalidad, la fuerza, el control, la autoridad, etc. y el femenino a la pasividad, emotividad, vulnerabilidad, dulzura, etc.

Dentro de algunos de las repercusiones de este sistema, ese marco cultural que conforma comportamientos “naturales”, que son de hecho aprendidos, hace entendible que sea habitual que a los hombres, desde pequeños se les toleren e incluso se les fomenten conductas agresivas y violentas que van integrándose a su personalidad, basándose en la creencia de que estos actos fortalecen la masculinidad.⁴ Una de las consecuencias obvias es una predisposición de los hombres en cuanto a individuos a ser dominantes y las mujeres a ser más pasivas o sumisas. Así que la problemática de esta *performatividad del género*, ejercida mediante en una serie de premios y castigos, radica en que este sistema hegemónico construido, muchas veces tiene repercusiones negativas para todos aquellos actores que no entren dentro de la categoría de masculino heterosexual. Es por eso que sistema hegemónico y ortodoxo de construcción del género es parte de la compleja estructura que sostiene la persistencia de manifestaciones como la misoginia y la violencia de género.

Y esto, porque en el fondo hablar de género es hablar de relaciones de poder, y en ocasiones el no encarnar o acatarse a la normativa o ideal del género puede significar poner en riesgo la integridad física o a veces, hasta la vida,⁵ o por lo menos ser rechazado, marginado y no ser considerado “normal”. Sin embargo, la aportación de Butler consiste en que al afirmar la *performatividad del género*, puso de manifiesto la posibilidad de subvertir y modificar estas normas de género a través de la misma actuación. El feminismo y la teoría *queer* han sido factores decisivos en el cambio de percepción del género. En palabras de Butler, “comprender el género como una categoría histórica es aceptar que el género, entendido como una forma cultural de configurar el cuerpo, está abierto a su continua reforma, y que la “anatomía” y el “sexo” no existen sin un marco cultural”⁶. A su vez Michel Foucault afirmará que: “En las relaciones de poder la sexualidad (es) uno de los (instrumentos) dotados de la mayor instrumentalidad: utilizable para el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo, de bisagra, a las más variadas estrategias.”⁷ Sin embargo, él cree en el poder transformador del individuo en la

⁴ Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Ediciones AKAL, Madrid, 2007.

⁵ Sabsay, Leticia. Revista, Página 12 8 mayo 2009. SOY, Judith Butler para principiantes. <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/soy/1-742-2009-05-09.html>

⁶ Butler, Judith. *Deshacer el género*, Barcelona Paidós 2006, pg. 25.

⁷ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. La voluntad de saber. Ed. Siglo XXI S.A. de C.V, México D.F.,

medida en que ha estudiado los modos en que los seres humanos *se transforman en sujetos*, generando resistencia a las relaciones de poder a través de luchas que atacan una forma de poder que categoriza al individuo. A través de la resistencia contra la dominación el sujeto es capaz de generar cambios y transformaciones, generando así otras formas de ver la vida.⁸

A su vez, la teórica y activista Beatriz Preciado afirma que “el género no es simplemente performativo sino ante todo prostético”⁹, es decir que se da en la materialidad de los cuerpos, los cuales son regulados en un sistema de normalización.

Frente a estas posturas Virginie Despentes y Camille Paglia, abogan sobre todo contra la victimización de las mujeres, abren la posibilidad de ver el género como algo más que una construcción social. Para Paglia la biología y nuestro sistema hormonal sí deben ser tomados en cuenta en nuestra toma de papeles de género y para Despentes, lo planteado en su película *Baise-moi*¹⁰ implica que “la brutalidad pertenece a quien empuña el arma, podemos cambiar de lugar” y que “la rabia te pertenece tanto como al otro sexo”¹¹. En ese sentido, de alguna manera proponen una visión de género mucho más compleja.

En el marco de la era mediática que estamos viviendo, en la cual muchos de los imperativos conductuales siguen transmitiéndose en los medios masivos de comunicación y enseñándose de manera acrítica en muchos ámbitos educativos, no hay suficiente resistencia a los mismos, aunque se hacen esfuerzos en algunos ámbitos periféricos, tales como los académicos universitarios en donde se implementan los estudios de género, algunas plataformas independientes en internet y en alguna medida, también en el ámbito del arte. Es importante recalcar que si bien es necesaria una crítica de los mensajes e imágenes transmitidos por lo medios masivos, éstos no son el origen elemental de la situación de discriminación de género sino que sobre todo reflejan y reproducen una objetiva discriminación material que está causada y enraizada en la sociedad.¹² Si bien ha habido un importante avance hacia la igualdad entre los sexos, la construcción del género en la cultura contemporánea sigue estando ligada a arquetipos tradicionales, lo

pg. 126.

⁸ Foucault, Michel. *El sujeto y el poder*. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 50, No. 3 (Jul.-Sep., 1988), pg. 7.

⁹ Preciado, Beatriz, *Manifiesto contrasexual*, Anagrama, Barcelona, 2011, pg. 21

¹⁰ Despentes, Virginie y Trinh Thi, Coralie, Francia, Canal +, 77 min., 2000.

¹¹ Meloni, Carolina. Entrevista a Virginie Despentes, alex_lootz revista literaria, abril, 2008. http://www.melusina.com/rcs_gene/54-062.pdf, pg. 6 y 7, [Consultado el 13/03/2014]

¹² Gil Calvo, Enrique. *La mujer cuarteada: Útero, Deseo y Safo*. Ed. I Anagrama, S.A. Barcelona, 1991. pg.

cual tiene un impacto importantísimo en esta aún inacabada igualdad de género. Uno de las consecuencias de esta condición consiste en el hecho de que los crímenes de violencia sexual sigan siendo una práctica común en el mundo contemporáneo. Pareciera que toda la violencia de género es una herencia del sistema de géneros que venimos arrastrando desde hace siglos, y es en efecto así en parte.

CONCEPTOS DE VIOLENCIA

La Real Academia Española define violento como, entre otros, el adjetivo que supone estar “fuera de su natural estado, situación o modo; que obra con ímpetu y fuerza; o que se ejecuta contra el modo regular o fuera de razón y justicia”. Esta definición supone un cierto grado de *evidencialidad* del acto violento como acto abiertamente injusto o fuera de lo normal, lo cual no es el caso en la violencia de género, ya que ésta se encuentra naturalizada y sus efectos no siempre son evidentes. Por lo tanto, se requiere un enfoque mucho más amplio que el descrito. Quizá una definición más pertinente es la siguiente: “La violencia puede entenderse como el efecto de una serie de condiciones que van desde las crisis sociales –económica, política, cultural– y la frustración que generan, pasando por los recursos empleados por una persona o grupo para **establecer su poder sobre otros**, hasta el peso que tiene una cultura determinada en **la construcción de identidades** tanto individuales como colectivas.”¹³ Entendiendo a la violencia como constructora de identidades, se puede tener un panorama más amplio de su marco de influencia y la naturaleza de sus efectos. Hablamos entonces no sólo de una violencia física, sino una situación que afecta muchos ámbitos de la vida.

En esta definición faltaría mencionar que al establecer el poder del agresor sobre el de la víctima, ya sea voluntaria o inconscientemente, a ésta no se le reconoce como un sujeto cuya “alteridad” es reconocida y respetada, sino más bien como un simple objeto potencialmente merecedor de daño físico e incluso de destrucción.¹⁴

13 Arteaga Botello, Nelson y Delgadillo Guzmán, Guadalupe. “Por eso la maté...” *Una aproximación sociocultural a la violencia contra las mujeres*. Universidad Autónoma del Estado de México. 2010.

14 Ver definición de John Keane en “Reflexiones sobre la Violencia”, citado en: Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Ediciones AKAL, Madrid, 2007. Pg.12. Énfasis mío.

Así, la falta de reconocimiento de la alteridad como sujeto digno de respeto, *a pesar de que sea involuntariamente*, es un punto en el que la cultura juega un papel preponderante en la construcción de identidades basadas en modelos que resultan en actos violentos “involuntarios”, los cuales son manifestados a veces de manera simbólica, política, económica o psicológica y no siempre se manifiestan en violencia física. Cuando cualquier tipo de violencia se encuentra implícita en la cultura y es aplicada involuntariamente por la sociedad se le denomina violencia naturalizada.

Las formas en que la violencia se manifiesta no siempre son visibles, como explica Slavoj Žižek¹⁵, quien divide la violencia en tres tipos: la primera es la **violencia subjetiva**, que es la más visible y es la que se percibe claramente por la “víctima” y en la que se incluye la violencia física y verbal; la segunda y la tercera formarían parte de una **violencia objetiva** y serían, por un lado, la **violencia simbólica**, que se ejerce mediante el lenguaje, pero no en tanto a su uso como herramienta de agresión directa, sino como sistema en cuya estructura están implícitos ciertos códigos que imponen un universo de sentido hegemónico y la **violencia sistémica**, que no es sino la consecuencia de las violencias anteriores manifiesta económica y políticamente.

15 Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales. Paidós, Buenos Aires. 2009.

VIOLENCIA DE GÉNERO CONTRA LA MUJER

Al iniciar el proceso de investigación, sentí necesario primero comprender lo que era la violencia de género para poder trabajar con ésta en un discurso artístico. Ésta investigación me evidenció lo compleja que es la temática de manera que su misma definición está en tensión entre los distintos discursos de poder. Además, habiendo empezado desde una perspectiva que asumía como verdaderas las definiciones oficiales, me costó trabajo compaginar esta visión con los hallazgos que estaba teniendo a nivel personal en mi trabajo pictórico y reflexivo. Esto se dio sobre todo porque todas las definiciones de violencia de género que encontraba tenían que ver con la percepción de que la supremacía masculina, impuesta sobre las mujeres a través de una “sociedad patriarcal” y “estrategias falocráticas de dominación”. Al finalizar la investigación, me di cuenta de que este tipo de discursos me empezaban a sonar como teorías conspiracionistas.

La definición de violencia de género es reciente, y por ende la determinación de ciertos tipos de violencia como violencia de género también lo son; el empleo de este término data apenas de los años noventa. Este tipo de violencia es definido en el discurso oficial como “aquella que se ejerce contra las mujeres *por ser mujeres*, ubicadas en relaciones de desigualdad en relación con los hombres en la sociedad y en las instituciones civiles y de estado.”¹⁶ Lo que resulta preponderante en esta definición es que la razón de la violencia, o la existencia de la misma radica supuestamente en que es ejercida en base a la naturaleza de la víctima, es decir del hecho de que sea mujer y que ésta víctima está ubicada en un contexto de desigualdad que permite o provoca esta situación. Esta definición parte de la premisa de que la violencia ejercida contra las mujeres se origina en la naturaleza de la sociedad patriarcal en la que se inscribe, lo cual provoca que la violencia contra las mujeres *por ser mujeres* sobrepase por mucho los casos de violencia contra los hombres *por ser hombres*. Esta definición requiere ser contrastada con

16 Maqueira, Virginia. *Mujeres, globalización y derechos humanos*. Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia Instituto de la Mujer. Valencia, España, 2006. Énfasis mío.

visiones alternativas que proponen nuevas perspectivas sobre el género, en las que se ha puesto en duda todo el argumento de la “sociedad patriarcal”, de la mujer como víctima y se ha optado por una actitud en la que de alguna manera las mujeres se responsabilicen de su condición y dejen de culpar exclusivamente a los hombres de la misma.

Como se explica en las definiciones de violencia vistas en el capítulo 1.2, todas las formas de violencia producen y reproducen significado y por lo tanto resultan en la construcción de identidades, por lo que la construcción de género formaría parte de un entramado de violencias inscritas dentro del marco de lo cultural. Es decir que la construcción de género es el primer tipo de violencia de género. En cambio, pretender determinar cuándo un acto violento contra una mujer es violencia de género, resulta sumamente complicado.

Por ejemplo, se dice que la llamada “violencia doméstica”, es una violencia arraigada en la estructura misma de la sociedad y que constituye un mecanismo social que fuerza a la mujer a una situación de subordinación respecto del hombre.¹⁷ Yo pienso que es al revés. Creo que la falta de empoderamiento de las mujeres, su baja autoestima, provoca que se encuentren a menudo en relaciones co-dependientes que resultan en diferentes tipos de violencia, física, emocional, económica, etc. Es un problema complejo, pero no lo veo como un mecanismo social, sino como un resultado de la auto-percepción de las mujeres como grupo social. Asimismo, alguien que está en una relación co-dependiente, siempre obtiene algo que la hace permanecer en esa relación, algo que cree necesitar. Quizá en esta lógica, por ejemplo la autoproclamada “disidente feminista” Camille Paglia, argumenta de manera subversiva que quizá estas mujeres no dejan a sus maridos, porque “las mujeres golpeadas tienen sexo candente”.¹⁸ Quizá sea una afirmación muy arriesgada y que puede resultar ofensiva, pero este tipo de comentarios le da algo de crédito a la mujer más allá de ser una víctima.

La violación, conforma una “alegoría paradigmática de la producción del género”¹⁹ según Judith Butler, lo cual tiene que ver con un carácter *performativo* en el que se da la imposición de la dominación masculina, pero la cual debe ser entendida como la obtención de poder a través de la fuerza. Para Virginie Despentes la violación es

17 Maqueda Abreu, María Luisa. *Ponencia presentada en el Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM*. Web: <http://www.juridicas.unam.mx/sisjur/familia/pdf/15-189s.pdf>. [Consultado el 04/05/2012]

18 “women who get beat up have hot sex.” *Sex, Art and American Culture*, Vintage books, New York, 1992. pg. 51

19 Butler, Judith, Op. Cit, pg. 14

una estrategia política bien definida: los huesos desnudos del capitalismo, es la cruda y burda representación del ejercicio del poder. (...) La violación es guerra civil, una organización política a través de la cual un género le declara al otro: tengo poder absoluto sobre ti, te fuerza a sentirte inferior, culpable y denigrado.²⁰

En este sentido, Despentes entiende la violación en tanto que fenómeno no extraordinario o aislado, sino todo lo contrario, es decir, como parte de nuestra sexualidad, como el código de la condición femenina. Según esta autora, la sociedad tiene muchas veces la percepción de que el deseo masculino es más poderoso que su voluntad.²¹ Asimismo, como apunta Camille Paglia, a pesar de que la violación no puede ser tolerada en una sociedad civilizada, debe ser entendida como parte de una realidad en la que nunca ha existido ni existirá la armonía sexual, en donde cada mujer debe tener en cuenta que la violación es un peligro inevitable y contra el que hay que estar preparadas a luchar. Para ella, “la agresión y el erotismo están profundamente entrelazados. Caza, persecución y captura están biológicamente programados en la sexualidad masculina.”²² Y sin embargo la sociedad es la responsable de mantener a raya a estos impulsos masculinos, la sociedad es la única capaz de proteger a las mujeres de la violación.²³

En ese sentido la violación se puede entender como una circunstancia política que se da como estrategia a nivel global utilizada para la dominación y humillación no solo de las mujeres sino de pueblos enteros en las guerras, ejemplo de esto son las violaciones de Bosnios en la guerra de los Balcanes, entre otros muchos.²⁴ La violación a hombres, sobre todo común en las cárceles, en donde tiene índices elevadísimos, también es una estrategia de control que no ha sido suficientemente reconocido a nivel global.

Los mitos de la antigüedad están llenos de ejemplos de violación, que están completamente naturalizados e integrados a las representaciones del arte y han sido repetidos una y otra vez. Por ejemplo, el mitológico rapto de Perséfone, representado ininidad de veces. Según Paglia,

En la mitología vemos la ansiedad sexual de los hombres, el miedo a la dominación de la _____ mujer. La Violencia sexual tiene muchas de sus raíces en el sentido de debilidad psicológica

20 Despentes, Virginie, *King Kong Theory*. The Feminist Press, CUNY, Nueva York, 2010. pgs. 46 y 47

21 Íbid. Pg 47.

22 Paglia, Camille. *Sex, Art and American Culture*, Vintage books, New York, 1992. pg. 51

23 Ídem.

24 La violación ya es reconocida bajo el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional como crimen de guerra o crimen de lesa humanidad. Ver artículo 7 del Estatuto de Roma que se puede consultar en: [http://legal.un.org/icc/statute/spanish/rome_statute\(s\).pdf](http://legal.un.org/icc/statute/spanish/rome_statute(s).pdf) [Consultado el 02/04/2014]

de los hombres hacia las mujeres. Se necesitan muchos hombres para hacer frente a una mujer. La voracidad de la mujer es un motivo persistente. Para comprender la violación, debe estudiarse el pasado.²⁵

La **violencia objetiva** como la entiende Žižek, como se mencionaba más arriba, es constituida por la **violencia simbólica** y la **violencia sistémica**. En el caso de la violencia simbólica, este tipo de violencia de género queda en ocasiones oculta por la imperceptibilidad de sus alcances en sus manifestaciones más sutiles, es decir simbólicas. Un ejemplo lo constituye el lenguaje. Si, como afirma Žižek en el lenguaje se impone el sentido universal, la invisibilidad de las mujeres en el lenguaje implica la anulación de las mismas en los discursos políticos y sociales. El lenguaje así actúa como agencia, como explica Butler, quien retoma la concepción de Lacan respecto a la forma en que el sujeto entra en el “orden simbólico” preestablecido a través del lenguaje—y que es determinante en la producción de subjetividad—y lo aplica a las normas de género preestablecidas en la cultura. En esa línea, demuestra la forma en que el lenguaje racista, sexista u opresivo no sólo representa la violencia, es violencia,²⁶ tal como pronuncia la escritora estadounidense Tony Morrison²⁷ y a quien Butler cita. Además expone la forma en que la amenaza constituye un acto de habla que implica una gran violencia en sí mismo. Estos actos de habla, son de uso frecuente en los gestos misóginos y objetificantes que profieren a diario muchos hombres a mujeres en las calles. Y es una violencia constante, que mantiene a la mujer en una constante sensación de miedo y peligro, de ultraje y humillación constantes. Sin embargo, la mujer debe dejar de lado esta pasividad, en ese sentido estoy de acuerdo con Camille Paglia en la medida que este tipo de violencia debe ser enfrentado verbalmente por las mujeres: toda persona debe estar a la defensiva contra el peligro de las calles, las mujeres deben aplicar su inteligencia verbal y defensiva, lo cual ella llama “*street-smart feminism*.”²⁸

Un ejemplo de la violencia implícita en el lenguaje, lo constituye género de algunas palabras, como las ocupaciones, circunscribe también el ámbito al que están preestablecidas estas ocupaciones, por ejemplo, “ama de casa”. El reto en la actualidad no es que más mujeres puedan

25 Paglia, Camille. *Sex, Art and American Culture*, Vintage books, New York, 1992. pg. 52

26 Ver: *Lenguaje, poder e identidad*. Ed. Síntesis S.A., Madrid, 1997. Pg 29.

27 Nobel Prize Speech http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html [Consultado el 02/08/2013]

28 Citada en: Weiss, Bari. Camille Paglia: A Feminist Defense of Masculine Virtues. The cultural critic on why ignoring the biological differences between men and women risks undermining Western civilization. <http://lasdisidentes.com/2013/12/29/camille-paglia-a-feminist-defense-of-masculine-virtues/> [Consultado el 05/02/2014]

ejercer más actividades típicamente masculinas, sino que más hombres realicen actividades típicamente femeninas.

La violencia simbólica es un concepto que también analiza Pierre Bourdieu, en el cual habla de cómo ésta ejerce su dominio sin ninguna necesidad de justificarse y “que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento”.²⁹ Aliaga, parafraseando a Bourdieu explica que “se puede afirmar que las disposiciones y las formas de pensar y obrar (lo que Bourdieu denomina *habitus*) son inseparables de las estructuras (*habitudines*, según Leibnitz) que las producen y reproducen, tanto en los hombres, como en las mujeres.”³⁰

A pesar de que los contextos culturales son diversos y el grado de opresión o la falta de derechos de las mujeres no son los mismos en todas las sociedades, en todos los casos es necesario aclarar que las mujeres deben hacerse responsables de su condición particular, ya que muchas veces las mujeres mismas son las que han ayudado a mantener formas de vida que quizá ahora les son adversas. El discurso poscolonial ha intentado lograr que cada sociedad hable por sí misma, desde su perspectiva y es importante no caer en visiones eurocéntricas que juzguen a otras sociedades desde afuera. A fin de cuentas, esta fuerza simbólica se ejerce de manera oscura e inconsciente en casi todas las sociedades, e incluso a veces es ejercida por las mismas víctimas de la dominación, ya sean mujeres, hombres homosexuales, miembros de minorías raciales, etc. Uno de los indicadores de la desigualdad es la diferencia en prestaciones de salud y alimentación que reciben las mujeres en algunas partes del mundo, como Asia y Nor-África con la consiguiente reducción de la cantidad de mujeres en estas partes del mundo.³¹

LA NUEVA ASIMETRÍA ENTRE LOS SEXOS

En las últimas décadas las mujeres han logrado mucho, al principio luchando con gran ímpetu en los feminismos y ahora, en algunas sociedades de países en desarrollo la lucha sigue siendo urgente, pero en países desarrollados, el debate está un poco más acomodado a un *posfeminismo heterogéneo* (término que se explica más adelante).

29 Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000. Pg. 5

30 Aliaga, Juan Vicente, *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. AKAL/Arte contemporáneo 23. Madrid, 2007.

31 Ver: Sen, Amartya. *More Than 100 Million Women Are Missing*. The New York Review of Books (20/12/ 1990) <http://www.nybooks.com/articles/archives/1990/dec/20/more-than-100-million-women-are-missing/> [Consultado el 10/11/2012]

Adicionalmente no hay que olvidar que todavía existe una resistencia tangible a que las mujeres participen en los organismos del poder económico, religioso y militar, por decir algunos. Es por esto que no hay que ignorar que las reconstrucciones de la vida contemporánea han construido un nuevo modelo de asimetría entre los sexos, en el cual aún no hay una equidad de género. En este modelo, según Gil Calvo, las condiciones sociopolíticas generan de un círculo vicioso entre la desigualdad en el ámbito familiar y el ámbito ocupacional.³² Esto se origina con el cambio en la situación de las mujeres respecto a la vida laboral lo cual supone, a nivel general, la obtención de derechos basados en sus medios económicos, entendimiento de las formas como son discriminadas y reconocimiento de las posibilidades de cambiar esta situación. Además el tener una carrera ocupacional se convierte en una opción elegida por la mayoría de ellas en el mundo occidental porque también supone un beneficio en la situación familiar: remuneración económica independiente y percepción de su productividad.

Todos estos logros son muy valiosos, sin embargo, la mujer en la actualidad se ve obligada a cumplir con una vida doble, escindida entre la vida familiar y la vida laboral, se espera que sea una *superwoman* mientras que los hombres son excusados de cualquier actividad doméstica. Entonces se crea el nuevo modelo de asimetría. Como consecuencia del surgimiento de este nuevo modelo, la mujer sufre una sucesiva fragmentación formada por un complejo enramado de subdivisiones que puede resultar difícil de manejar y causar confusión.

Ahora bien, independientemente de la nueva asimetría de los sexos, es evidente que las mujeres han ganado terreno en el camino a la igualdad. Sin embargo, la violencia de género contra la mujer en su manifestación física persiste. Según algunos autores, desde la primera y la segunda guerra mundial, en donde las mujeres retomaron puestos de trabajo en las industrias, originalmente de dominio masculino, la rivalidad por el acceso a las labores industriales por parte de las mujeres puede haber generado olas de violencia.³³ Sobre esta situación podría hacerse un paralelismo con el caso de Ciudad Juárez, en donde el cambio en esta sociedad suscitado por la presencia de las maquiladoras y “el cambio de los papeles económicos y sexuales”³⁴ es considerado uno de

32 Gil Calvo, Enrique. *La mujer cuarteada: Utero, Deseo y Safo*. Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, 1991. pg.79

33 Ver: Aliaga, op.cit, pg.43, quien se basa en textos de Marinetti y de Maria Tatar para esta argumentación.

34 Nathan, Debbie. En *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Catálogo MNCARS, Madrid, 2006. pg. 297. web: <http://www.2-red.net/carceldeamor/vsc/textos/textovpc.html>
[Consultado el 17/11/2013]

los detonantes de violencia hacia las mujeres en la zona, por transformar el orden establecido. Esto parece indicar que algunos hombres se sienten amenazados con esta situación y se han incrementado los hechos de violencia contra las mujeres como una estrategia de dominación para garantizar el poder masculino. Así es como la violencia de género “ha evidenciado su efectividad para corregir la trasgresión y garantizar la continuidad de un orden tradicional de valores impuesto por razón de género”.³⁵ Esto último establece un punto esencial respecto a la violencia de género y es que ésta tiene su base en una lucha de poder. Es importante no ignorar esto y dejar de victimizar a la mujer como un ser pasivo depositario de la violencia y analizar las dinámicas que se juegan para que las mujeres puedan defenderse de la agresión de forma directa, asertiva y efectiva, sin caer en la simple queja ante la dominación masculina.

35 Maqueda Abreu, María Luisa., Op. cit. supra, Nota 17.

1.4

REPRESENTACIONES DE VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA CULTURA VISUAL Y LA CULTURA VISUAL COMO FORMA DE VIOLENCIA DE GÉNERO

Nuestro acceso a la realidad está mediado por el velo de la representación.

—Brian Wallis

En la primera parte de este capítulo se abordará el concepto de cultura visual. Esto con la finalidad de adentrarse en el terreno de la representación y posteriormente se pretende entender cómo la representación de la violencia de género influye o es influida por la cultura visual. Si bien se tocará la problemática referente a la imagen de la mujer en los medios, ésta se abordará desde la perspectiva de la violencia que ejerce o que representa.

Para empezar, el concepto de cultura visual consiste en lo que engloba el campo de estudio de los estudios visuales. Básicamente, consideraremos que los estudios visuales comprenden el ámbito de la visión en todas sus manifestaciones, la visualidad, sus productores y lo que lo hace un documento cultural (la imagen pictórica, técnica, digital, y su investigación filosófica, semiótica, psicoanalítica, fisiológica, sociológica y un largo etcétera).

El concepto de cultura visual forma parte de un debate contemporáneo, pero se puede encontrar un punto de coincidencia entre las diferentes partes en el hecho de que prevalece la idea de que la cultura visual es un componente fundamental en la construcción de la sociedad. Si bien existe también otro debate en torno a los límites entre los estudios visuales (cuyo objeto de estudio es la cultura visual), la historia del arte y la estética, no interesa profundizar en esta investigación en el establecimiento de dichos límites. Este estudio se basará en la visión que al respecto tiene William J. Thomas Mitchell³⁶, editor, académico y pensador enfocado en la teoría

36 Mitchel, William.J.Thomas, *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*. Revista Estudios

crítica en las artes y reconocido por su trabajo en la relación entre representación visual y verbal en el contexto de cuestiones sociales y políticas.

Según Mirzoeff, el concepto de cultura visual surge a raíz de “la necesidad de interpretar la globalización posmoderna de lo visual como parte de la vida cotidiana”³⁷ por lo que, como se apuntó, tiene una raíz social y es importante recalcar que según éste autor “la cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia”³⁸. También según Mitchell, el término cultura visual parte del reconocimiento de que la visión es una construcción cultural, es decir que es aprendida y no natural, por lo que la visión debe tener una historia propia, la cual seguramente se encontraría en alguna relación con la historia del arte, la tecnología, los *media* y las prácticas sociales de representación y recepción. Esta historia de la visión, además se relacionaría con la ética, la política, la sociología, la estética y lo relacionado al conocimiento del ver y del ser visto.³⁹

Es importante mencionar que el campo de la cultura visual ha sido también abordado por escritoras feministas como Lisa Bloom, Irit Roggof, Lucy R. Lippard, etc., quienes aportan una visión interesante a dicho estudio, puesto que no se someten a las distinciones entre el conocimiento “teórico” y “personal”, es decir que tienen una postura más flexible, en la medida que no pretende ser tan unívoca como la visión de la historia del arte,⁴⁰ en ese sentido, se pretenderá aprovechar de su perspectiva para el desarrollo de este texto en general.

Debe quedar claro que las imágenes de la cultura visual permean, construyen y representan lo que se entiende como **imaginario colectivo**. Este concepto del imaginario colectivo o “imagería”, que subyace a la cultura visual, es definido en palabras de Jacques Aumont, como “el patrimonio de la imaginación, entendida como facultad creativa, productora de imágenes interiores eventualmente exteriorizables”.⁴¹ Asimismo Aumont afirma que la imagen pertenece

Visuales #1, Noviembre 2003. estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf [Consultado el 3/3/2013]

37 Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*. Paidós Ibérica, 2003, pg.19

38 Íbidem, pg.23

39 Mitchel, William.J.Thomas, *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*. Revista Estudios Visuales #1, Noviembre 2003. estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf. [Consultado el 3/3/2013] pg. 19

40 Phelan, Peggy. En: Reckitt, Helena (ed.) *Arte y Feminismo*. Phaidon Press Limited, Londres, 2005, pg.44

41 Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, pg.85

al campo de lo simbólico y que se genera en base a convenciones sociales. Ha quedado entonces definido el concepto de cultura visual como un territorio amplio que incluye a la visión con todas las áreas con las que ésta se relaciona, que parte del imaginario colectivo y que se construye socialmente.

Ahora bien, dentro del campo de la cultura visual, el campo que interesa a este estudio es el de la **representación**. El curador, escritor y profesor Brian Wallis, define las representaciones como construcciones artificiales que pueden ser **conceptuales**, como las imágenes, lenguajes y definiciones, o **sociales**—incluidas o construidas por las primeras—como la raza y el género.⁴² Las representaciones construyen modos de ver y entender la realidad y como tales atienden a las instituciones del poder y transmiten informaciones que reproducen los “aparatos ideológicos del estado”.⁴³

La teoría crítica postestructuralista, que estudia el lenguaje como sistema simbólico en sus núcleos de poder significativo, constituye un importante giro en el cual se busca romper con “la autoridad de ciertas representaciones dominantes (...) (y) empezar a construir representaciones menos limitadas y opresivas (tratando de crear un espacio para el espectador, pero también poniendo de manifiesto su propia posición y filiación).”⁴⁴ Estas teorías son fundamentales en el arte de los setenta y ochenta.⁴⁵

En la actualidad, no habiendo logrado la ruptura propuesta por los postestructuralistas, muchos pensadores hablan de una crisis de la representación en el ámbito de la política, en donde las estructuras de poder se han apropiado de las tácticas estéticas del arte para ejercer su dominio. En la actualidad, “la representación cultural ya no está ligada de forma automática a la representación política”,⁴⁶ por lo que se corre el riesgo de integrarse al espectáculo del afecto y el ruido. Ejemplo de ello es la campaña publicitaria *State of emergency* de la revista Vogue Italia⁴⁷ (ver Fig. 01), para conmemorar el quinto aniversario del 9-11 de manera grotesca y buscando una transgresión estética a costa del respeto por el dolor del otro, puesto que fusiona la moda

42 Wallis, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. AKAL Arte contemporáneo. Madrid 2001. Introducción, pg. xiii

43 Ver: Althusser.

44 Wallis, Brian. *Ibid*, Introducción, pg. xii

45 Ejemplo de ello es el feminismo y en México se destaca el movimiento artístico conocido como *Neomexicanismo*.

46 Steyerl, Hito. El Imperio de los Sentidos. Página web del Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas <http://eipcp.net/transversal/1007/steyerl/es>. [Consultado el 17/11/2012]

47 Ver: <http://trendland.com/state-of-emergency-by-steven-meisel/>. [Consultado el 17/03/2014]



Fig. 01, State of Emergency, Vogue Italia. Steven Meisel 2006.

de alta costura con la pornografía del terror inspirada en las famosas fotografías de las torturas en Abu Ghraib y las ahora cotidianas actitudes de los oficiales entrenados en de la guerra contra el terrorismo. No solo son impactantes los cuerpos de mujeres hechos a medida de la misoginia de la moda, lo más indignante es que el mundo de la moda banalice de esa manera el dolor y el terror. La estética y composición de la imagen dota de toques eróticos a los actos violentos que evoca,⁴⁸ poniendo a la mujer en la posición del terrorista, como figura peligrosa, satisfaciendo por un lado la dominación a causa del miedo a la otredad y la objetificación del cuerpo femenino, por otro. Y por si no fuera suficiente, utilizando esta imaginario para incitar el consumismo.

Sin embargo, lo que resulta interesante del caso de Abu Ghraib es que quedó en evidencia es que la violencia también se da de mujeres a hombres y esto fue especialmente impactante. En ese sentido se evidencia que es la relación de poder la que permite la violencia de género y no “el hecho de ser mujer”.

48 Ver: Bourke, Joanna. *A taste for torture?* The Guardian, 13 de Septiembre 2006. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/sep/13/photography.pressandpublishing>. [Consultado el 17/08/2013]

En efecto, se podría afirmar que en realidad, tanto las estructuras del poder, como las prácticas artísticas, la publicidad y la cultura, todas las áreas de la sociedad contemporánea están en una *guerra de imágenes*, por llamarlo de alguna manera, lo cual no significa que en sí mismas las imágenes sean portadoras de significados unívocos. A pesar de que se han hecho numerosos estudios con una intencionalidad política, por ejemplo respecto a la mirada masculina⁴⁹ o temas raciales dentro del campo de lo visual, no se debe considerar a las imágenes como agentes todopoderosos capaces de manipular a la sociedad, sino más bien, como un ámbito en donde se explicitan ciertas dinámicas de la misma.

Según Mitchell, el culpar a las formas visuales en la cultura de todos los males de la sociedad nos haría caer en una tendencia iconoclasta. Mitchell recalca que las formas visuales son más bien “enlaces entre las diferentes transacciones sociales, (...) filtros a través de los cuales reconocemos y, por supuesto, confundimos a los otros. Suponen mediaciones que, paradójicamente, hacen posible lo no-mediado (...). Lo que quiere decir que *la construcción social del campo visual* tiene que ser continuamente reeditada como *la construcción visual del campo social*.”⁵⁰

Adicionalmente, no hay que dejar de lado la influencia de lo que José Luis Brea llama *el cambio en el régimen escópico de nuestro tiempo*,⁵¹ con una prevalencia de la imagen electrónica, cuya naturaleza fantasmal y efímera la convierten en *imagen-tiempo*. Ahora bien, la memoria característica de la *imagen-tiempo* es “una memoria heurística, que en base al trabajo de interconexión o interlectura que moviliza, produce creativamente conocimiento, innovación, reelaboración enunciativa.”⁵² Es decir que el imaginario colectivo, en la actualidad, se construye sobre todo en red, o como dirían Gilles Deleuze y Felix Guatari, en *Rizoma*.

Habiendo descrito la problemática de la representación como construcción artificial, como artificio semiótico que constituye un terreno en disputa del cual forman parte las imágenes y asumiendo entonces que las imágenes son mediaciones, hay que tomar en cuenta dos puntos. Primero, que no se pretende caer en un análisis anacrónico o iconoclasta de un ámbito de la cultura visual con respecto a la violencia de género contra la mujer, y segundo, que tampoco

49 Ver Mulvey, Laura. *El placer visual y cine narrativo*. En Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Ina. (comp.) *Crítica Feminista en la teoría e Historia del Arte*. Universidad Iberoamericana, UNAM, México DF, 2007

50 Mitchel, William. J. Thomas, Op. Cit. Supra.

51 “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”, en *Estudios Visuales* n° 4, enero 2007. [texto on-line] <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JLBrea-4-completo.pdf> [consultado el 03/04/2013] pg. 152

52 Idem, pg. 156

se tomará la actitud forense de un historiador del arte que pretenda encontrar los signos y símbolos implícitos en la cultura visual, puesto que eso no corresponde al campo de estudio de este trabajo, que se inscribe en el campo del arte. Lo que se pretende es intentar hacer una reflexión en torno a algunos aspectos de la cultura visual que manifiesten la violencia de género contra las mujeres, y cómo estos aspectos han sido retomados por artistas. Las imágenes de las que se habla, al mismo tiempo *se nutren de y nutren a* movimientos sociales reivindicativos y tienen una relación de doble direccionalidad entre la construcción de lo social y de lo visual de la que habla Mitchell, en la que las imágenes se vuelven mediaciones de la continua producción de sí mismas, su práctica es relacional.

En esta segunda parte, se analizarán algunas representaciones de violencia de género en la cultura visual y la manera en que la cultura visual es en sí misma una forma de violencia de género.

Como argumentan las editoras de “Killing Women; The visual culture of gender and violence”, enfocarse en la cultura visual muestra la violencia de género como una forma de materialización cultural y nos ayuda a “reconocer el poderoso rol que juega la cultura en la producción y reproducción de significados sociales”.⁵³ La representación y la realidad forman un entramado en el que ya no queda claro cual se origina a partir de cual ni si la misma representación es una forma de violencia.

Como sabemos, las representaciones de la violencia de género abundan en los medios populares contemporáneos, pero la misma representación de los cuerpos en contextos cotidianos es de naturaleza violenta, puesto que genera imperativos de estética, de comportamiento, de posicionamiento social, etcétera. El papel de los medios masivos de comunicación es esencial en la construcción de la normalidad en todos los ámbitos y por ende, también de lo femenino y su poder surge de una realidad en la que, como explica Marc Auge en su texto “Sobremodernidad”⁵⁴, los llamados “cuerpos intermediarios” del nexo social— llamados así por el sociólogo Durkheim— tales como escuelas, templos, familia, etc., son sustituidos por los medios de comunicación. El peligro es la forma en que los individuos se convierten en entes pasivos, expuestos constantemente al espectáculo de una actualidad siempre inasible, que da la falsa impresión de que permite la elaboración de un punto de vista personal e independiente. Esto quiere decir que las imágenes en los medios masivos de comunicación permean y son

53 Burfoot, Annette y Lord, Susan (ed.) *Killing Women (the visual culture of gender and violence)* Canada, Wilfrid Laurier University Press. 2006. Pg. xiii

54 Augé, Marc. *Sobremodernidad. Del mundo tecnológico de hoy al desafío esencial del mañana*. De Moraes, Dênis, (coord.) Sociedad Mediatizada. Editorial Gedisa. Barcelona, 2007.

permeadas por el imaginario colectivo, confundiendo los límites entre los discursos hegemónicos impuestos por las estructuras de poder y la construcción de visiones individuales.

Dentro de la vorágine de imágenes a las que somos sometidos diariamente, sin duda la que más prolifera es la imagen fetichista de la mujer como cuerpo y su consiguiente erotismo de explotación visual, la cual “impone una suerte de correspondencia adaptativa entre la actitud femenina de arreglarse atractivamente y la expectativa masculina de explotación visual de la figura femenina.”⁵⁵. La representación de la mujer en los medios masivos de comunicación definitivamente produce y reproduce esta condición y así construye y manifiesta formas de visualidad de las mujeres. En otras palabras:

Mediante el uso de elementos semióticos, la publicidad representa y sustituye la propia realidad de los objetos y también de los sujetos. La representación publicitaria de un grupo de personas es una sustitución semiótica de las mismas, identificable en la medida en que constituye una convención perceptiva.⁵⁶

Documentales como “Il corpo delle donne”⁵⁷ de Lorella Zanardo y Marco Malfi y “Miss Representation”⁵⁸ reflexionan sobre la representación de las mujeres en la televisión, con un constante flujo de imágenes de mujeres con rostros operados, maquillados, inyectados y enmascarados, así como las imágenes preponderantemente sexualizadas de la mujer. Por otro lado hay una menor cantidad de mujeres en los medios en ámbitos de noticias, deportes, política, ciencia, etc. Asimismo, en la esfera cinematográfica, la gran mayoría de las películas gira en torno a la vida de los hombres: sólo el 17% de las películas tiene mujeres como protagonistas,⁵⁹ y las películas para mujeres, denominadas *chick-flicks* también giran en torno a los hombres, puesto que tratan de mujeres que buscan encontrar un hombre para casarse, embarazarse y cumplir un rol tradicional; lo mismo sucede con las protagonistas de las películas de Disney, cuya influencia en las nuevas generaciones es preocupante. Zanardo argumenta que las mujeres han introyectado el modelo masculino tan profundamente que éste rige las actitudes de las

55 Gil Calvo, Enrique. Op. Cit. Supra, pg 108.

56 De Andrés del Campo, Susana, *Hacia un planteamiento semiótico del estereotipo publicitario de género*. En: Revista Signa #15 (2006), UNED. Universidad de Valladolid. pg 256.

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02405074212728388976613/030314.pdf?incr=1> [Consultado el 17/03/2014]

57 El cuerpo de las mujeres, disponible en <http://www.ilcorpordelledonne.net/version-en-espanol/> [consultado el 17/03/2014]

58 www.Missrepresentation.org [consultado el 17/03/2014]

59 ídem

mujeres. En ese sentido mantiene la herencia de teóricas como Mulvey e Irigaray,⁶⁰ quienes afirman que a través de la mirada masculina, o el deseo del sujeto-masculino para el dominio del objeto-femenino, la mujer se convierte en la imagen o espectáculo y el hombre en el portador de la mirada activa. Habrá que preguntarse qué ganan las mujeres adoptando estos modelos y si efectivamente las mujeres han introyectado este modelo, o si solo buscan aprovecharse de él.

En palabras de Virginie Despentes, “(N)unca antes ha demandado la sociedad tanta prueba de sumisión a un ideal estético o tanta modificación corporal para lograr la femineidad física, pero al mismo tiempo nunca la sociedad ha permitido a las mujeres tanta libertad física e intelectual.”⁶¹ Según Despentes las mujeres están conscientes de que su independencia es peligrosa y este mensaje es transmitido inexorablemente por los medios en donde pueden verse mujeres que por castigo a su ambición o su excentricidad, aterran a los hombres o se quedan solteras.

Aunque no hay que desestimar la construcción de la femineidad a través de la representación y legitimación de la inequidad y sus manifestaciones simbólicas que forman parte del discurso de discriminación, aún así hay que tener claro que la asimetría entre los géneros no está exclusivamente asentada en el campo semántico de los discursos. Por lo tanto es una falacia que “prohibiendo la pornografía, censurando el erotismo y maquillando la publicidad podrá cambiarse la imagen de la mujer hasta obtener la igualdad con los varones”.⁶²

Para Despentes, el *look hooker-chic* en la cultura popular contemporánea, no es solamente una estrategia de seducción, sino que es también una forma de “tranquilizar y disculparse con los hombres”⁶³, y es una manera de evitar que estos tengan miedo del empoderamiento femenino. Despentes critica así que a pesar de que las mujeres hayan logrado niveles de independencia y preparación profesional, lo único que les importa es complacer la mirada masculina. Según Despentes, entonces, a través de la moda las mujeres adoptan los atributos de la mujer como objeto.

En este sentido, algunas de las formas de vestir de las mujeres en la actualidad, que emanan esa *hipersexualidad*, ha sido también motivo de disputa en el terreno de la violencia sexual. Con el argumento de que las mujeres “se lo estaban buscando” por su forma de vestir, muchas

60 Ver: Mulvey, Laura, “El placer visual y cine narrativo” en Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda.

(comp.) *Crítica Feminista en la teoría e Historia del Arte*. Universidad Iberoamericana, UNAM, México DF, 2007. E Irigaray, Luce, *Espéculo de la otra mujer*, AKAL, España, 2007.

61 Op.Cit. Supra pg. 20

62 Gil, Calvo. Op.Cit, pg.99

63 Op.Cit supra, nota 32. Pg. 19

autoridades descartan acusaciones de violación. El hombre entonces es mirado como un sujeto casi animal, incapaz o no responsable de controlar sus instintos ante la más mínima provocación y esta incapacidad del mismo resulta un argumento implícitamente válido para justificar este tipo de abusos. En palabras de Despentés, las mujeres somos “siempre culpables de lo que se nos hace a nosotras. Creaturas hechas responsables del deseo que provocan”.⁶⁴

Otro debate, es el que se da en torno a la pornografía, en el que se discute si es ésta violencia de género contra las mujeres. El debate es muy feroz y se divide en tres posturas:

La postura **anti-pornografía**, encabezada por la feminista extremista Catharine Mackinnon, considera la pornografía como una subordinación sexual gráfica de las mujeres y una expresión de la cultura masculina a través de la cual éstas son explotadas y mostradas como mercancía. Considera que la pornografía es dañina para todas las mujeres como clase puesto que “contribuye a la violencia y discriminación contra las mujeres y porque condiciona a sus usuarios a responder sexualmente a las mujeres como objetos inferiores y fetichizados que buscan humillación y degradación”.⁶⁵ Para Mackinnon, la pornografía constituye, además de un lenguaje de odio, un “enunciado performativo”,⁶⁶ es decir que no solo es un acto que tiene consecuencias nocivas para las mujeres sino que instituye, a través de la representación, a las mujeres como clase inferior. Esta postura considera que lo personal es político, es decir que la participación de una mujer en la pornografía afecta a todas las mujeres como clase. Quienes apoyan esta postura radical han llegado al extremo de solicitar la censura de la pornografía.

Por otro lado, esta postura recalca el hecho de que muchas veces las mujeres que trabajan en la industria toman el trabajo por coerción ya sea directa o indirectamente (a causa de la situación de desigualdad que obliga a las mujeres a aceptar trabajar en la industria por falta de oportunidades).

La posición **liberal**, es en principio anti-censura, más que pro-pornografía, con el reconocimiento de que la censura afectaría a las mujeres.⁶⁷ Afirma su respeto a la libertad de expresión con el

64 Despentés, Virginie. Op.Cit. pg. 47

65 Whisnant, Rebecca. *Confronting pornography: Some conceptual basics*. En: Stark, Christine y Whisnant, Rebecca (eds.) *Not for Sale. Feminists resisting prostitution and pornography*. Spinifex Press, Melbourne, Australia, 2004.pg. 22

66 Como lo explica Judith Butler en su libro *Lenguaje, poder e identidad*. Ed. Síntesis S.A., Madrid, 1997

67 Ver: Mcelroy, Wendy. *XXX: A Woman's Right to Pornography*. St Martin's Press, New York, 1995.

Versión en línea: <http://www.wendymcelroy.com/xxx/> [consultado el 17/03/2014]

principio de que el “cuerpo de la mujer, es derecho de la mujer”. Sin embargo, al igual que las radicales feministas condena el libre mercado por lucrar de usar a las mujeres como cuerpos y coincide en que la comercialización del sexo degrada a las mujeres.

La postura que en este texto preferimos, es la postura **pro-pornografía**, que surge de las feministas conocidas como “pro-sexo”, quienes sostienen que la pornografía tiene beneficios personales y políticos para las mujeres. Se basa en el principio de auto-determinación, insistiendo en la libertad de decisión de las mujeres como individuos y la diversidad sexual. En esta postura se puede incluir el feminismo individualista y los movimientos *post-porno*. El *post-porno* experimenta con nuevas formas de placer a partir de objetos o partes del cuerpo en situaciones no convencionales, ofreciendo representaciones de sexualidades divergentes como forma de resistencia al discurso normativo de la industria pornográfica, rompiendo con el régimen hegemónico de representación de la sexualidad. Fue la actriz porno norteamericana Annie Sprinkle quien acuñó el término *post-porno* y propuso, por primera vez, una revisión de la pornografía clásica.

Tanto la pornografía como el feminismo sacuden la visión tradicional del sexo. Rompen las uniones tradicionales entre sexo y matrimonio, sexo y maternidad. Ambos amenazan los valores familiares y desestabilizan el status quo.⁶⁸

En ese sentido queda en evidencia las conexiones entre el feminismo y la pornografía, generando una nueva perspectiva mucho más amplia de ambos campos.

Los movimientos pro-pornografía hacen eco en otras manifestaciones como el *porno-terrorismo*, que plantea la desobediencia sexual, una estrategia artístico-política que propone el uso del cuerpo como arma contra las normas hegemónicas del placer, el género y la sexualidad. Cree en una identidad en constante cambio. Se expresa en representaciones escénicas performáticas, que pueden incluir palabras, imágenes o masturbaciones públicas, involucrando fluidos corporales, dildos o cualquier otro elemento que resulte útil para el objetivo del *porno-terrorismo* que consiste, en primera instancia en sublevar el orden establecido, despertar el sentir y des-automatizar: “*porno-terrorismo* es inconformismo sexual no desde el diálogo sino desde la agresión al enemigo”.⁶⁹ En ese sentido el enemigo es el problema, el cual toma distintas formas, según quien le dé voz, ya sea el “acaparador-capitalista y sus máquinas de replicar” o el

68 Ídem. Traducción mía.

69 Junyent, Torres, Diana, Manifiesto pornoterrorista. En: <http://pornoterrorismo.com/manifiesto-transfeminista/manifiesto-pornoterrorista/> [consultado el 17/03/2014]

Vaticano.

Por otro lado, independientemente de su representación dentro de la pornografía, el tema de la violación resulta especialmente presente en medios masivos de comunicación, como representación de violencia de género contra las mujeres. Siendo las representaciones de violación una parte integral del imaginario visual contemporáneo occidental, Sarah Projansky en su libro “Watching Rape”,⁷⁰ extrapola a Sontag⁷¹ afirmando que el *discurso de la violación* es parte de lo que la violación es en la cultura contemporánea, es decir que los discursos sobre violación son “tanto productivos como determinantes”⁷² del significado que les damos, y son tan importantes para su comprensión como las leyes, las teorías, el activismo y la experiencia. Es decir que los discursos de violación son en realidad *estructuras de sentimiento* de cómo actúan las personas en contextos sociales y que la proliferación de imágenes de violación de alguna manera naturaliza el lugar de la violación en la sociedad en la cotidianidad, no solo como eventos reales y físicos sino también como parte de nuestras fantasías, miedos, deseos y prácticas de consumo.⁷³

Si bien la violación es una narrativa recurrente y de hecho virtualmente “atemporal”, la estructura de las narrativas varían históricamente según el contexto. De hecho, como se comentaba más arriba, la violación es un tema recurrente en la historia del arte. Lo importante es señalar que en la actualidad este discurso persiste y ayuda aún a producir y mantener relaciones sociales y jerarquías.

Si bien la violación es un componente importante dentro de la cultura visual, no lo es sólo como narrativa ficcional, sino que también hay una proliferación en la documentación y difusión de hechos violentos. Ejemplo de ello es la sobreexposición de imágenes de violencia sexual a las que nos someten constantemente los periódicos de nota roja. De nuevo viene a cuenta recurrir al caso de Ciudad Juárez, en donde la situación de violencia contra las mujeres ha suscitado un enorme interés de periodistas y documentalistas de todo el mundo. Al respecto, Zoey Elouard Michele, hace un análisis del funcionamiento de distintos documentales producidos en torno a Ciudad Juárez y arroja luz sobre ciertos aspectos que no dejan de ser importantes para una visión amplia respecto al tema de la representación de la violencia como problema social. En su texto

70 *Watching rape: film and television in postfeminist culture*. NYU Press, NY. 2001.

71 Cuando hablaba del discurso del SIDA y lo que éste le implica al SIDA.

72 Projansky, Sarah. Op. cit. supra, nota 75., pg.2.

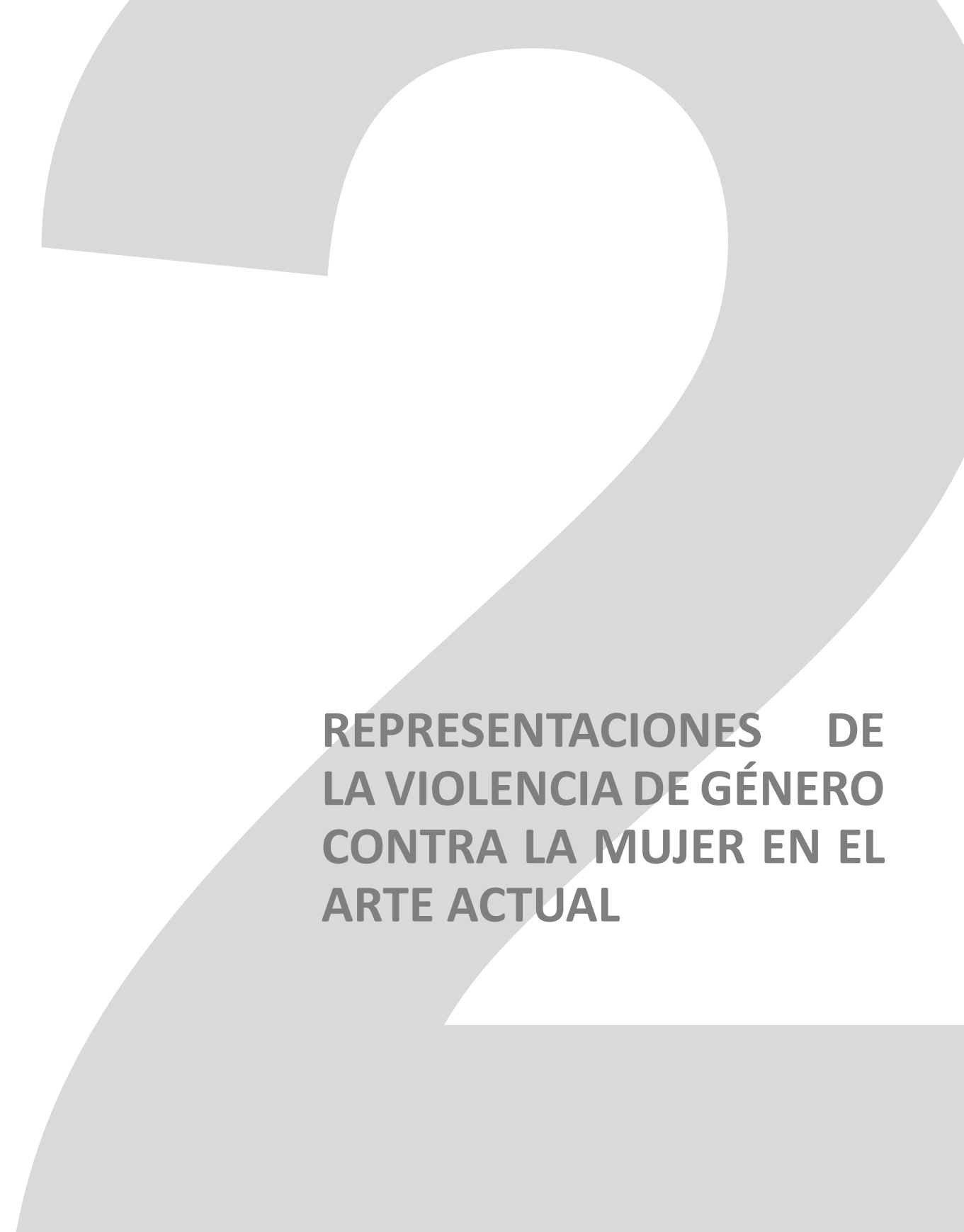
73 Ídem pg.3.

“Missing: On the Politics of Re/Presentation”⁷⁴ analiza el peligro que contienen los documentales, que parte en primera instancia de la naturaleza misma del medio o género documental, que se supone que nos acerca a lo real y que es imparcial, además de lo que Marks llama su cualidad indexada que nos remite a lo táctil, puesto que la película es una especie de testigo de un objeto originario.⁷⁵ Adicionalmente, en los documentales se presentan imágenes que para la audiencia tienen ciertos significados, asignados en base a una educación visual determinada por la era contemporánea, o por una educación fílmica adquirida de manera natural. Sin embargo, para el sujeto de estudio del documental, estos significados pueden ser totalmente distintos en base a su carácter, su simbología o su utilización establecida en el contexto. No sobra mencionar que lo mismo sucede con las imágenes en las noticias, las cuales pueden ser malinterpretadas o no entendidas sin reparar en el hecho de que por ser noticias tendemos asumir que son reales.

La combinación de ambos factores resulta en una ambigüedad de significantes y significados, lo cual es un peligro en sí mismo, puesto que hace que el espectador, si no es lo suficientemente crítico, asuma ciertas cuestiones que no necesariamente son reales. La representación y la interpretación se ponen en juego constantemente, pero especialmente cuando se habla de representaciones de opresión y dominación, estas pueden llegar a producir una idea simplificada, exotizada y mistificada de la realidad, haciendo que nos sea más difícil comprender el contexto amplio y complejo de las situaciones humanas que generan estas condiciones. Lo real es que, como se mencionó antes, se entiende que los Femicidios de Ciudad Juárez tienen causas multifactoriales y que reafirman el orden patriarcal establecido. Lo que no se debe de perder de vista es la forma como se hace historia y memoria de la violencia de género, para evitar caer en explicaciones que nos hagan perder de vista el enorme entramado de la realidad que generan estos fenómenos.

74 En: Burfoot, Annette y Lord, Susan (ed.) *Killing Women (the visual culture of gender and violence)* Wilfrid Laurier University Press. Waterloo, Ontario, Canada, 2006. pg.47.

75 En el capítulo 2.3.2 se analiza la forma en que Marlene Dumas hace uso de la naturaleza indexada de la fotografía para evidenciar estructuras subyacentes a la pornografía.

A large, light gray, stylized number '2' is positioned in the background, partially overlapping the text. The number is composed of a thick, curved line that starts at the top left, curves around to the right, and then curves back down to the left, forming the shape of a '2'.

**REPRESENTACIONES DE
LA VIOLENCIA DE GÉNERO
CONTRA LA MUJER EN EL
ARTE ACTUAL**

2.1

LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO CONTRA LA MUJER EN LA CULTURA VISUAL COMO REFERENTE PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA EN EL CONTEXTO DEL POSMODERNISMO

En esta sección se pretende ejemplificar, a partir de algunos exponentes, la forma en que las imágenes de la cultura visual han influido o han sido retomadas por artistas para la creación de sus obras artísticas y a la vez, en algunos casos, la manera en que la cultura visual de los medios se nutre de estas obras. Se pretenderá abordar estas dinámicas de interacción y la construcción del imaginario femenino en este contexto. Esta interrelación entre la baja y alta cultura, es una estrategia comprendida dentro del Posmodernismo. Antes que nada valga mencionar que el Posmodernismo, según Danto “designaría cierto estilo que podemos aprender a reconocer” y la fórmula de Robert Venturi puede constituir una guía: “Elementos que son híbridos más que puros, comprometidos más que claros, ambiguos más que articulados, perversos y también interesantes” sin embargo Danto concluye que esta definición deja fuera muchas obras, puesto que “no tenemos un estilo identificable”, lo cual es lo que justamente caracteriza las artes visuales desde el fin del modernismo.

En este capítulo se mencionan trabajos que utilizan todo tipo de medios ya que a pesar de que este trabajo pertenece al ámbito de la pintura, el ampliar el marco referencial brinda un enorme interés que radica en un mayor número de implicaciones que reiteran con mayor pertinencia el asunto a tratar.⁷⁶

Para la selección de trabajos se considerará, en primera instancia, que representen la violencia de género contra la mujer en cualquiera de sus manifestaciones y en segunda, que partan de una imagen de la cultura visual, incluyendo los medios masivos o la historia del arte, se

76 Tampoco hay que ignorar el hecho de que en la actualidad los diferentes medios dentro de los cuales se ha desarrollado tradicionalmente el arte (pintura, escultura, fotografía, etc.) se han visto desbordados y profundamente cuestionados, desde obras y planteamientos artísticos para los cuales es imposible adecuar algunas de las categorías preexistentes.

basen en estereotipos soportados por los mismos o hayan sido retomados por la cultura visual comprendida en los medios masivos. Independientemente de si la intención del autor haya sido crítica o celebratoria, será un aspecto de interés la ambigüedad en las posibles lecturas o recepción de las obras. Por lo tanto no se manejará un método hermenéutico rígido, sino un comentario sobre la forma en que la obra se apropia o hace eco de sus fuentes de la cultura visual.

El periodo que se pretende analizar se inicia en el arte Pop, como movimiento artístico basado en el acto de retomar las imágenes de los medios masivos para la producción de sus obras y en contraste con el movimiento feminista, lo cual puede generar una interesante discusión en torno a los significados equívocos de las imágenes presentadas, según las distintas intenciones del autor.

* * *

Las manifestaciones artísticas enfocadas en el tema de la violencia de género deben ser revisadas y comprendidas como interlocutor dentro del debate de la violencia de género y confiando en su potencial como detonante de transformaciones sociales, en la medida que pone de manifiesto los conflictos subyacentes en las sociedades en las que se inscribe. En este sentido, la producción artística supone una lectura crítica de los aspectos profundos que el ejercicio del poder ha sometido a la experiencia de la violencia real y simbólica del género en el discurso de la cultura visual.

El arte desde sus inicios tiene un papel preponderante en la construcción del imaginario femenino. Un ejemplo paradigmático lo constituye la representación de desnudos femeninos a lo largo de la historia del arte, la cual construye una identidad femenina determinada por ciertas características de pasividad, de dominación por parte del artista y de una supuesta objetualización del cuerpo femenino. Este tipo de representación y muchas otras dejan en evidencia un sistema del arte construido y controlado por hombres, y que por tanto plasma una mirada masculina que ha sido estudiada ampliamente y en el cual no es pertinente detenerse aquí.⁷⁷

La construcción de lo femenino empieza a tomar un rumbo diferente en los discursos del arte a partir del Pop, ya que con la llegada de la sociedad de masas y de consumo, la imagen del cuerpo, sobre todo el de la mujer, se convierte en espectáculo, en atributo de lujo, o ídolo sexual que es

77 Para un análisis muy completo de las mismas ver: Aliaga, Juan Vicente, *Orden fálico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. AKAL/Arte contemporáneo 23. Madrid, 2007.

posible comercializar y poseer o consumir. Además de una distinta objetualización del cuerpo como bien de consumo, la imagen femenina se empieza a arrinconar en el ámbito doméstico a través de la publicidad asociada a la industria de electrodomésticos. “Las formas de conducta de la mujer están normalizadas, las poses de moda de determinados ideales de belleza han sido adaptados y los deseos femeninos tipificados”.⁷⁸ En el pop hay una preocupación por lo viril y lo femenino como clichés sexuales. Estas normas de género se ven reforzadas por la cultura visual que actúa como lenguaje impositivo de la normalidad. La monumentalidad de los cuadros hace eco de la pantalla de cine y la seriación responde a la intercambiabilidad y anonimato de las “estrellas” retratadas.

El pop en las artes visuales es el movimiento que rompe tajantemente con la última escuela modernista del expresionismo abstracto y es por eso que se puede considerar una manifestación posmodernista. En el posmodernismo, a causa del derrumbamiento del discurso moderno, muchos filósofos como los de la escuela de Frankfurt, empiezan a estudiar las dinámicas de representación más allá del discurso artístico imperante y adentrándose en los medios propios de la cultura contemporánea como el cine, la fotografía y la imagen publicitaria. Así, han forjado un aparato crítico con un abanico mucho más amplio en donde estudiar los discursos subyacentes a la representación. Esto tiene como resultado que en el posmodernismo cada vez se diluye más la frontera entre el arte y los medios masivos de comunicación.

La manera en que los artistas empezaron a hacer patente esta frontera en su producción artística, fue a través de estrategias muy utilizadas en la posmodernidad como “la franca confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes”.⁷⁹ A través de estas estrategias, muchas obras de arte logran evidenciar situaciones, condiciones o “mensajes” que no siempre son explícitos en la cultura y a través de éstas estrategias sutiles enfatizan o critican aspectos que pasan desapercibidos en la cotidianidad.

Benjamin Buchloh, en su texto *Procedimientos alegóricos*, de 1982,⁸⁰ analiza algunos de estos conceptos o estrategias utilizadas por los artistas, entre ellos, el montaje. Las estrategias que se usan frecuentemente en el montaje son principios alegóricos: “apropiación y vaciamiento del sentido, fragmentación y yuxtaposición (...) y separación de significativo y significado (llamada

78 Osterwols, Tilman. *Pop Art*. Taschen, Köln, 2011. Pg. 46

79 Crimp, Douglas, *Sobre las Ruinas del Museo* (1983) en: Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Colofón, 1988, Barcelona, España, pg.89.

80 En *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004. gp.87



Fig. 02. *She*, Richard Hamilton, 1959/60

de atención sobre el dispositivo de enmarcado).”⁸¹ Éstas van en detrimento del símbolo, pero son óptimas para provocar una “visualidad simbolizante” que modifica y altera el funcionamiento de la imagen.

Estas son estrategias típicas del pop que en algunos casos parecen celebrar la sociedad de masas y consumo pero en la mayoría de ellas hacen una crítica satírica de la misma, sin duda ponen en evidencia lo que subyace a la representación en los medios masivos.

Un ejemplo de estas estrategias posmodernistas como la confiscación, fragmentación y montaje, se puede ver en la obra *She*, de Richard Hamilton (1922-2011), en donde, al conjuntar anuncios de electrodomésticos con imágenes fragmentadas de una modelo de la revista *Esquire*, explora y reproduce la identificación de las imágenes del consumo (representadas por los artefactos previstos por el

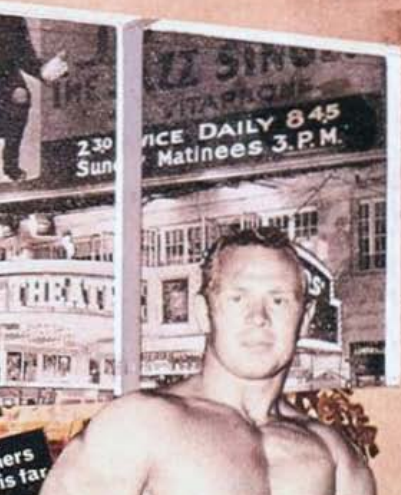
mercado para la esclavización doméstica de la mujer) con la identidad femenina.

Hamilton escribe: “el sexo está en todas partes, simbolizado en el *glamour* del lujo producido en masa. (...) (E)sta relación entre la mujer y el electrodoméstico es un tema fundamental de nuestra cultura; tan obsesivo y arquetípico como el duelo en las películas

Fig. 03. *Just what is it that makes today's homes so different so appealing?* Richard Hamilton

(página siguiente)

81 Íbid pg.91



del lejano Oeste”.⁸² En ese sentido, una imagen de la cultura visual, específicamente la de la publicidad de los electrodomésticos dirigida a la mujer, que la retratan como si no hubiera nada que la hiciera más feliz que tener un electrodoméstico y la reducen a su categoría de ama de casa, se ve confrontada con aquél otro arquetipo de la mujer como objeto glamoroso, de lujo y de consumo.

Otro de los trabajos de Hamilton más conocido es *Just what is it that makes today's homes so different so appealing?*, un collage de 1956. Aunque la imagen no es específicamente sobre la imagen de la mujer, los estereotipos de género son evidentes. La escena es un compendio de objetos de lujo entre los que se incluyen, objetualizados, dos personajes, uno masculino y uno femenino que remiten a los clichés de masculinidad y feminidad en la cultura visual del momento, ambos obviamente preocupados por su físico. Según Aliaga “el cultivo de la musculatura acentúa la virilidad, la plastifica y la ensalza; (y en cambio) el aumento de pecho subraya la sujeción a la estética sexual de parámetros cosméticos.”⁸³ Aliaga repara también en la pequeña mujer que hace la limpieza con la aspiradora y el cuadro del patriarca que vigila haciendo presente el poder masculino.

Sin embargo, podemos apreciar que la imagen del hombre musculoso también lo fetichiza: “el collage de Hamilton presenta una visión del futuro en la que un Hércules moderno, con una enorme paleta de caramelo en lugar del tradicional garrote, disfruta de una vida de placer perpetuo y fácil con una nueva Luxuria como acompañante”.⁸⁴

Dado que el Pop se centra en la irrelevancia del distinguir las copias de los simulacros, podemos ver en esta pieza que conviven en el mismo nivel las personas, el jamón, el mueble tipo Bauhaus y el retrato del patriarca. En este mundo de simulacro se genera así una incapacidad de unir pasado-presente-futuro lo cual resulta en una esquizofrenia⁸⁵ en la cual el presente se forma de momentos inconexos puros. Esto provoca una búsqueda de intensidad y una pérdida de profundidad que se traduce en espectáculo, superficie e inmediatez. Esta es una pérdida deliberada, que pretende perder la distinción entre la alta y la baja cultura: el arte y sus

82 Citado en la página del museo Tate Modern, Londres. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-he-t01190>. (Traducción mía) [Consultado el 17/03/2014]

83 Op. Cit. supra.

84 Smith, Graham, *Richard hamilton's Just what is it that makes today's homes so different so appealing?*, *Notes in the History of Art*, Vol. 9, No. 4 (1990), pg. 30-34. Ars Brevis Foundation, Inc. <http://www.jstor.org/stable/23202669>. [Consultado el 17/03/2014] (Traducción mía)

85 Jameson, Frederic, citado en Harvey David, “Posmodernismo” en *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 2008, pg.71.

productores están en directa relación con la industria cultural y el público, por lo que no se sabe cuál influye a cuál.

Si bien en la imagen el placer por la tecnología como bien de consumo es evidente, no se trata de una visión utópica de un mundo mejor, sino que dado que en el posmodernismo se pierde el concepto de progreso, continuidad y memoria históricos, tienden a surgir historicismos en la representación que utilizan formas del pasado para crear un collage de fenómenos de importancia equivalente y existencia simultánea. Tampoco queda claro si ésta es una crítica o una celebración de la vida postindustrial, lo que resalta es que los clichés de género juegan un papel preponderante en la imagen.

Partiendo del hecho de que las masas y la cultura de masas, siempre consideradas inferiores, caprichosas, histéricas e inestables, han sido definidas como “femeninas” por Huyssen,⁸⁶ se puede decir que el expresionismo abstracto, en su subrayada mística masculinista, pretendía alejarse lo más posible de éste ámbito. Sin embargo, el papel del pop como ruptura con este movimiento, acompaña al surgimiento del posmodernismo.

A grandes rasgos se puede mencionar que el posmodernismo se erige como forma cultural antagónica al modernismo, dentro del cual en el ámbito artístico el expresionismo abstracto era el último movimiento, en la que el concepto de “hombre” y las grandes utopías que lo acompañaban, o los *meta-relatos* como los denomina Jean-François Lyotard, dan paso a estrategias pluralistas en las que se valora más la diferencia, el multiculturalismo y la idea de fragmentación, la aceptación de lo efímero, lo cambiante y lo caótico.⁸⁷ Es en éste ámbito donde surgen los movimientos de liberación de los sesenta y setenta, incluyendo los feminismos, que enfatizan el derecho a la otredad, la cual el posmodernismo acoge.

En este momento es también traída a la mesa la preocupación por el problema de la comunicación, respecto a la cual se han preocupado los post-estructuralistas y los artistas en las formas de lenguaje y representación. La concepción deconstructivista sobre el lenguaje es que creador y espectador tienen la tarea de crear significado de manera conjunta, y que éste no es unívoco ni fijo. Esto pone en cuestión toda la ilusión de los sistemas fijos de representación, los cuales sin embargo, nunca fueron estables. En ese sentido, constituye una herramienta útil para evitar caer en la credulidad comentada en el capítulo 1.4 referente a la lectura de los documentales y las noticias.

86 Ídem, pg. 179

87 Harvey David, “Posmodernismo” en *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

En ese sentido, se puede entender que si la representación está sujeta a una significación cambiante, que depende tanto del *output* de quien la produce como del *input* de quien la recibe, hay un potencial de re-significación de los lenguajes y representaciones para modificar situaciones problemáticas como la subordinación de las mujeres respecto a los hombres, al menos ésta es la visión de algunos filósofos como Butler, Foucault y Rancière. Como ejemplo referente a la re-significación de lenguajes, la palabra *queer*, que antes tenía un uso peyorativo, se ha re-apropiado para elaborar una teoría y un movimiento de la disidencia sexual y deconstrucción de las identidades estigmatizadas.

Es con estas consideraciones que es relevante abordar a una artista que constituye una de las pocas excepciones femeninas dentro de la escena masculina del pop británico: Pauline Boty (1938-1966). Es de gran interés para este trabajo traer a la mesa la obra de Boty, puesto que rompe con los paradigmas tanto del arte pop como del feminismo, en la medida en que se coloca en un punto intermedio de ambivalencia hacia la cultura de masas y es justo esta ambivalencia la que resulta interesante para este trabajo. Como explica Sue Tate en uno de sus textos sobre la obra de Boty:

(sus pinturas) podían verse como la expresión de una respuesta femenina a la cultura de masas, tomando la forma de una experiencia afectiva de una mujer y celebrando una sexualidad autónoma, mientras a la vez ofreciendo un compromiso cognitivo con las políticas de género y las políticas con género (politics of gender and a gendered politics). Conformada por la consciencia de la forma en la que el deseo, el placer y la subjetividad son construidas en las representaciones de la cultura de masas, (...) esta combinación radical de celebración y crítica, (...) podría ser leída como un “pop feminista”.⁸⁸

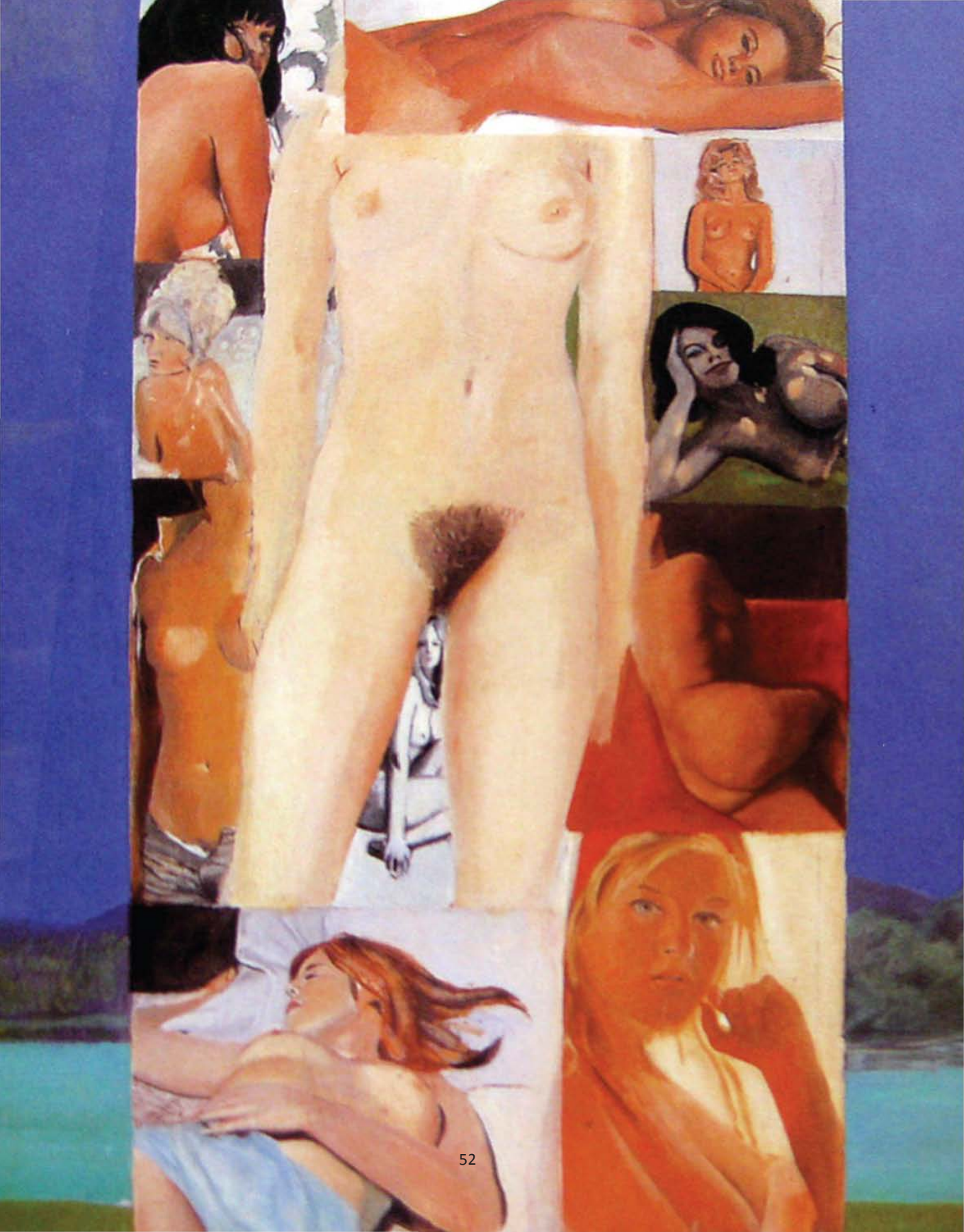
La obra y la personalidad de Boty, estudiadas por Tate, muestran una forma diferente de relacionarse con las imágenes de los medios masivos, desde el erotismo y el placer, pero también comprometida en una crítica de las políticas sexuales. Así, evidencia en su trabajo una

Fig. 04. *It's a man's world I*. Pauline Boty, 1963

(página siguiente)

88 Tate, Sue. “Forward via a female past”: *Pauline Boty and the historiographic promise of the woman pop artist*, en: Kokoli, Alexandra M. (ed.) *Feminism Reframed*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, UK, 2008. <http://eprints.uwe.ac.uk/12709/1/>, pg. 178. [Consultado el 17/03/2014]





relación compleja y contradictoria de las mujeres con la cultura visual de masas. Su díptico *It's a man's world I y II* (Figs. 06 y 07) retrata en cada uno de sus cuadros los ámbitos tradicionales de lo femenino y lo masculino. En el primer cuadro se pueden ver héroes masculinos, íconos de la cultura patriarcal en la que se ejemplifica su participación en la política, las artes mayores, la aviación y tecnología, arquitectura, música, ciencia, deporte, etc. "Sus identidades combinan la fuerza, el intelecto, la creatividad, la sabiduría y el romance".⁸⁹ Sin embargo, Boty incluye en el cuadro la imagen de una rosa, la cual según afirma Tate, era el símbolo de Boty para referirse a la excitación sexual y sensibilidad femenina⁹⁰ quien a su vez afirma que "a pesar del título declamatorio hay ambivalencia, un reconocimiento de respeto intelectual y deseo sexual coexistiendo con una crítica de política de género".⁹¹

Contrapuesto, en el siguiente lienzo la imagen de la mujer queda reducida a su carácter erógeno, su único ámbito es el de la objetualización del cuerpo y su valor únicamente reside en el placer que los hombres puedan obtener del mismo y su belleza. La imagen frontal es de un cuerpo en el que no figura la cabeza. "Los cuerpos de las mujeres están regulados por la cultura normativa de la autoridad y el privilegio masculinos representados en el primer lienzo"⁹², y a la vez, el paisaje de fondo, subraya "la asociación histórica de la mujer con la *naturaleza*, en contraposición al ámbito de la *cultura* tan obviamente dominada por los hombres en el primer panel."⁹³

La obra de Boty es considerada como *feminismo pop*, a pesar de que nunca fue considerada por los historiadores de arte feminista por sus representaciones ambivalentes de la cultura de masas, puesto que no partía de una postura basada en la pura subversión sino como sujeto de la misma. En ese sentido, sin embargo, se puede afirmar que su obra expresa tanto lo afectivo como lo cognitivo, rompiendo la oposición de mente/cuerpo que ha dañado tanto a las mujeres.⁹⁴

Fig. 05. *It's a man's world II*. Pauline Boty, 1963

(página anterior)

89 Buszek, Maria Elena. *Pin-Up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Duke University Press, 2006. pg. 276.

90 Op. Cit. pg. 185

91 Op. Cit. pg. 189, traducción mía.

92 Reckitt, Helena. Op. Cit. pg. 54.

93 Buszek, Maria Elena. *Pin-Up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Duke University Press, 2006. pg. 276

94 Tate, Sue, Op. Cit, pg. 190

Con el tiempo, unos años después de la muerte de Boty, llegó el feminismo de segunda ola, el cual por razones políticas, buscaba cuestionar y revertir las representaciones hegemónicas del cuerpo femenino, especialmente tratándose de la cultura de masas. En los feminismos, hay de nuevo un cambio en la forma de tratar el cuerpo: éste se evidencia como campo de batalla en el que se debaten temas como el aborto, los anticonceptivos, la sexualidad de la mujer, de gays y lesbianas⁹⁵. Y este cuerpo, este terreno en disputa, es justamente el punto de partida de muchas de las propuestas artísticas en las que se representa el proceso de cosificación y alienación social que afecta la “categoría social de *mujer*”.⁹⁶ Muchas de estas propuestas denuncian a la sociedad patriarcal como un marco de ejercicio de la violencia de género, tanto en sus expresiones más físicas y directas, como las más simbólicas.

Como se ha expuesto, el cuerpo es el depositario más inmediato del imaginario femenino, tanto por parte de las mujeres como de los hombres, en éste sentido, el cuerpo femenino ha sido depositario del imaginario masculino respecto a la femineidad. Las artistas feministas empezaron a explorar el cuerpo femenino como terreno de *reconstrucción e interpretación*—como diría Judith Butler al respecto del género—de pertenencia femenina. Por lo tanto, el uso del cuerpo en el arte feminista es de gran importancia.

El feminismo aportó mucho a la ampliación del arte, puesto que se opuso desde sus inicios al modernismo enarbolado por los teóricos Clement Greenberg y Michael Fried en el que se hace del artista un héroe individual, de las obras artísticas un objeto perteneciente a un tiempo y espacio trascendentes y separados de la realidad (ahistóricas), así como se asientan márgenes de “artisticidad” según el medio utilizado. En este sentido el feminismo es esencialmente posmoderno, puesto que funciona como un freno al arte contemplativo, aporta una crítica social y se inserta en la colectividad. Aunque el origen del feminismo es anterior al posmodernismo, se puede decir que con el feminismo de segunda ola y “con la posmodernidad el pensamiento feminista se enriquece, se afianza a la vez que se diversifica y llega, probablemente, a su definitiva madurez”.⁹⁷

95 Aliaga, Juan Vicente, Op.Cit. pg.17

96 Aliaga, Juan Vicente, Op.Cit. pg.258

97 Zubiaurre-Wagner, María Teresa. *Feminismo y posmodernidad*. Anuario de Letras Modernas vol. 7 1995-1996. Instituto Tecnológico Autónomo de México Universidad Nacional Autónoma de México.

En línea en: http://www.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/02_zubiaurre.pdf, pg. 81 [Consultado el 17/03/2014]

Dentro del feminismo, sin duda hay numerosos ejemplos de arte con la temática de violencia de género. En este trabajo, sin embargo, solo se mencionaran algunos en función de la importancia que confieran a la imagen de esta violencia en la cultura visual.

Una de las artistas más paradigmáticas e influyentes en el feminismo y en la temática de violencia de género contra las mujeres es sin lugar a dudas la cubana radicada en los E.U., Ana Mendieta (1948-1985). Su dramática y polémica muerte inmediata a una discusión con su pareja y las dudas respecto a si fue una especie de performance final, un asesinato o un resultado de un impulso suicida, han teñido su recuerdo de un cariz místico. Su obra tiene muchas referencias a rituales de transformación, al exilio y la integración a la tierra a través de la naturaleza, y así trabaja la destrucción de la identidad étnica y cultural. Sin embargo, el aspecto sexual o de género siempre está presente en su trabajo.

Sus siluetas en el paisaje buscaban reconstruir su identidad de exiliada cubana en un nuevo

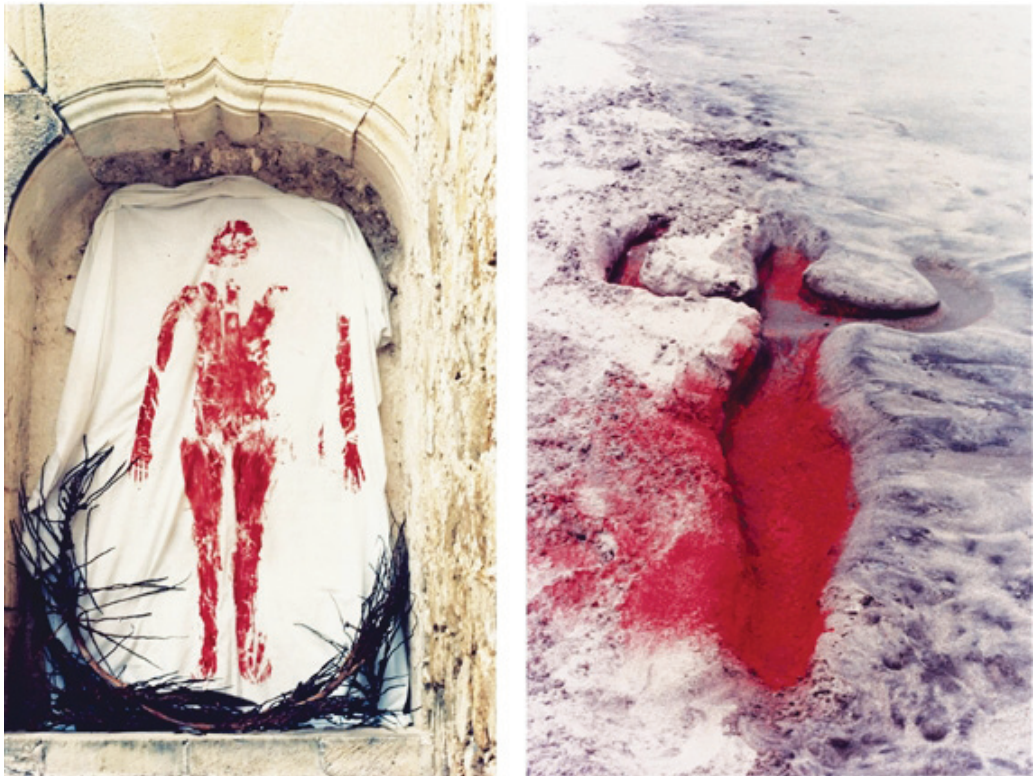


Fig. 06. Ana Mendieta. *Siluetas*. México. 1973-1977.



Fig. 07. Yves Klein. *Antropometría*. 1960



Fig. 8. Rachel Lachowicz, *Red not blue*, 1992

entorno, o su forma de conectarse con la tierra en diferentes entornos de paisaje.

Sin embargo, lo que interesa resaltar en este trabajo es la forma como las siluetas del cuerpo de Mendieta, cuya impronta o huella en telas, terrenos, charcos y diversos entornos parecen suponer también una alusión crítica a una de las imágenes de la historia del arte más conocidas: las *Antropometrías* de Yves Klein (1928-1962). Dado que dentro de la cultura visual se incluyen, como se mencionaba en el capítulo 1.4, las imágenes de la historia del arte, vale la pena recordar una acción que se sirve de la instrumentalización del cuerpo de la mujer desnuda, que es objetualizado como pincel puesto a disposición del hombre vestido, haciendo patente la típica situación del artista y la modelo. Sin duda se hace referencia al performance de las *Antropometrías* de Yves Klein.

Estamos ante una propuesta a medio camino entre el énfasis dejado por la marca viril en la pintura informe, compulsiva y enérgica de Pollock y la reintroducción de la corporalidad en el espacio de la producción artística que llegaría a su auge, con un propósito político cuestionado del machismo, en la performance feminista de los setenta.⁹⁸

En los noventa, Rachel Lachowicz, invertiría el performance en *Red not blue*, utilizando hombres fornido pintados con labial rojo para que dejen las marcas de sus cuerpos en el papel. En la obra de Mendieta, en cambio, ella es su silueta, utiliza su cuerpo a consciencia como impronta en el entorno, marcando su territorio. La mujer como dueña de su propio cuerpo se hace patente en esta obra.



Fig. 9. Publicidad Yves Saint Laurent. Manifesto, 2012

Resulta de interés hacer un paréntesis para resaltar la manera en que los medios masivos se sirven también de las imágenes de la historia del arte para su beneficio. La marca Yves Saint Laurent, en su perfume *Manifesto*, lanzó en 2012 su campaña publicitaria con referencia a las *Antropometrías*. Con el título *Manifesto*, apela a una imagen de independencia de las mujeres, a la transgresión basada en una feminidad que en vez de ser ordenada por un hombre, se llena

ella misma las manos de pintura color azul Klein para hacer su propia obra de arte. Aprovechando las connotaciones de la imagen, convierten un discurso de autodeterminación en una estrategia de venta, es el capitalismo salvaje afirmando a la mujer la ficción de que siendo consumidora, puede ser libre. Esto pone en evidencia la doble relación entre las imágenes de la cultura de masas y aquéllas del Arte.

Así como las imágenes del arte son retomadas para subvertir sus significados por algunas feministas, otras buscan en fuentes más antiguas de la cultura visual, por ejemplo, Nancy Spero (1926-2009) empieza a retomar en sus trabajos—como en su libro *Torture of women*—el concepto de tortura y su relación con la mitología. Retoma imágenes de mujeres de distintos ámbitos, como diosas egipcias, pintura francesa del siglo XVII o anuncios de ropa interior. Mucho de su trabajo gira en torno a la mujer como víctima de guerra, empezando con *War Series* (1966-1970). *Argentina* (1981) y *El Salvador* (1986) en donde retrata mujeres que sufrieron bajo regímenes represivos en Latioamérica. Spero yuxtapone textos de Amnistía Internacional con lo que apoya su denuncia de malos tratos hacia las mujeres, violencia y abuso de poder. José Luis Brea apunta que “lo que llamamos arte es una actividad simbólica intrínsecamente vinculada a la inscripción de las prácticas de producción de imaginario en el marco de un cierto “régimen escópico” particular.”⁹⁹ Es decir de un modo de ver particular, en donde lo visualizable está determinado por su inscripción social en espacio y tiempo. Como se ha visto,

99 *Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image*. en Estudios Visuales nº 4, enero 2007. [texto on-line] <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JLBrea-4-completo.pdf> [consultado el 03/04/2013] pg. 150

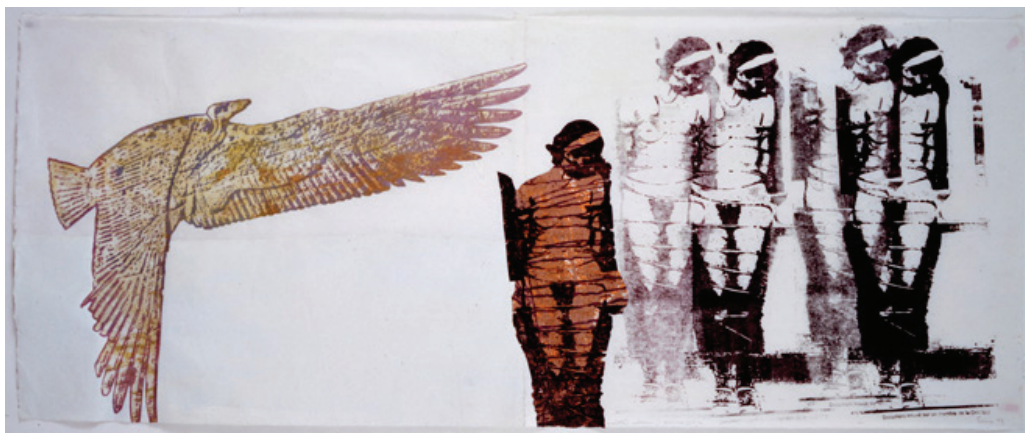


Fig.10. Nancy Spero. *Vulture goddess/gestapo victim*, 1994. Impresión y collage en papel



Fig. 11. Nancy Spero, *Picasso and Frederick's of Hollywood*, 1990, Impresión de collage en papel

en el terreno de las artes visuales, muchos artistas han trabajado con el imaginario colectivo en torno al género. El crítico de arte, activista y feminista Craig Owens, al tocar el tema de lo visible y lo invisible¹⁰⁰ y citando a Luce Irigaray y a Freud, reflexiona sobre cómo la mirada (la sexualidad visual, específicamente) se privilegia fundamentalmente en los hombres. A su vez se cuestiona sobre lo que sucede en el terreno de las artes visuales, para lo cual recurre al texto de Benjamín Buchloh,¹⁰¹ al que ya se ha hecho referencia en este estudio, sobre los

100 Owens, Craig, *El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo*, en Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Colofón, 1988, Barcelona, España, pg.112.

101 *Procedimientos alegóricos*, en: *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004

procedimientos alegóricos. Owens repara en la manera como analiza la obra de seis artistas mujeres—sin reparar en el hecho de que sean mujeres—quienes “manipulan los lenguajes de la cultura popular de tal manera que sus funciones y efectos ideológicos se vuelven transparentes”; todo esto para preguntarse “¿qué significa afirmar que estos artistas hacen visible lo invisible, especialmente en una cultura en la que la visibilidad está siempre del lado masculino y la invisibilidad en el femenino?”¹⁰²

Owens enfatiza de la obra de estas artistas (en especial de la obra de Dara Birnbaum (1946-), ver la Fig. 13) algo a lo que Buchloh no le dio importancia en su texto: que no solo “desvela” programas ideológicos ocultos en la imaginaria de la cultura de masas, sino de “*las imágenes de las mujeres que tiene la cultura de masas*”¹⁰³.

En *Technology/Transformation: Wonder Woman*, Birnbaum fue de las primeras artistas en recurrir a la estrategia del apropiacionismo utilizando secuencias de la televisión popular, subvirtiendo el significado de la misma con la maniobra de repetición y fragmentación, en la que la transformación de la mujer en heroína hace un guiño a la condición femenina de escisión y ambivalencia o de *doble vida*¹⁰⁴ a caballo entre la carrera familiar y la carrera laboral, o entre el éxito profesional y la belleza física, etc. También se exploran otras temáticas, como la naturaleza explosiva/implosiva —de la mujer, de la transformación—y la imagen en el espejo, la mujer primero mirándose y posteriormente entrando dentro del espejo, abriéndose paso en el mismo y llegando a la parte posterior en donde, casualmente, se topa con un hombre.

Desvelar, desvestir, desnudar el cuerpo femenino: un acto masculino que pone en evidencia a estas mujeres perfectas de Birnbaum, las cuales encajan en la idea lacaniana de la “femineidad



Fig. 12. Dara Birnbaum. *Technology/Transformation: Wonder Woman* 1978

102 Owens Craig, Op. Cit Supra pg.115

103 Ídem.

104 Ver: Gil Calvo, Enrique. Op. Cit. Supra.



Fig. 13 La artista Orlan, cirugía plástica

como espectáculo contenido, que existe solo como representación del deseo masculino”.¹⁰⁵

Ahora bien, este deseo masculino ha impuesto estatutos de belleza a los que ha sido sometida la mujer a lo largo de la historia. Esto tiene que ver con el imaginario femenino en relación a la mujer como encarnación de la belleza y la búsqueda de la perfección del cuerpo y el rostro femenino a lo largo de la historia, la cual en la cultura visual ha sido ejemplificada por las obras de los artistas. La representación del cuerpo en Grecia antigua buscaba crear ideales de belleza que superaran a la realidad. Era una práctica común en que los artistas extrapolaran las características ideales de distintos modelos y las conjuntaran en uno solo. La idealización del cuerpo en el arte fue dando paso a otro tipo de representaciones en otras épocas y en la actualidad la publicidad y la moda han tomado el papel del planteamiento de los ideales de belleza contemporáneos.

Como respuesta a la idealización en la historia del arte, la artista francesa Orlan (1947-) investiga sobre los estereotipos de la belleza femenina, para lo cual se ha realizado diversos procedimientos de cirugía plástica en los que ha intervenido su propio cuerpo para implementarse estas características de belleza ideal. Las operaciones se desarrollan en una atmósfera de performance y de ritual y son grabadas en vídeo como registro de la violencia extrema al que se someten los cuerpos para cumplir con estos estatutos. En su proceso de curación, Orlan yuxtapone imágenes de diosas griegas sobre la imagen de su rostro desfigurado por la operación para evidenciar el dolor y el padecimiento del cuerpo modificado. Este tipo de trabajos han evidenciado una obsesión por la imagen y el cuerpo, que lejos de ser revisada, cada vez es más recurrente.

Annette Messager (1943-) también tocó este tema desde 1972 en su obra *Las torturas voluntarias*, basada en fotografías de revistas referentes a cirugías plásticas, que muestra los tormentos a los que se someten los cuerpos femeninos para caer dentro de los estatutos de

105 Owens Craig, Op. Cit. Supra pg. 116



Fig. 14. Annette Messager. *Las torturas voluntarias*. 1972-73

belleza. Las imágenes muestran, desde procedimientos simples de depilación, mascarillas hasta procedimientos quirúrgicos. La actualidad de esta pieza resulta impactante.

Por su parte, el trabajo de Cindy Sherman (1954-), cuestiona el papel y la representación de las mujeres en la sociedad, tanto en la era contemporánea, en la cultura visual y en la historia del arte. Utilizando también su cuerpo como vehículo, encarna estereotipos femeninos convertidos en clichés.

Cabe resaltar la manera en que una obra de arte es capaz de cuestionar los significados de la cultura visual a través de la cita y la alegoría, recursos propios del artista. Y cómo el arte tiene la capacidad de, si no revertir, sí evidenciar esos significados manifiestos en los medios de representación de una manera muy poderosa, puesto que al utilizar la visualidad, utiliza el mismo canal de entrada que los medios que está evidenciando.

En ese sentido la estrategia inversa lo constituiría el trabajo de Nan Goldin (1953-), que constituye un ejemplo de la forma como un artista puede utilizar su propia vida o su propia intimidad para exponer aspectos subyacentes en la cultura y la sociedad. La artista no es influida por la cultura visual para la construcción de su obra, de hecho, Goldin ha afirmado que la cultura visual y musical en la que creció no la había preparado para la ambivalencia normal de las relaciones humanas¹⁰⁶ y de alguna manera, su obra constituye una ventana en la que retreta su realidad en

106 Garrat, Sheryl, *The dark room*, en *The Observer*, 2, Enero, 2002. <http://www.guardian.co.uk/>



Fig.15 y 16. Cindy Sherman, de las series *Film Stills* (1977-1980) y *History Portraits*(1988-90)

un entorno de drogas, travestismo y SIDA. Sin embargo, la artista es en la mayoría de los casos la protagonista de eventos comunes a todos como amor, dolor, tristeza, alegría y cotidianidad.

Así su trabajo, que se ha expuesto en conciertos de rock, clubs nocturnos, centros de arte, se convierte en una ventana no hacia su intimidad, sino hacia la intimidad del espectador que se ve retratado o reconstituído en su obra. En *The Ballad of Sexual Dependency*, un espectáculo de 45 minutos con 800 fotografías se incluye su paradigmático autorretrato a un mes de ser golpeada por su entonces amante y la imagen *Heart Shaped Bruise*, que evoca la complejidad de su relación amorosa y nunca pretendió ser una manifestación feminista. Más bien se puede suponer que la fotografía constituye para Goldin una forma de mirarse, comprenderse y así mostrarse como reflejo de una realidad que incluye al espectador. La presentación de las imágenes de Goldin en sus exposiciones es contundente, dado que que presentan una variable selección de formatos y tamaños, dando como resultado interacciones entre las mismas que potencian su significación.

Los artistas mencionados, son sólo algunos de los que han investigado la violencia de género contra las mujeres y en ese aspecto vale la pena mencionar que se han hecho diversos esfuerzos curatoriales para condensar las miradas de los artistas contemporáneos respecto al tema. Uno de ellos es la exposición “Vías alternas: violencia, mujeres + arte” (*Off the beaten path*), la cual theobserver/2002/jan/06/features.magazine27 , [Consultado el 17/03/2014]



Fig.17 Nan Goldin, *Nan One Month After Being Battered*, 1984

estuvo expuesta en 2010 en el Museo Universitario del Chopo en la Ciudad de México y en la cual *Art Works for Change*, una organización que produce exposiciones de arte contemporáneo dirigidas a temas sociales y ambientales, emplea el poder del arte como vehículo para promover el diálogo y la conciencia, e inspirar acciones y pensamientos. Esta exposición presentó artistas internacionales como Yoko Ono (1933-) y Marina Abramovic (1946-) con propuestas referentes al tema.

Otro ejemplo lo constituye el proyecto *Cárcel de amor*.¹⁰⁷ En su ciclo de cine y video realizado en el museo de Arte Reina Sofía en Madrid en 2005, tiene una perspectiva que

“nace del profundo convencimiento de que el ejercicio de la violencia, y más concretamente la representación simbólica de este proceso, situado entre la memoria cultural y la historia, supone la emergencia de una realidad que por sus dimensiones supera cualquier interpretación que no constate el fracaso cultural del Occidente moderno”.¹⁰⁸

107 Cárcel de Amor es un proyecto español interdisciplinario sobre el tema de la violencia de género con el objetivo de ampliar el debate más allá del ámbito oficial, a través de diferentes producciones culturales.

108 Villaplana, Virginia. *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Catálogo

La muestra *In-Out House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica*¹⁰⁹, inaugurada en 2012 en Valencia es una muestra que fue organizada por la Plataforma de Arte Contra Violencia de Género¹¹⁰ con artistas españolas y latinoamericanas como Lorena Wolffer (1971-), Regina José Galindo (1974-), Marina Núñez (1966-) y con la contribución de la artista feminista pionera Suzanne Lacy (1945-). En esta muestra se reúnen trabajos de un ámbito más allá del de los países desarrollados, creando una exposición de artistas que forman parte de un territorio periférico y en situación de *poscolonialidad* referente a España, el país donde se organiza la muestra. Es así que el “fracaso cultural de Occidente moderno” nos hace girar la vista hacia la periferia, hacia el ámbito no-occidental, para buscar ahí otras formas y manifestaciones artísticas que abordan la temática de violencia de género contra las mujeres que se originan ahí y analizar el contexto del *poscolonialismo* y el *parafeminismo* en el que se dan éstas.

MNCARS, Madrid, 2006. web: <http://www.2-red.net/carceldeamor/vsc/textos/textovpc.html>

109 Catálogo de la exposición disponible en línea: <http://books.google.es/books?id=5KrDCGTOUGgC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=true> [Consultado el 17/03/2014]

110 (ACVG) www.artetraviolenciadegenero.org, una página donde se puede ver la obra de artistas, eventos y cursos relacionados con la temática. [Consultado el 17/03/2014]

2.2

LA CREACIÓN DE OBRA ARTÍSTICA CON LA TEMÁTICA DE VIOLENCIA DE GÉNERO CONTRA LA MUJER EN EL CONTEXTO DEL POSCOLONIALISMO Y EL PARAFEMINISMO

La situación de *poscolonialidad* resulta importante dentro del marco de esta investigación puesto que la situación de violencia de género contra las mujeres, a pesar de ser una realidad en todo el globo, se manifiesta de distintas maneras en cada una de estas realidades. En algunos países en los que aún se mantienen sociedades con modelos tradicionales, tribales o fundamentalistas, la violencia de género está institucionalizada, mientras que en otros, quizá más desarrollados es una realidad oculta, manifiesta en la diferencia de oportunidades y derechos.

La situación de la globalización, sin embargo, ha estrechado al mundo y nos ha hecho conscientes de las realidades de otras partes del globo, teniendo fenómenos como el activismo en Europa contra los feminicidios en Ciudad Juárez, o la ablación en algunos países de África. Este tipo de situaciones evidencian que en esta situación de interconexión, los movimientos que luchan en contra de la violencia de género y los artistas que tratan el tema, tienen mucho más puntos de referencia a nivel internacional y mucho más que decir, mostrar o cuestionar al respecto, así como pueden darse cuenta de las redes que interconectan este tipo de patrones sociales patriarcales.

Entonces, la lógica poscolonial no puede entenderse más que dentro del marco de la globalización, la cual entendida en el contexto del arte, puede definirse como una ampliación del enfoque hacia el carácter enfáticamente internacional de la contemporaneidad, es decir, el aceptar que hay muchas “modernidades” y no todas deben estar en función con la edificación del concepto de Cultura por parte de occidente. La globalización entendida como concepto general podría definirse como una serie de efectos que resultan del hecho de interconexión progresiva del mundo, a través del comercio internacional, el movimiento de monedas y personas y del intercambio cultural resultante. La cercanía característica de la globalización, hace evidente al “otro” (el no-occidental) con sus historias políticas, sociales y culturales y su

condición poscolonial.

Es en este contexto en el que se ha dado una transformación de las propuestas artísticas contemporáneas que tocan el tema de la violencia de género contra las mujeres que han pasado del feminismo al *transfeminismo* que defiende Beatriz Preciado o al *parafeminismo*¹¹¹ término que, como lo define Amelia Jones, implica no una política de identidad—que encuadre o hegemonice a los integrantes del grupo—sino de *identificación* que resulte mucho más incluyente (con el entendido de que no existe la “mujer” genérica, como una categoría universal y que deben incluirse otras diferencias como el género, la sexualidad, la raza, la etnia, la nacionalidad, etc.).¹¹² Según Jones, el legado más importante del feminismo es una articulación mucho más amplia de una *política de posicionalidad* (positionality) en el campo de lo visual, que sigue girando en torno al cuerpo, pero ya no como terreno en disputa, sino como manifestación viva de los efectos políticos de tener *múltiples posicionalidades* identificadas en la economía global actual de información e imágenes.¹¹³

El nacimiento de un nuevo *parafeminismo* o feminismos actuales—puesto que es necesario referirse a ellos en plural—resultan mucho más incluyentes y coherentes con la lógica poscolonial y posmoderna. Este *parafeminismo* “implica el mantenimiento del vacío: permitir la incertidumbre”,¹¹⁴ el no saber quiénes integran el grupo, pero saber que en cada contexto particular es necesario desafiar la opresión que resulta de la desigualdad. En ese sentido el género es entendido más como pregunta que como respuesta. En cuanto al *transfeminismo*, éste constituye una categoría epistemológica para la comprensión y creación de nuevas identidades (tanto femeninas como masculinas) que desafíen el modelo hegemónico. A la vez, según Preciado, éste apela también a articular el pensamiento teórico con la resistencia social,

111 El hablar de parafeminismo y transfeminismo y no incluir en este trabajo el concepto de posfeminismo radica en el rechazo del mismo como movimiento que despolitiza, aniquila y declara el agotamiento del feminismo como movimiento transformador aún capaz de generar cambios estructurales. Ver: Projansky, Sarah. *Watching rape: film and television in postfeminist culture*. NYU Press, NY. 2001, Op. cit. supra, nota 75., pg.84-86

112 Jones, Amelia. *¿Cerrando el círculo? El regreso del arte feminista*. EXITBOOK, n°9, Madrid, 2008. p.11

113 Jones, Amelia. *1970/2007 The Return of Feminist Art*, X-tra Contemporary Art Magazine, volumen 10, num. 4: <http://x-traonline.org/issues/volume-10/number-4/19702007-the-return-of-feminist-art/>. [Consultado el 17/03/2014]

114 Jones, Amelia. *¿Cerrando el círculo? El regreso del arte feminista*. EXITBOOK, n°9, Madrid, 2008. p.15

en la que se dé una transversalidad de géneros, corporalidades y sexualidades.¹¹⁵

Jones recalca que “el cambio del modernismo al capitalismo tardío contemporáneo globalizado radica en el grado en que hemos internalizado nuestra propia objetificación—particularmente aquéllos de nosotros identificados como mujeres, negros, clase baja, inmigrante, *queer*, o cualquier otro a los regímenes de poder”.¹¹⁶ Sin embargo, la estructura de relación al capitalismo no se reduce a este punto, Sayak Valencia—autodenominada como crítica feminista, ensayista y *exhibicionista performática*—introduce el término *Capitalismo Gore*¹¹⁷. Evidenciando el carácter violento del capitalismo a niveles grotescos, hace referencia a la manera como la vida y el cuerpo son sometidos a la “tecnificación y racionalización exacerbadas de la violencia como herramienta para producir riqueza”. A su vez, Beatriz Preciado, habla de un *Capitalismo farmacopornográfico*, en el que se ha constituido una sexualidad de Estado, en donde el control de las sustancias que inciden en la vida privada, como las píldoras anticonceptivas, el viagra, la testosterona, etc. son reguladas y controladas por el poder, creando una ilusión de soberanía del cuerpo.¹¹⁸

Por otro lado, no solamente se busca la no-definición de un modelo homogéneo de mujer sino que también se rechaza la premisa que se establecía tácitamente en el feminismo de segunda ola: que para que las mujeres logren la igualdad tienen que ser como hombres. Las mujeres de hoy, no deberían sentir que para lograr sus aspiraciones tienen que ser como hombres, deberían tener la opción de tener una familia y pasar tiempo con ella, de ser femeninas y atractivas pero también poder ser inteligentes y exitosas. La elección de ser prostitutas o actrices porno y no ser censuradas por feministas puritanas que asumen que todo tipo de hipersexualidad femenina es degradante. Deberían poder ser profesionistas y madres a la vez y sin embargo, se han topado con muchos obstáculos al intentar reconstruir esa fragmentación a la que están sometidas y han descubierto que para sobresalir en la vida profesional no es posible incorporar su rol de madre a su vida, puesto que como explica Anne-Marie Slaughter en su polémico artículo *Why women can't still have it all*, el sistema no está hecho para que puedan hacerlo.¹¹⁹

115 Ver: Preciado, Beatriz (2009). “Transfeminismos y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica.” En: Revista ARTECONTEXTO, núm. 21, mayo 2009.pg. 58

116 Jones, Amelia. 1970/2007 *The Return of Feminist Art*, X-tra Contemporary Art Magazine, volumen 10, número 4: <http://x-traonline.org/issues/volume-10/number-4/19702007-the-return-of-feminist-art/> [Consultado el 17/03/2014]

117 Ver: Sayak Valencia, *Capitalismo Gore*, Melusina, España, 2010

118 Preciado, Beatriz, *Farmacopornografía*, 27 Enero de 2008. Diario El País, en línea en: http://elpais.com/diario/2008/01/27/domingo/1201409559_850215.html . [Consultado el 27/12/13]

119 The Atlantic. Junio 13 2012.



Fig.18 Regina José Galindo. *Perra*. 2005



Fig. 19 Martha Amorocho, *Marca*, 2002-2003

Dentro de los escritos *parafeministas*, el texto *Teoría King Kong* de Virginie Despentes¹²⁰ plantea una perspectiva interesante respecto a la problemática de la femineidad, haciendo una sugestiva apología de la prostitución voluntaria, y analizando diversos aspectos de la mujer contemporánea. La parte más interesante es en la que habla de su experiencia con la violación de la que fue víctima, resaltando el aspecto del miedo a ponerle nombre a una violación y del estigma de la víctima. Estos aspectos son esenciales y el arte lo sigue abordando.

La situación del *hombre parafeminista* también tiene que ver con el reconocimiento de la fuerte carga a la que es sometido el hombre, quien está sujeto a expectativas de productividad económica, éxito profesional, fuerza física, etc. En este sentido, hay que reconocer que la asignación de

roles de género tiene también un peso sobre los hombres y que la igualdad de género debe contemplar una reestructuración y una liberación del determinismo de género. Además, como aclara Sayak Valencia¹²¹, para generar una resistencia real ante el sistema económico actual es necesario cuestionar la masculinidad, puesto que el cuerpo de los hombres termina siendo sujeto a la misma violencia del sistema como el resto de los actores.

<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2012/07/why-women-still-cant-have-it-all/309020/> .

[Consultado el 17/03/2014]

120 "King Kong Theory", The Feminist Press, CUNY, Nueva York, 2010.

121 Ver: Sayak Valencia, Op. Cit.

Dentro del ámbito poscolonial, entonces es necesario reconocer la obra de artistas que trabajan o investigan la temática de violencia de género contra las mujeres desde una perspectiva periférica, descentralizada y enfocada en un *parafeminismo* incluyente. Entre ellas se mencionarán solo algunos ejemplos para mostrar la manera en que se está abordando el tema en tres contextos diferentes: en Latinoamérica, en el mundo islámico y en otros contextos en los que la base temática se da en la herencia cultural y racial africana.

El *parafeminismo* en Latinoamérica y las consiguientes incursiones artísticas referentes a la identidad de género empieza a tener presencia apenas a mitad de los años ochenta ya que diversos factores habían pospuesto el debate del feminismo desde sus inicios en otras partes del mundo. Según Ana Tiscornia esto se debió por un lado a las dictaduras y por otro lado al perfil ideológico intelectual latinoamericano, el cual favoreció la despolitización del debate sobre la condición de la mujer.¹²² Las vanguardias culturales, las cuales se centraban casi exclusivamente en los grandes discursos de clase, hicieron a un lado la posibilidad de plantear la problemática de género. Pero con el fin de los grandes relatos y las ideologías, a pesar de que parecería que su desaparición abriría un espacio para el debate de género, esto es aún más difícil, ya que este debate feminista es ahora visto como parte de estas ideologías desplazadas, de estos grandes relatos, de los cuales en realidad, nunca formó parte.

Sin embargo, algunas artistas sí han investigado el tema a fondo en Latinoamérica en los últimos tiempos *parafeministas*. La forma de abordar la temática gira en torno al Femicidio como crimen de estado, la violación, la violencia física, entre otras. Estas artistas utilizan sobre todo el *performance*, la fotografía y el video. Sólo se mencionaran algunas artistas, las cuales tienen en común el uso de la herida en el cuerpo de la artista como estrategia de llamado de atención.

Tanto la colombiana Marta Amorocho (1971-)—quien trabaja con fotografías y acciones retomando su propia experiencia en la que fue víctima de una violación a los siete años— como la guatemalteca Regina José Galindo (1974-) han utilizado la estrategia performática de hacerse marcas de palabras o dibujos en la piel a través de incisiones. Galindo también retoma la estrategia de Orlan (1947-) al convertir en un acto performático una cirugía de himenoplastia, o reconstrucción del himen haciendo una crítica a esta práctica que aún se realiza en algunos contextos, mostrando sus implicaciones.

122 Tiscornia, Ana. *La violencia silenciada o el posfeminismo en Latinoamérica, en Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Catálogo MNCARS, Madrid, 2006. web: <http://www.2-red.net/carceldeamor/vsc/textos/textovpc.html> [Consultado el 17/03/2014]



Fig. 20. Lorena Wolffer. *Si ella es México, ¿quién la golpeó?* Performance, video, 1998



Fig. 21 Helen Zughaib. *The wonder within*, 2009

En el caso de México, entre las artistas que trabajan el tema se encuentra Lorena Wolffer (1971-) quien busca, según sus propias palabras, “reconstruir su (*mi*) propio cuerpo como un receptáculo metafórico de información política y social codificada”¹²³ y también realiza obra a partir de la estrategia de la documentación de hechos violentos a través de los objetos con los que fueron perpetrados, entre otras.

En el mundo islámico las artistas que han abordado la violencia de género tienen otra perspectiva, naturalmente, por su contexto religioso. Entre las problemáticas que abordan al respecto la más relevante es la yuxtaposición de la modernidad y la tradición, el silenciamiento de la mujer, el matrimonio, la separación de los sexos que hace que a los hombres pertenezcan los espacios públicos y a las mujeres los espacios privados.

La opresión de las mujeres en el contexto islámico ha sido enfrentada por el feminismo musulmán, que es un movimiento reciente y heterogéneo que inicia en los noventa y que a diferencia de un feminismo nacionalista árabe y laico de los años cincuenta, busca la igualdad de los sexos en base a los textos sagrados. En éstos, las feministas musulmanas han encontrado un mensaje espiritual y argumentos religiosos por la equidad de género que resultan liberadores y emancipadores para las mujeres. Ellas se han dado cuenta de que las instituciones que han hecho las interpretaciones de los textos sagrados, todas controladas por hombres, son las responsables de la marginación de la mujer.

123 http://arteygenero.pueg.unam.mx/entrega1/wolffer_lorena.html. [Consultado el 17/03/2014]

En ese sentido las artistas del mundo islámico se encuentran en una realidad distinta a las occidentales o latinoamericanas, puesto que pese a partir de un contexto *poscolonial*, parten de su herencia cultural para revertir la opresión y re-interpretar sus textos desde una visión más incluyente, pero sin abandonar sus raíces.

Un ejemplo interesante es la forma en la que el *chador*, *abaya* o velo que cubre el cabello de las mujeres musulmanas es vista en Occidente de manera negativa y como signo de opresión, sin embargo, la mayoría de las mujeres islámicas afirman que es una decisión personal, como una cuestión de fé que puede incluso resultar liberadora. Este perspectiva es incluso afirmada por la mayoría de las artistas contemporáneas que tratan la temática de género en el islam e incluso las feministas islámicas. La fotógrafa Sadaf Syed (1984-), en su proyecto *iCover*, *A day in the life of a Muslim-American* fotografía varias mujeres que deciden cubrirse el cabello como decisión personal y aún así realizan actividades “modernas” como deportes extremos, ser camioneras o soldados, entre otros. Ellas expresan su frustración ante los prejuicios de los que son víctimas por usar el velo.¹²⁴



Fig. 22 Y Fig.23 Shadi Ghadirian. Serie Como cada día. 2003

La artista libanesa Helen Zughaib (1959-), en su serie *Changing perceptions* mezcla motivos de la cultura visual occidental con abayas tradicionales islámicos buscando un puente entre Oriente y Occidente para confundir estereotipos dominantes y cuestionar nociones de opresión y represión en el mundo árabe.

124 <http://muslima.imow.org/content/icover>. [Consultado el 17/03/2014]



Fig. 24 Shadi Ghadirian. Serie *Qajar*. 1998

La fotógrafa Shadi Ghadirian (1974-) también busca cuestionar las preconcepciones internacionales de los roles femeninos dentro del estado Islámico, a la vez toca la censura de las mujeres y su calidad de ciudadanos de segunda clase. En la serie *Qajar*, se inspira en retratos de la dinastía Qajar, pero añadiendo elementos modernos, de esta manera muestra la dualidad y contradicción de la vida, el contraste de dos épocas colisionadas, evidenciadas en las mujeres de las que no se sabe a qué época pertenecen, una contradictoria era premoderna con objetos modernos. Sus fotografías son muy elocuentes e irónicas y hacen guiños relativos a la posición política y social de la mujer en Iran, su país natal. Ghadirian además es una activista cultural. En la serie *Como cada día*, los objetos de la cocina reemplazan el rostro dentro del área del *chador* como alegoría de

cómo muchas mujeres son definidas y atadas al rol doméstico.

La pintora iraní Homa Arkani(1983-), retrata a una generación de mujeres desilusionadas, atrapada entre los valores tradicionales y sus visiones distorsionadas y fantasiosas de occidente, construidas por los medios masivos de comunicación. La identidad híbrida de las nuevas generaciones de jóvenes iraníes no se identifican con las luchas políticas de sus países en los setenta ni con todos los valores de su tradición, sino que se dejan hechizar por una idealización

de occidente y buscar asemejarse a ese “otro” occidental de una manera que termina siendo grotesca y ridícula, por su artificialidad.¹²⁵ Arkani hace uso de la herencia del arte pop y el *Bad painting* americano para abordar la manera en que la cultura visual occidental, dada la situación de la globalización, ha permeado su influencia en un contexto islámico en el que las mujeres tienen aún que forjar su identidad y entenderse en una nueva realidad. El resultado es la explicitación de la contradicción entre una apariencia occidentalizada y una creencia musulmana tradicional, en la que sobresale la vanidad, el exceso, la artificialidad y la exageración¹²⁶.

En cambio, para Ghada Amer (1963), la imagen de mujeres deseantes es el centro de su trabajo. Utilizando el bordado, sobrepone imágenes de la pornografía, desafiando su contexto de fundamentalismo islámico en Egipto. El utilizar el bordado tiene evidentes connotaciones hacia una actividad típicamente femenina, relacionada a la sumisión y la virtud, que se revierte como instrumento de protesta contra los tabús que condicionan a las mujeres.



Fig. 25 Homa Arkani, *Happy Birthday*. 2011

125 Ver: Moussavi-Aghdam, Combiz. Texto para la exposición *Share me*. http://homa-arkani.com/?page_id=139 , [Consultado el 17/03/2014]

126 Ver: Arkani, Homa. *Share me: Myths and stereotypes in contemporary Iran*. En: MUSLIMA, International Museum of Women, Muslim Womens Art and Voices. <http://muslima.imow.org/content/share-me> [Consultado el 17/03/2014]



Fig. 26 Ghada Amer. *Trini*, 2005.

Otro contexto que resulta muy interesante en el ámbito *poscolonial* y *parafeminista* es el que tiene que ver con la herencia africana, la cual incluye artistas afroamericanas que tocan el tema de la raza y la esclavitud y otras artistas que tocan el tema de lo exótico, del cuerpo de la mujer negra como objeto de deseo, la marginación y discriminación, etc. En este apartado solo se mencionarán dos artistas en base a su trascendencia y al hecho de que trabajan con la cultura visual como materia prima.

Kara Walker (1969-) explora la raza, el género, la violencia y la identidad en sus conocidas siluetas negras sobre el fondo blanco de la galería o en sus videos animados con personajes de papel cortado. En sus composiciones, representa al hombre blanco opresor en la era de la esclavitud y al hombre y la mujer negros en su relación con ellos, la mujer no solo como esclava, sino como objeto sexual a disposición del amo. Sin embargo sus representaciones forman parte



Fig. 27 Kara Walker, *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, fragmento 1995

de un imaginario de narrativas históricas referente a la raza o lo afroamericano. Para ella las siluetas son fantasmales, fantasías que “no representan algo real sino que son el resultado de tantas fabricaciones de una identidad fabricada (sic)”.¹²⁷ El resultado es de naturaleza grotesca e hilarante a la vez, irónica y dramática. En entrevistas, la artista ha mencionado el dilema entre “querer ser la heroína y querer matar a la heroína” y en esa complejidad se debate su obra. Extraída de una violencia interiorizada, en ocasiones exagerada, Walker se sorprende de lo fácil que es cometer atrocidades, y se pregunta sobre la naturaleza de su imaginación capaz de pensarlas.

Su obra, así, nos lleva a un análisis del persistente sistema actual de estructuras de poder económico, social e individual. Las historias de romance, sadismo, opresión y liberación de Walker, frustran lecturas convencionales de una historia nacional cohesiva y exploran la herida colectiva psicológica aún presente causada por el legado trágico de la esclavitud. Así nos reta hacia un entendimiento crítico del pasado y a una revisión de los estereotipos raciales y de género contemporáneos.¹²⁸

127 Entrevista a Kara Walker: *Projecting Fictions—“Insurrection! Our Tools Were Rudimentary, Yet We Pressed On”* (Traducción mía) <http://www.art21.org/texts/kara-walker/interview-kara-walker-projecting-fictions%E2%80%94insurrection-our-tools-were-rudimentary-> [Consultado el 17/03/2014]

128 Ver: <http://www.walkerart.org/calendar/2007/kara-walker-my-complement-my-enemy-my-oppress>, [Consultado el 17/03/2014]



Fig. 28 Wangechi Mutu. *Pretty double headed*. 2012

A su vez, la artista Wangechi Mutu (1972-), originaria de Kenya, retoma imágenes de la cultura visual contemporánea como las revistas de moda, la pornografía o de diarios etnográficos e ilustraciones médicas, para construir sus collages. En ellos integra aspectos como la moda, la belleza y el consumismo para hablar de la historia colonial, la raza, la identidad cultural y el género. Sus collages, así, al retomar elementos de la cultura visual transforman las imágenes de circulación masiva en composiciones, deformaciones, hibridaciones y contraposiciones que evidencian la feminidad, lo abyecto, los estereotipos raciales, etc. Al mismo tiempo hace una fusión con elementos animales y vegetales que puede tener que ver con una relación entre la mujer y la naturaleza, pero pareciera que tiene que ver con un reconocimiento del lado salvaje femenino, de su lado animal y corporal. Mutu hace un comentario respecto a la manera en que la forma femenina es representada y discutida.

En conclusión, las y los artistas que abordan la temática de violencia de género contra las mujeres en la actualidad, en la periferia, han incorporado a su discurso artístico la perspectiva de la condición de *poscolonialismo*, y en muchos casos con una visión *parafeminista*, a través de estrategias que han proliferado durante el posmodernismo. En estas formas artísticas se están buscando nuevas formas de mirar, de transformar las preconcepciones y de denunciar la violencia, cada artista utilizando sus tácticas artísticas y sus lenguajes personales.

2.3

DOS FORMAS DE PINTAR

Habiendo definido en primera instancia en el marco teórico los conceptos que conforman la temática de violencia de género y estudiado el panorama de la cultura visual en el segundo capítulo, se procederá a exponer en este capítulo la visión de dos artistas para presentar la forma en que han abarcado la temática de la violencia de género en una concepción amplia y problemática desde una perspectiva contemporánea.

Es relevante recordar que en los setenta se da un rechazo a la rígida división entre los medios del arte como los entendía Clement Greenberg, para quien la bidimensionalidad y la delimitación de esa bidimensionalidad eran las dos reglas constitutivas de la esencia de la pintura, reafirmando la base material o tecnológica del medio como fundamentación estética. Después de este momento, especialmente la mayor parte de la producción con orientación feminista ha optado por liberar las divisiones entre los medios y sobre todo utilizar medios que no tengan una tradición “masculinista” y por tanto han dejado de lado la pintura y han elegido el performance, la instalación, el video y el cuerpo como medios para producir sus trabajos.

Sin embargo, al ser la pintura la disciplina con la que yo trabajo, me interesa la forma como algunas artistas pintoras en las últimas décadas han retomado estos medios con una perspectiva *postconceptual*, es decir, que además de tener una base crítica como sustento, muestra cómo han asumido las consecuencias del posmodernismo y la herencia de los movimientos artísticos de los últimos años.

El porqué se eligen las artistas seleccionadas parte más de un interés por mostrar algo específico y por delimitar de alguna manera el campo de investigación, para poder evidenciar algunos aspectos que resultan interesantes. La forma como se presentará es a partir de una selección de 2 artistas en base a la forma en que han asumido la temática y las estrategias que han utilizado en su trabajo. Se seleccionan estas dos artistas porque no sólo aluden a la temática, sino que lo hacen de dos maneras diametralmente distintas en función a las cualidades de la pintura de

la figura humana. Los pintores de la carne, como han sido llamados en algunas exposiciones colectivas¹²⁹ pintores como Willem De Kooning (1904-1997), Lucian Freud (1922-2011), Jenny Saville (1970-) y John Currin (1962-), forman parte del grupo que conforman uno de los dos tipos de pintores de figura humana que pueden encontrarse en función de su representación de la carne:¹³⁰ los carniceros. El otro grupo lo forman los funerarios. Los carniceros, siguiendo la tradición de Rembrandt ejemplificada en su cuadro *Buey desollado* de 1655, reproducido y reinterpretado innumerables veces por diversos pintores y artistas contemporáneos, incluyendo a Marc Chagall (1887-1985), Chaim Soutine (1893-1943), Francis Bacon, (1909-1992) Hermann Nitsch (1938-), Yasumasa Morimura (1951-) y Jenny Saville (1970-), representan la carne en su pintura. Por otro lado, los funerarios, los inexpresivos, como Antonio López (1936-), Hans Bellmer (1902-1975) y quizá Balthus (1908-2001), representan el cuerpo, la vida y la naturaleza en su cualidad fantasmal, muerta, cadavérica. En esta clasificación entraría la pintura de Marlene Dumas (1953). En ese sentido resulta de interés contrastar cómo la temática de violencia de género es abordada, desde la pintura de Saville, como una temática carnal, física, corporal y matérica y en cambio, desde la pintura de Dumas, desde una perspectiva siniestra, ritual y espectral. ¿Qué efectos tienen sus estrategias en el espectador, cómo denuncian o estetizan la violencia, cómo analizan o se regodean en la imagen?

129 Como en *Paint made flesh*, en la Phillips Collection en Washinton en 2009.

130 Según resaltaba la profesora Mercedes Replinger, en su curso sobre Últimas Tendencias en el Arte Contemporáneo, en la Universidad Complutense de Madrid.

2.3.1

JENNY SAVILLE Y LA CARNE ARREBATADA



Fig. 29 Jenny Saville, Hybrid ,Óleo sobre tela, 274x213cm, 1997

Jenny Saville (1970-) pretende acercarnos a la representación de la carne en contraposición a las representaciones hegemónicas en la cultura visual, apelando a la materialidad del cuerpo, a su realidad. Desafiando la misoginia de la representación del cuerpo femenino en la cultura visual, parte sin embargo de una gran cantidad de fotografías e imágenes para construir cada una de sus obras. Como afirma Linda Nochlin en su texto introductorio de la exposición de Saville, *Migrants*: “La visión de Saville no es controlada por ese pasado pictórico con el que se conecta tan a menudo y a conciencia.

Este es un regreso a la pintura mediado por la fotografía.”¹³¹ Su pintura se basa en fotografías

131 *Jenny Saville*, Ed. Rizzoli, NY 2005. pg.11.

pero de una manera compleja: Saville colecciona ilustraciones de patología, fotografías de quemaduras, moretones y heridas. Pero también recurre a imágenes de la historia de la pintura del trabajo de Diego Velázquez (1599-1600), John Singer Sargent (1856-1925), De Kooning (1904-1997), o de Rubens (1577-1640) y Tiziano (c.1480-1576).

Este pastiche de formas de distintos tiempos y fuentes es típicamente posmodernista, puesto que en el posmodernismo se pierde el concepto de progreso, continuidad y memoria históricos, lo cual da lugar al surgimiento de “historicismos” en la representación que utilizan formas del pasado para crear un collage de “fenómenos de importancia equivalente y existencia simultánea.”¹³²



Fig. 30 Jenny Saville, Ruben's flap , Óleo sobre tela, 305x244cm, 1999

Las obras *Ruben's Flap* y *Hybrid* de Saville son un ejemplo no sólo en la construcción de su imagen fragmentaria, a modo de “collage pictórico”, sino que a su vez son una alegoría del pastiche de elementos heterogéneos que conforman sus fuentes. Sin embargo, la obra de Saville habla del cuerpo, de la carne y habla sobre todo de la mujer. El hecho de presentar una imagen de ésta índole hace referencia a la condición fragmentada de la mujer contemporánea de la cual hemos hablado en capítulos anteriores y que es resultante de la nueva asimetría entre los sexos. La mujer que se divide entre ser inteligente o hermosa, ser madre o profesionalista, ama de casa o amante.

Otra de las temáticas utilizadas por Saville tienen que ver con los estatutos de belleza, por

132 *Ibíd*, pgs.72-79.



Fig. 31 Jenny Saville, Plan, Óleo sobre tela, 274x213cm, 1993

ejemplo, en la obra titulada *Plan*, el título se refiere a las líneas marcadas en el cuerpo para una cirugía estética, pero también hacen un guiño al cuerpo como terreno a ser modificado, o el cuerpo como en su posibilidad de ser intervenido y transformado quirúrgicamente e incluso en un sentido más metafórico, el cuerpo femenino como un territorio en disputa, normativizado por los estándares de belleza, territorio ocupado por las expectativas que objetualizan el cuerpo de la mujer, que lo marcan, lo ocupan, lo colonizan. En este sentido, se genera una tensión entre el significante y el significado,¹³³ puesto que la imagen es un cuerpo femenino, pero el significado es ambiguo y más amplio.

Si bien Buchloh reconoce en una de las alegorías más utilizadas en el pop, “la reunión de dos discursos aparentemente excluyentes—el del arte académico y la cultura de masas—de forma que, paradójicamente, su unión revela aún con más fuerza el abismo que existe entre ambos”,¹³⁴ la alusión a la cirugía plástica en la obra de Saville parece ser una insinuación a otro abismo de discursos excluyentes, que son los imperativos sociales y mediáticos de belleza y la realidad física de los cuerpos, así como la exigencia de la eterna juventud. Luego entonces, su interés en la enorme popularidad de la cirugía estética y los procesos de modificación del cuerpo, que retrata en sus monumentales lienzos.

Esta importancia del cuerpo como espacio predilecto de disputa entre individualidad y búsqueda de perfección y belleza tipificada, entre carne efímera que envejece y permanencia, además de formar parte de exigencias basadas en la objetivación y la explotación visual a la que es sometido el cuerpo femenino, es también síntoma más del posmodernismo, en donde la incapacidad de unir pasado-presente-futuro, resulta en una esquizofrenia¹³⁵ en la cual el presente se forma de momentos inconexos puros que genera una búsqueda de intensidad y una pérdida de profundidad y que se traduce en espectáculo, superficie e inmediatez. En palabras del historiador Francois Hartog, vivimos en lo que él llama un “presentismo”,¹³⁶ refiriéndose a un presente que es visto como el único horizonte posible. Un presente que se encierra en sí mismo, que fabrica cotidianamente el futuro y el pasado que necesita, a través de los medios de comunicación y la difusión de hechos que inmediatamente son declarados históricos. Esta es también una pérdida deliberada, que pretende perder la distinción entre la alta y baja cultura.

133 Cfr. Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro*, Ed. Kairós, 2005, Barcelona, España.

134 Buchloh, Benjamin, *op.cit.*, pg.93.

135 Jameson, Frederic, citado en Harvey, David, *op.cit.*, pg.71.

136 En cambio, en el tiempo cristiano había una predominancia de la categoría pasado y en el tiempo moderno de la categoría futuro. Ver, “Regímenes de historicidad”, *Presentismo y experiencias del tiempo* (Universidad Iberoamericana, México, 2007)



Fig. 32 Jenny Saville y Glen Luchford, Closed Contact no.4. 2002

Aún así, para muchos artistas, la forma de prevenir que una obra de arte se vuelva meramente decorativa o entretenida radica en su construcción interna y la resistencia que ofrece a la asimilación inmediata¹³⁷, Jenny Saville ha logrado dar forma a las inquietudes subyacentes a la carne, el cuerpo y las percepciones del mismo, pero también en torno a la belleza y sus convenciones, la violencia y la auto reflexión. En su obra se debate lo bello, lo grotesco, el alto arte en

contraste con las cirugías estéticas y el cambio de sexo, imágenes de dolor y deformidad.

Otro ejemplo interesante es la serie Closed Contact no.4 de la serie de fotografías que trabajó Saville con Glen Luchford (1968-), las cuales son tomadas desde la parte inferior de una placa de cristal, en la que se ve el propio cuerpo de Saville comprimido contra el cristal, cambiando su forma y evidenciando sus límites, hasta que se pierde el marco de referencia y el cuerpo se ve abstraído de su ser físico, y solo se puede ver la carne ondulante que lo conforma. Las manos sujetan la carne con aparente desesperación o en un afán por agarrar, pellizcar o deformar la carne. Esta obra utiliza otra de las estrategias típicamente posmodernistas, reflexionando sobre la herencia feminista de los setenta, pero de otra perspectiva. Es una cita a una obra de Ana

137 Gaiger, Jason. op.cit.supra, pg.90



Fig. 33 y 34 Ana Mendieta. *Glass on body*. 1972

Mendieta (1948-1985), *Glass on Body*, del 72, en donde “experimenta los límites de la carne, al exprimirla y violentarla simbólicamente contra el cristal, elemento transparente e inapreciable aparentemente, (como el mismo sistema ideológico generador de las tecnologías de dominio corporal) pero eficazmente duro y resistente.”¹³⁸

La obra de Mendieta tiene un carácter distinto en el sentido en el que el hecho de que ella sostenga el cristal a modo de ventanas o prendas de vestir cuyos efectos ella comprueba frente a un espejo ausente, trabaja como herramienta de observación para comprobarse dentro de un sistema cuya imposición ella asume. Sin embargo, las piezas de Saville tienen un efecto distinto, puesto que, al suponer la totalidad de la imagen una absoluta deformación corporal, la sensación de compresión nos remite a una situación inevitable de aplastamiento y desesperación. La imagen no es de un cuerpo delgado, sino de su cuerpo de amplias carnes, en ese sentido la denuncia no es desde un cuerpo femenino objetualizado que encaja dentro de los estatutos de belleza, sino desde un cuerpo que no encaja, que se muestra a sí mismo como un espacio de conflicto, un cuerpo que en ocasiones detestamos por no ser como el ideal, o un cuerpo cuya presencia se nos hace más evidente en la medida en que nos molesta.

La otra diferencia tiene que ver con la imagen; la obra de Saville se fotografía en un estudio donde la iluminación, calidad y colorido de la imagen tienen una importancia especial. No se trata de un registro de una acción, sino de la producción de una imagen. El énfasis está en la imagen.

Quizá la obra de Saville está trabajando en un terreno alegórico. Buchloh resalta cómo la mercantilización del capitalismo ha restado validez y devaluado los objetos materiales, lo cual afecta la forma de la experiencia individual, así, encuentra en la alegoría una forma de “volver a devaluar los objetos”¹³⁹ y convertirlos en emblemas que denuncian su propia desvalorización mercantil, redimiéndose. La alegoría, revela los “deterioros representativos” y el agotamiento de las capacidades de simbolización. Si bien este tipo de estrategias son utilizadas por Duchamp en sus *ready-mades*, fue solo hasta mediados de los sesenta que empezó a surgir un arte que pudo conjuntar las estrategias del minimalismo con las del pop; es decir, que no solo utilizaba las estrategias del ready-made sino que además hacía un “análisis autorreferencial de la propia construcción pictórica”.¹⁴⁰ En este tipo de arte “la definición material, el emplazamiento (físico, social y lingüístico) y, en último término, las cuestiones relativas al público y a la forma de

138 Ruido, María. Ana Mendieta. Editorial Nerea, Colección Arte Hoy, España 2002. Pg. 16.

139 Buchloh, Benjamin, Op.cit.supra, p.91.

140 Idem

comunicarse con él cobran una importancia fundamental”,¹⁴¹ según Buchloh, esta es una actitud que responde, como debe ser, a hacerse cargo de las consecuencias de la estética situacional de los sesenta y setenta, que actuaba desde el trabajo cultural. Sus estrategias culturales “estaban pensadas como instrumentos de transformación radical. [...]. La cultura, por tanto, no será sólo un mero reflejo de lo existente sino crítica y prefiguración de formas organizativas nuevas”.¹⁴² Así es como desde 1957 el situacionismo generó no sólo una estética, sino “una de las bases teóricas más sólidas de la crítica de la sociedad y la cultura contemporáneas [...] (y) supuso una aportación fundamental del vanguardismo europeo en el intento de fusión de arte y vida. Su crítica a la Sociedad del espectáculo es ahora quizá más vigente que en el momento en el que fue escrita.”¹⁴³

En cuanto a la obra de Saville, los emblemas que denuncian su desvalorización mercantil son los cuerpos, que son objeto de una serie de estatutos de belleza, juventud y proporción en la sociedad contemporánea. Y lo que hace patente su legado histórico y que podría considerarse como una herencia del minimalismo es sin duda la escala. Los *objetos específicos* minimalistas, tienen un eco en los tremendos lienzos de Saville, en donde la presencia del espectador ante los mismos, por su gran tamaño, la distancia de observación que requiere para percibirse como una totalidad y la “teatralidad” que se genera, quizá serían criticados por Michael Fried,¹⁴⁴ y quizá apreciados por Buchloh desde este punto de vista.

Ahora bien, Jenny Saville pinta. El debate en torno a la pintura en la contemporaneidad es variado y a pesar de que no forma parte de la intención de este trabajo analizarlo a fondo, se comentarán algunas de las principales posturas para contextualizar la pintura de Saville. Douglas Crimp, en *The end of painting* de 1981¹⁴⁵, afirmaba que al negar las prácticas de los sesenta y setenta, la pintura termina siendo reaccionaria y que solo puede ser legítimamente sostenida como práctica si hace uso de las estrategias de estas prácticas, como Daniel Buren (1938-). Sin embargo Jason Gaiger, critica enormemente los comportamientos tanto de Buren (cuya

141 Idem

142 Ontañón, Antonio. “La vanguardia no se rinde” *Guy Debord y el Situacionismo*. Escuela de Historia del Arte de de Barcelona. http://www.escolaart.com/articles/guy_debord.pdf, [Consultado el 15/07/2012]

143 Ídem

144 Ver, Fried, Michael, “Art and Objecthood”, *Artforum* 5, 10 (verano,1967)

145 Cit. en Gaiger, Jason, *Post Conceptual painting: Gerhard Richter’s extended leave-taking*, en Gill, Perry and Paul Wood (eds.), *Themes of Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press/The Open University, 2004, pg. 97.



Fig. 35 Jenny Saville, Exposición en el Modern Art Oxford 23 Junio – 16 Septiembre 2012

repetición constante de lo mismo, ha disminuido ya su potencial crítico, ya que “todo es posible, pero nada importa realmente”¹⁴⁶) como las obras de David Salle (1952) y Julian Schnabel (1951), que utilizan tácticas posmodernas de cita y eclecticismo. En ese sentido este crítico juzga las obras de estos artistas como mera repetición de convencionalismos vacíos.

Podría argumentarse, como lo hace Gaiger,¹⁴⁷ que al ser extraído de su contexto histórico, un lenguaje pictórico deja de ser auténtico y funciona solo como referencia o cita que se materializa únicamente en un pastiche de formas anteriores de pintura. Sin embargo como es sabido, y como afirma el mismo Gaiger, este mismo razonamiento se aprovechó por los pintores para decir que justamente el eclecticismo e historicismo eran válidos y pertinentes por ser propios de las corrientes posmodernas.

Si es intencional u oportunismo, si es pertinente como estrategia o no lo es, está por determinarse.

146 Ibid, pg.98

147 *Post Conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking*, en Gill, Perry and Paul Wood (eds.), *Themes of Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press/The Open University, 2004, pg. 96.

Lo que es cierto es que la originalidad ya no es un valor esencial en el arte contemporáneo, por lo que carece de importancia el hecho de pintar como Rubens (1577-1640), como Paul Cezanne (1839-1906) o Jackson Pollock (1912-1956). Por otro lado, los defensores de la pertinencia de la pintura afirman que no podemos volver atrás y ver únicamente lo que *hay* en una pintura antes de verla *como* una pintura. Las pinturas contemporáneas significativas son pinturas, pero a la vez son alegorías del acto de pintar.¹⁴⁸ Pero, ¿qué supone en la actualidad el acto de pintar? Es un debate álgido que no cabría exponer aquí, sin embargo, la pintura es un medio a través del cual el artista hace comprensible su realidad, representándose su propio cuerpo y su mundo. De esta forma la materialidad de la pintura nos conecta como seres de carne en un mundo real.¹⁴⁹



Fig. 36 Jenny Saville, *Stare*, Óleo sobre tela (3,05 x 2,5m) 2004-2005

La obra de Saville se apoya en las cualidades pictóricas y monumentales que apelan a la experiencia y la emotividad. Esto se puede constatar también en el otro grupo de obras de Jenny Saville que se relacionan con el tema de este trabajo más evidentemente y que lo constituyen sus retratos de violencia física. En ellos podemos observar, además de la violencia de lo representado, una cualidad de la pintura que se caracteriza por su violencia en el sentido pictórico. Es decir, se puede afirmar que “hay otras formas de violencia *en el arte*, que son *plásticas* y no solamente *icónicas*”¹⁵⁰ y podría afirmarse que en este caso, la serie de obras de rostros violentados que trabaja Saville, también trabajadas a partir de fotografías, tienen una cualidad pictórica de naturaleza violenta, ya que en éstas puede notarse una pintura aplicada en plastas a base de pinceladas y aplicaciones

148 Barry Schwabsky. “Painting in the interrogative mode”, *Vitamin P: New perspectives in painting*, London, Phaidon, 2002, pg.9.

149 Godfrey, Tony. *Painting today*. Phaidon Press, N.Y., 2009, pg 16.

150 Roque, Georges. Lo accidental en el arte occidental. En: *Arte y Violencia*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México D.F. 1995.



Fig. 37 Jenny Saville, *Knead*, 1994. Óleo sobre tela (1,52 x 1,83m)

con espátula desenfadadas, con chorreados y una sensación de inacabado que aporta a su cualidad expresiva, arrebatada. La mayoría de estos retratos tienen un encuadre “fotográfico” de *closeup* en donde el rostro ocupa casi la totalidad del lienzo cuyo efecto se ve magnificado por la magnitud de la obra, de gran formato. En esta, el territorio del rostro maltratado, golpeado, herido, hinchado, amoratado o sangrante puede verse en un aparente desorden de matices y colores encimados, manchados y entremezclados con una balance entre colores cálidos rojizos y suaves tonos fríos que los potencian. Estas calidades remiten a la carnalidad y a una cualidad casi escatológica que no por eso deja de causar una apreciación estética de gran intensidad. En la observación, la crudeza de la carne nos mira en toda su condición biológica y la pintura como materia se destaca como presencia principal haciendo uso de la plasticidad para provocar



Fig. 38 Jenny Saville, *Bleach*, 252.3 x 187.3 cm, óleo sobre tela, 2008

una sensación física en la que hay un goce estético sublime pero también una conexión con esa carne destrozada que cumple su papel de testigo o evidencia de la violencia que siempre ha estado presente en la humanidad.

Ahora bien, si la obra de Saville es verdaderamente eficaz, si no consiste meramente en la repetición de convencionalismos vacíos, queda a discusión. En este análisis se pretendió analizar lo que sí hay en su pintura, lo que sí nos deja ver de la cultura visual y queda por revisarse lo que su gran fama nos deja ver del consumo del arte contemporáneo.

Como mencionó en una entrevista Mark Scala, quien dirige el Centro Frist para las Artes Visuales en Nashville,

sobre la exposición *Paint Made Flesh*, refiriéndose a la obra de Saville “el artista utiliza el cuerpo para representar a la sociedad figurándolo como algo que se está disolviendo, fragmentado”.¹⁵¹

Jean Fisher, en uno de sus textos hacía énfasis respecto a “la dimensión estética (del arte) y su carácter de experiencia” y argumentaba que “el arte sigue estando basado en el afecto y la dimensión estética, más en “sentido” que en “significado”.¹⁵² Por el contrario, Gaiger cita la visión

151 Stamberg, Susan, “*Paint Made Flesh*, Modern Bodies, Naked Eyes” <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=105544892> [Consultado el 17/01/2012]

152 En “The Syncretic Turn, Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism”, Gill, Perry and Paul Wood (eds.), *Themes of Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press/The Open University,

de Hegel, quien en sus lecciones de estética afirmaba que el arte era una cosa del pasado, esto a causa de su creencia de que en la sociedad civil moderna, el entendimiento había reemplazado al sentimiento como modo primario de acceso a las obras de arte.¹⁵³

Como punto de encuentro entre ambos, se habla de una pintura *post-conceptual*, una pintura que se aborda esencialmente como fuente de experimentación y con contenido de crítica social, es decir, con grandes posibilidades de resignificación. La pintura *post-conceptual*, consiste en una propuesta que se basa en la reflexión sobre el significado de la pintura, su utilidad o su valor. Se pretende evitar lo meramente decorativo y vacío y un cambio de paradigma pictórico convencional. Se pretende analizar de nueva cuenta el “concepto de representación, el modelo formal de las imágenes tecnológicas y la percepción visual del espectador”¹⁵⁴ para reinventar la pictoricidad a partir de una reflexión que se emparenta con los imaginarios conceptuales. “Las artes conceptuales y las posconceptuales serán las dominantes en el ámbito cultural del futuro inmediato. No porque sustituirán a otras, tenidas por anacrónicas, sino porque son las que mejor responden a los requerimientos de la época”¹⁵⁵

2004, pg. 234.

153 Gaiger, Jason. *op.cit.supra*, pg.94.

154 González Rosas, Blanca. *Pintura Post-conceptual*, en Proceso. Julio 2011.

155 Blas Galindo, Carlos. “Artes conceptuales y posconceptuales”. Tierra adentro. No.102, México, CONACULTA, febrero-marzo del 2000, pg. 8.

2.3.2

MARLENE DUMAS Y LA PORNOGRAFÍA EN EVIDENCIA

Si Jenny Saville, como se mencionó anteriormente, forma parte de los pintores carniceros, Marlene Dumas representa el cuerpo humano como una presencia fantasmal. Sin embargo, lo fantasmagórico crea un contraste con las temáticas que maneja, por lo que su trabajo está lleno de tensiones que se materializan siempre con una expresividad emocional pero con un significado latente y no del todo evidente. Su temática es variada: entre ellas se puede mencionar la temática racial, que ha sido siempre una preocupación a raíz de su origen surafricano y la experiencia del Apartheid, pero también aborda lo femenino desde perspectivas no convencionales, trabajando la relación entre el arte y la belleza femenina, la mujer como modelo y la pornografía.

La obra de Dumas se coloca a caballo entre el mundo pictórico y el marco conceptual, como ella misma lo ha dicho. En ese sentido, utiliza como imagen las fotografías de los medios masivos de comunicación para construir así sus pinturas e investigar mediante el potencial de crítica que puede aportar o facilitar este medio. La pintura basada en fotografías de los medios masivos ha sido una estrategia muy utilizada a partir del arte pop y quizá tenga como máximo exponente en el marco contemporáneo a Gerhard Richter (1932-) y sus pinturas del grupo Baader-Meinhof. Jason Gaiger apunta que al pintar una fotografía, se está pintando la fotografía y también se está pintando lo que está fotografiado, por lo que este tipo de obra **no** nos da una ventana hacia el mundo, sino una estratégica intervención en la circulación masiva de imágenes. Ésta revela la ilusión de la “disponibilidad” de las imágenes puesto que “estamos perpetuamente engañados por lo que nos es prometido perpetuamente”¹⁵⁶(sic). Esto resulta especialmente relevante referente a la pornografía.

A diferencia de la pintura de Richter, la pintura de Marlene Dumas no busca justificarse como

156 *Post Conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking*, En Gill, Perry and Paul Wood (eds.), *Themes of Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press/The Open University, 2004, pg. 111

medio sino que asume su capacidad crítica desde un inicio. Otro contraste con Richter reside en la manera de pintar: las características pictóricas con las que Dumas genera estas imágenes están dotadas de una gestualidad que deja clara la huella del artista, a diferencia del artista alemán, cuya atracción por la fotografía radicaba en que no tiene estilo, composición ni criterio, lo cual lo liberaba de la experiencia personal para usar la pintura *como medio para crear fotografías* y no viceversa.¹⁵⁷ Por otro lado resalta el interés por analizar lo que sucede con estas imágenes específicas en las que se está basando Dumas, que no sucede en todas las pinturas que retoman imágenes provenientes de los medios. Nos enfocaremos en sus trabajos sobre pornografía, por la forma en que funcionan este tipo de imágenes, que probablemente se pueden comparar con el funcionamiento de imágenes de violencia, o por lo menos se puede resaltar la forma en que muchas veces son asociadas, como en las portadas de periódicos de nota roja como *El Gráfico*, en el que usualmente aparece una imagen pornográfica *soft* al lado de una imagen de violencia explícita.

El tema de la pornografía (y me refiero aquí la pornografía dominante) resulta interesante en este trabajo como punto álgido de un debate que se divide entre quienes la tachan de denigrante hacia la mujer—y por lo tanto la consideran parte de la estructura falocéntrica que mantiene la hegemonía sirviéndose de este tipo de representaciones—y quienes consideran su inclusión dentro de los nuevos feminismos. Dentro de éstos últimos se encuentra el movimiento *post-porno*, del que se habló en el capítulo 1.4 y que afirma que “la descodificación de la representación (de la pornografía) es siempre un trabajo semiótico abierto del que no hay que prevenirse sino al que hay que acatarse con reflexión, discurso crítico y acción política”.¹⁵⁸ Se puede decir que Marlene Dumas se coloca en esta última posición y lo que hace es asumir ese trabajo semiótico y recurrir a la fotografía pornográfica para provocar esta reflexión, no por eso haciendo de esta manera una crítica feminista y puritana que la denuncia, sino utilizando su potencial para hacer evidentes otras realidades suscritas en la imagen o utilizándolas de marco de investigación en torno a este género.

Para poder analizar más a detalle la táctica que ejerce Dumas, es necesario enmarcar algunas especificidades de la imagen pornográfica contemporánea, en las cuales ahonda Víctor Zarza en su tesis doctoral sobre pornografía.¹⁵⁹ Aunque sean entre ellas muy cercanas, resulta útil

157 Ídem. pg. 102

158 Preciado, Beatriz. *Mujeres en los Márgenes*. El País. 13 enero 2007. http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html. [Consultado el 8/03/2013]

159 Fernández-Zarza Rodríguez, Víctor Francisco. *Influencia y penetración de la imagen pornográfica en la iconografía plástica contemporánea*. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes Departamento de

explicarlas por separado, por lo que se irán enunciando una por una para ver cómo se van desmantelando estas características de la imagen pornográfica en los trabajos de Dumas. Se aclara que cuando el texto se refiere a pornografía se refiere a la pornografía fotográfica contemporánea, que es a partir de la cual trabaja Dumas. Según Zarza, la primera especificidad de la pornografía contemporánea es su carácter fotográfico. Esto no quiere decir que no existiera pornografía desde siglos atrás, como se puede ver desde Pompeya así como en numerosas ilustraciones, estampas, pinturas, etc. Sin embargo, se tomará como punto de partida el momento en que la pornografía tiene su auge, es decir se hace disponible a toda la sociedad, a partir de la era de la reproductibilidad técnica, en la que la divulgación de la pornografía supone un fenómeno de la cultura de masas y desde entonces la problemática social que supone se define en términos de su visibilidad, sus audiencias y su censura.

Me parece que Dumas trabaja desde ese punto en casi todo su trabajo: retomando imágenes de la cultura de masas, que están sin duda en un lugar incómodo en términos de su visibilidad. En ese sentido se puede encontrar cierto paralelismo entre las fotografías de pornografía y las de violencia que se pueden apreciar en la nota roja. De esta forma, las imágenes que retoma Dumas de Abu Grahib, también tienen este funcionamiento.

Al hablar de fotografía, entran en juego debates respecto a ésta como documento de lo real, cuyas posturas varían. El debate inicia con las reflexiones de Roland Barthes en *La cámara lúcida*, en las que el autor afirma que la esencia de la fotografía consiste en “ratificar lo que ella misma representa”¹⁶⁰ o el “certificado de presencia” que supone. Es decir el hecho de que alguien haya visto al referente en carne y hueso y así la foto viene a ser “(U)una especie de cordón umbilical que une el cuerpo de la cosa fotografiada con mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados”.¹⁶¹ Estas afirmaciones de Barthes respecto a que la fotografía representa o capta “lo real” han sido muy cuestionadas por teóricos y fotógrafos (como por ejemplo Joan Fontcuberta), en donde ha quedado en evidencia que la foto directa tiene cierto nivel de mentira por que en la misma realidad fotografiada se encuentran contradicciones. Los espacios que ya son artificiales

Pintura Universidad Complutense de Madrid. Madrid 1997. <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1012801.pdf> [Consultado el 9/02/2013]

160 Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Paidós comunicación. Barcelona, 1989. <http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/Barthes-La-camara-lucida.pdf>, pg.133 [Consultado el 23/11/2013]

161 Ibidem, pg.127



Fig 39. Marlene Dumas. *Porno as collage*, 1993

constituyen por sí mismos un montaje. Los encuadres, momentos de disparo y cualidades de la fotografía nos ayudan a acentuar dichas mentiras. En ese sentido al apegarse al pensamiento de Barthes se diría respecto a la pornografía que “lo que contemplamos en una fotografía sucedió, tuvo lugar, fue real y en el momento de nuestra percepción es real”;¹⁶² y que no tenemos ninguna duda de que lo que vemos es verdadero y las mujeres retratadas nos muestran su cuerpo en una instantánea traída al presente. Sin embargo, al apegarse al pensamiento de Fontcuberta se podría afirmar que la pornografía, en su carácter esencialmente escenográfico es un montaje y por tanto, evidentemente es una mentira. Ahora bien, al final de la historia, para el consumidor de pornografía esto carece totalmente de importancia. Dado que la excitación se da en términos escópicos y no racionales y que juega con la fantasía y la imaginación el hecho de que la imagen sea una fotografía quizá permite un consumo más inmediato de la pornografía en términos de visualidad, en otras palabras:

“La fotografía es un medio, mucho más imperioso que el dibujo o la pintura, de circunscribir, de cercar y de medir los cuerpos, de turbar su intimidad. Instaura una relación inédita, con la carne y el sexo: una proximidad inquietante”¹⁶³

Ahora bien, Dumas retoma estas fotografías en las que esta relación de proximidad es tan fuerte y direccional y en el momento de pintarlas la imagen se transforma, o mejor dicho se amplía en múltiples posibles direcciones. De esa manera,

el potencial de significado se vuelve más fuerte en la medida que la pintura permanece abierta y ambigua, resistiendo las fijaciones fotográficas de la cultura. Ese es su valor, relativo a la fotografía. La cultura es la fetichista *objetificante*, servida por las imágenes fotográficas. La pintura es la amante.¹⁶⁴

Según Zarza, la **segunda** especificidad de la pornografía puede estar definida en términos de su carácter *supuestamente* “obsceno”.¹⁶⁵ Lo obsceno en la pornografía radica, según Baudrillard, en el exceso y la banalización de la sexualidad: “El sexo, en el contexto totalitario de la pornografía,

162 Fernández-Zarza Rodríguez, Víctor Francisco, Op. Cit. pg. 57

163 André Rouillé, *Petite typologie des outrages photographiques à l'intimité des corps* p.81. Citado en Fernández-Zarza Rodríguez, Víctor Francisco, Op. Cit. pg. 96.

164 Shiff, Richard, *Less Dead*, en: Butler, Cornelia (ed.) *Marlene Dumas, Measuring your own grave*. Distributed Art Publishers, Inc. y The museum of contemporary art, Los Angeles, 2008. pg.161.

Traducción mía.

165 El carácter obsceno al que se refiere aquí no radica en juicios de moralidad, sino de exceso.



Fig. 40 Marlene Dumas. Dorothy D-lite, 1998 (página anterior)

se descontextualiza y se hace excedente: su muestra reiterada sobrepasa al propio sexo, lo anega en pornografía. Se convierte en “más sexual que el sexo”.¹⁶⁶ Es un superlativo del sexo, una hiperrepresentación del mismo que lo vuelve superfluo y esto es lo que la hace obscena. Dado que las escenas que representa no son naturales, sino que están forzadas para mostrar lo más posible, para lograr esa intensidad sexual en la que la genitalidad es exhibida de la forma más visible y nítida. Como lo pone Judith Butler, podríamos afirmar que la pornografía representa en estas posiciones imposibles e inhabitables “fantasías de compensación que reproducen continuamente una ruptura entre esas posiciones y las posiciones que pertenecen al dominio de la realidad”.¹⁶⁷ La pornografía pretende mostrarlo todo, no dejar nada a la imaginación, revelar los misterios de los cuerpos que retrata y mostrar espectacularmente lo que normalmente no es mostrado públicamente.¹⁶⁸

Por otro lado, me parece interesante contrastar estos textos con la visión de Beatriz Preciado para quien “La pornografía dice la verdad de la sexualidad (...) porque revela que la sexualidad es siempre y en todo caso performance, representación, puesta en escena.”¹⁶⁹ En este punto concuerdo con Preciado, aunque podría también afirmarse que todo comportamientos social en este mismo sentido un performance y una puesta en escena. Sin embargo, según Preciado lo propio de la pornografía es justamente que produce la ilusión visual de estar irrumpiendo en algo real puro, porque al representar lo obsceno, se vuelve el grado cero de la representación, un valor de verdad absoluto: “puro sexo”.

En las obras de Dumas, tanto la “obscenidad” como la puesta en escena de la sexualidad quedan evidenciados a su vez en la pintura. Dado que los encuadres son los propios de la pornografía, y dado que las posturas son aquellas forzadas para la exposición de la genitalidad o la sexualidad, tomando posiciones que nunca se usarían en el acto sexual sin funciones pornográficas, estos mecanismos quedan evidenciados en la pintura, pero quedan desactivados en su función de

166 Fernández-Zarza Rodríguez, Víctor Francisco. Influencia y penetración de la imagen pornográfica en la iconografía plástica contemporánea. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes Departamento de Pintura Universidad Complutense de Madrid. Madrid 1997. <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1012801.pdf>, pg. 86 [Consultado el 11/01/2013]

167 *Lenguaje poder e identidad*, Ed. Síntesis S.A., Madrid, 1997, pg. 116

168 ídem pgs. 89 y 90

169 Preciado, Beatriz, *Testo yonqui*, Espasa Calpe: Madrid, 2008 pg. 183.

hiperrepresentación, puesto que lo que vemos son manchas de pintura en lugar de penes y vaginas. En ese sentido, no satisface el voyerismo del espectador de pornografía, acostumbrado en la actualidad a un gran lujo de detalle, sino que lo deja suspendido en un punto incierto entre el mostrarlo todo y no poder ver claramente el objeto de su deseo. Dejando de lado la ilusión de esa aspiración a ver lo *real-puro*. Queda patente la anonimidad, la despersonalización y el carácter de exhibición de la imagen pornográfica.¹⁷⁰ En ese sentido, de alguna manera las imágenes parecen proceder de una iconografía primitiva y muestran posturas, acciones, imágenes que más que pornográficas parecen trascendentales. La forma como se mira y se vive el cuerpo refiere más a aspectos rituales que a una simple escoptofilia.



Fig.41 Marlene Dumas. *Head rest*, 2001

En cuanto al concepto de belleza, si éste en origen designaba lo que era sexualmente estimulante, los genitales raramente son juzgados como bellos,¹⁷¹ sino que su representación abierta se tacha siempre de pornografía. Y en ese sentido cabe mencionar la **tercera** cualidad de la pornografía que es la del **detalle**. La pornografía supone una descripción realizada con gran minuciosidad en la que el realismo anatómico es exhaustivo y preciso.¹⁷² En las pinturas de Dumas, esta característica de detalle queda eclipsada. La imagen pornográfica es desmantelada y su **objetivo**

170 van den Boogered, Dominic, et al. *Marlene Dumas*. Phaidon Press, 2009. pg.77

171 van den Boogered, Dominic, et al. *Marlene Dumas*. Phaidon Press, 2009. pg.76

172 Fernández-Zarza Rodríguez, Víctor Francisco. Influencia y penetración de la imagen pornográfica en la iconografía plástica contemporánea. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes Departamento de Pintura Universidad Complutense de Madrid. Madrid 1997. <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1012801.pdf> , pg. 58

de mostrar queda relegado. Viendo desdibujado el realismo de los genitales, las posturas sexuales llaman la atención sobre otros aspectos de la imagen: por un lado los encuadres y estrategias del voyerismo y del mostrarlo todo, de la objetualización y anonimidad y por otro, el carácter “penetrable” de los objetos pasivos de la representación porno: segúnpreciado, una “categorización intrínsecamente performática” en la que “putas”, “maricas” y “perversos” revelan condición de sumisión y sometimiento establecida como pauta por el pensamiento patriarcal.

Según Butler la pornografía es en verdad una alegoría imposible de volverse real: la alegoría de *la intención masculina* y *la sumisión femenina*, la cual hace patente su fracaso a través de la pornografía, que resulta ser una mera fantasía de compensación. Es decir que la pornografía muestra o representa una normatividad de género que fracasa constantemente en su intento de ejercer el poder de realidad social de lo que es una mujer.¹⁷³ En ese sentido no hay que escandalizarse respecto a la imagen pornográfica, sino estar atentos a esta irrealidad que exhibe, que consiste en una normatividad de género irreal y un estereotipo del cuerpo femenino que a su vez se aleja de la realidad.

En la obra de Dumas, entonces, el resultado de su estrategia de filtrado es de carácter múltiple. Se ha dicho que en su pintura se suaviza y humaniza la despersonalización intrínseca de la pornografía. Si se suaviza es porque no estamos viendo mujeres objetualizadas, sino que estamos viendo pinturas; pinturas que evidencian a la imagen, dejando de lado su factor excitante, pero exhibiendo la anonimidad y la naturaleza voyerista de la pornografía. Lo que se ve ya no son personas, sino dibujos, la imagen deja de ser carne y se convierte en signo, en código, dejando manifiesto lo subliminal y quitado de todo lo que distrae. En esa medida se convierte en una herramienta de análisis, de confrontación con lo que la imagen dice detrás de lo que muestra.

La **cuarta** especificidad pornográfica, que se relaciona con las dos anteriores, es la de la carnalidad. La pornografía nos deja ver esa persona real, su carne es física y su función es la de excitar. Las cualidades plásticas de la pintura de Dumas sustituyen la imagen del cuerpo real con una presencia espectral en la que las formas no son del todo matéricas y cuya voluptuosidad es sustituida por una nebulosa de tinta diluida contraponiendo la carnalidad y familiaridad de lo que representa a la fantasmagoría de su representación. Se ven transformadas en imágenes de apariencia casi ritual y primitiva, provocándonos un extrañamiento y a la vez la sensación de que esas representaciones forman parte de un rito que no logramos comprender del todo. La estética de la obra de Dumas remite a sensaciones terroríficas, fantasmales y angustiantes. Nos

173 *Lenguaje poder e identidad*, Ed. Síntesis S.A., Madrid, 1997, pg. 116



Fig. 42 Marlene Dumas. Fingers, 1999

refiere al vínculo ancestral del rito sexual con lo mortal. En ese sentido tiene una gran potencia, en la medida que nos provoca un sentimiento inquietante ante una forma de cultura que en su esencia es complaciente y por lo tanto contrario al mismo. Asimismo porque nos aliena ante un cierto tipo de imágenes de los medios masivos. En su trabajo puede percibirse un carácter siniestro o *unheimlich*,¹⁷⁴ el cual ha sido utilizado profusamente en el arte contemporáneo y desde las vanguardias. La fragmentación y el desmembramiento, los cuales en sí mismos forman parte de lo reconocido como siniestro por Sigmund Freud, conforman la **quinta** cualidad pornográfica. En ese sentido la pornografía se enfoca en el fragmento, pero elimina el supuesto carácter de extraño de los genitales femeninos desplegando en ellos el más mínimo detalle y la

174 Sigmund Freud define varias características de lo siniestro en su ensayo *Lo Siniestro*.1919. *Obras Completas Vol. XVII*, Amorrortu, Buenos Aires, 1989.

muestra deliberada de vaginas abiertas parece intentar *hacer familiar lo oculto*,¹⁷⁵ apelando a la visualidad.

Dumas, al retomar estas imágenes, pone en cuestión la prohibición cultural de exhibir los genitales y el ano, utilizando esta tendencia de ser imágenes “ofensivas” para hacer una afronta a esta cuestión cultural. Con estos fragmentos de cuerpo expuestos en una pintura Dumas pretende, según ha afirmado, “regresarlos al cuerpo en su completitud psicológica, en su desnudez”,¹⁷⁶ en contrario a la cualidad genérica de la pornografía, no mimética, que es desnudo en sustantivo (*nude*) pero no en adjetivo (*naked*). En la pintura, en cambio, de alguna manera se genera una tendencia mimética, que nos refleja en la obra, como sucede con la mano de la obra *Fingers* que en vez de remitir a la visualidad excesiva de la pornografía, remite a la intimidad y la identificación.

175 Que es justamente una de las definiciones de lo siniestro según Freud.

176 Shiff, Richard, Op. Cit. pg.164



**REPRESENTACIÓN
AL LÍMITE: ENTRE EL
HORROR Y EL PLACER**

3.1

LA BÚSQUEDA DE LA PINTURA A TRAVÉS DE LA IMAGEN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

En el proceso de transformación del que fui objeto a grandes velocidades en el periodo de maestría, partí de un punto poco afianzado a causa de una cultura artística y un trabajo personal limitado por una formación artística accidentada, interrumpida y llena de lagunas. Inicialmente la intención del proyecto artístico era desarrollar una serie de retratos basados en hechos reales. Para basarme en situaciones reales y pretender encarnar un hecho real, pretendía participar de alguna manera en un centro de apoyo para mujeres maltratadas, escuchar sus historias y producir una obra en base a cada historia. Quería hacer retratos que pudieran ilustrar historias vividas o manifestar emociones, generar empatía. Creía incluso de alguna manera que podía intentar generar un arte participativo, a manera de catarsis o de testimonio, en el que cada mujer que me compartiera su historia hiciera un autorretrato y yo partiría de sus trazos para hacer la pintura, sin importar las desproporciones o características de ese dibujo, de alguna manera, las carencias de dibujo aportarían un carácter y una identidad a cada retrato.

A lo largo del desarrollo del taller de producción, las recomendaciones del Maestro Anzures me urgían a desarrollar y explorar mi pintura antes de afrontar el tema. Además se discutió mi obsesión por ilustrar y me quedó claro que hacer una pintura ilustrativa únicamente daba como resultado una versión muy limitada de lo que podía hacer. Empecé a percibir los trabajos que estaba haciendo en esos momentos como limitados y rígidos, inertes. Fue necesario destruir para reconstruir a partir de ahí. Por medio de numerosos ejercicios rápidos, pude desarrollar mi capacidad expresiva y de síntesis, pude desembarazarme de mi frustración referente a mis carencias de dibujo, romper el mito personal de que “no sabía manejar el color” y encontrar una gestualidad que sabía oculta pero no había podido recuperar. Al mismo tiempo, dejé de lado la idea de los retratos con base en las historias reales, pues consideré que no era el mejor uso de mi tiempo, el hacer el trabajo de una psicóloga, periodista, escritora o trabajadora social sino que era preferible trabajar en el desarrollo de la pintura. Aun así hice algunos ejercicios en base

a testimonios que pude leer en las páginas de internet de algunos centros de apoyo, pero no sentía que estaba funcionando del todo bien. Empecé a sentir que no estaba siendo honesta. Al desistir de esta aproximación, empecé a buscar otras.

Intenté retomar el concepto de violencia simbólica de la que hablo en el marco teórico y partir de ahí para pintar, pero me encontré que mis intentos solo me llevaban a una ilustración y tenía la intención de evitar esta tendencia en mi pintura, que solamente me limitaba. Creo que mi desarrollo en la pintura estaba en un punto en el que intentaba dar un cambio radical, lo cual efectivamente se dio, pues estaba pintando de una forma totalmente distinta que antes. Era la primera vez que me sentía en un camino que hiciera sentido, lo cual no se había dado hasta entonces debido a una carencia en mi formación en la que no había tenido el tipo de retos que provee un taller académico de pintura (académico no en el sentido de academicista, sino en contraposición a mi educación limitada a talleres de educación continua, en los que sobre todo se imparte técnica) por lo que aún no había encontrado un lenguaje propio que me fuera satisfactorio.

De alguna manera la utilización de imágenes fue para mí una estrategia que constituyó una manera de empezar con imágenes preexistentes referentes a la temática, que me ayudó a liberarme de la presión de un tema que me resultaba aplastante. No estaba segura de si lograría trabajar con sensaciones en la pintura, me sobrepasaba la temática y no lograba entender como plasmar lo violento de manera pictórica, compositiva, cromática, espacial, etc. De hecho, mi mente estaba tan llena de ideas de la investigación realizada que no lograba comprender cómo sería posible (si lo fuera) plasmar un gran tema como la violencia, como el género, como cualquier otro tema en una pintura. No podía aún ver la forma en que lo pictórico excede al tema y no podía sobreponerme a la importancia que le daba a éste. Sin embargo las imágenes me llamaban. Tenía ideas complejas sobre cada imagen, de las cuales, a la vez que pretendía apropiarme para evitar el vértigo del lienzo blanco (y que sentía la presión de generar resultados, obras terminadas) tenía complejos pensamientos e interpretaciones de cada imagen, ideas que me entusiasmaba compartir. Estas ideas seguramente podrían ser aprovechadas de alguna otra manera que no requiriera a la pintura y quizá hasta hubiesen quedado mucho más claras, pero para mí, en ese momento eran necesarias: sentía la necesidad de una extensa explicación y justificación del porqué de cada una de las pinturas, con la pretensión de un análisis conceptual de la imagen de la que parte y un discurso que intenta—quizá desesperadamente—soportarla. Ahora entiendo que esta estrategia partía de una necesidad personal de soportar un andamiaje discursivo para pretender así justificar la obra pictórica, sin darme cuenta de que esto no era necesario. Esta actitud es quizá un vicio que tengo desde que empecé a pintar: la búsqueda permanente de

una narrativa en la pintura, pero no por interés de que lo tenga, sino por la creencia arraigada de que lo necesita, una creencia que, aunque he intentado cuestionar a lo largo de los años, se volvió como una necesidad inconsciente. Sobre todo a la hora de sentir la presión de tener que empezar a trabajar en el proyecto de tesis y dejar de lado los ejercicios, que me estaban siendo muy benéficos, creo que entré en esta dinámica por ser en ese momento dado, la única forma que pude hacerlo. Estaba cansada de darle vueltas en mi cabeza a la temática, no sabía qué podría pintar que pudiera expresarla, sentía solamente algunas intuiciones poco claras y en un momento dado decidí empezar con una imagen y partir de ahí. En otras palabras, necesitaba empezar de algo preestablecido para poder olvidarme de “el Tema” y poder concentrarme en pintar. Por eso empecé con la imagen de *beaten.jpg* y por ese motivo la pinté 11 veces. Porque cada vez que la pintaba salía diferente y sentía que en este proceso empezaba a encontrar mi voz. Partía además de la premisa de que varios artistas parten de imágenes de los medios y mi acercamiento al tema no era personal en la medida en el que lo había planteado.



Fig. 43 Karen Cheirif W., *Princesas de Occidente*, 120 x 160 cm, Acrílico sobre papel, 2012

Sabía que tenía que acercarme a la temática de manera pictórica, y mientras por un lado investigaba al respecto de la misma para intentar encontrar un posicionamiento conceptual, por otro lado intentaba encontrar una voz, a la vez de encontrar la manera de abordar el tema de manera pictórica. Este proceso no fue fácil, pues si he de ser honesta, al no provenir de una carrera en arte, puedo decir que nunca había trabajado la pintura como un proyecto, sino por obra. Por otro lado mi acercamiento a la pintura hasta entonces había sido desde el aprender como pintar, el no saber cómo ni que quería pintar. En ese sentido puedo afirmar que el desarrollo que tuve en la maestría fue enorme, pues creo que el resultado al que llegué está muy lejos del punto del que partí.

En las siguientes páginas se puede leer el planteamiento que acompañó al proceso de cada uno de estos trabajos y se podrá leer cuán complejos llegaron a ser mis planteamientos muchos de ellos.

El primer trabajo que realicé a partir de imágenes preexistentes, fue uno que titulé *Princesas de Occidente*, a partir de una imagen de una revista femenina en la que se hablaba de la cirugía plástica. La imagen mostraba un rostro vendado, pero con labios rojos carmín, brillosos y sensuales, que me resultó sumamente chocante. Me pareció interesante retomar una temática previamente explorada por artistas como Annette Messager (1943-) y Orlan (1947-), generando un retrato un tanto pop y haciendo una referencia muy sutil a la polaridad entre Oriente y Occidente, en donde la imagen de lo femenino resulta totalmente polarizada. Quería expresar la preconcepción de que en Oriente, el *burka* cubre el rostro de la mujer, lo cual en Occidente no comprendemos y tendemos a juzgar como un elemento opresivo (con un pensamiento eurocéntrico que juzga desde la incomprensión) y ponerlo en contraste con lo que en Occidente constituyen la cirugía y los estatutos de belleza, que hacen estos rostros y cuerpos extremadamente visibles en tanto a objetos pero invisibles en tanto sujetos. Evidentemente después de leer más respecto al *Abaya* (velo), ya no lo considero un elemento de invisibilidad obligada. Como mencionaba la escritora Marjane Satrapi (1969-) en un artículo, el problema no es el *burka*, sino que te obliguen o que te prohíban usarlo.¹⁷⁷

Hice también una serie de ejercicios basados en la imagen de una violación, la cual repetí varias veces, pero cuyo resultado no me fue satisfactorio y decidí abandonarlo. Todos estos ejercicios tenían la intención de acercarme a una temática a partir de motivos estereotípicos, muchos se basaban en fotografías que encontraba al buscar imágenes referentes al tema, pero en principio

177 *Veiled threat*, The guardian, 12/12/03. <http://www.theguardian.com/world/2003/dec/12/gender.uk> [Consultado el 14/09/2013]



Fig. 44. Karen Cheirif W., *Abuso de inconsciencia*.
120 X 140 cm, acrílico sobre papel, 2012



Fig. 45. Karen Cheirif W., *Violación a cuatro manos*.
90 X 120 cm, acrílico y chapopote sobre papel, 2012

consistían en excusas para encontrar mi propia voz en la pintura.

En cierto momento, decidí recuperar imágenes de la Televisión, siendo que en esos momentos estaba muy interesada en series americanas con temáticas referentes a crímenes sexuales, asesinatos y sus correspondientes investigaciones y al hacer consciente mi propia morbosidad, me pregunté respecto a su origen y su sentido y por momentos, me horrorizaba ante mi interés en estas imágenes. Empecé a preguntarme si mi curiosidad por el tema tenía que ver más con el querer denunciar la violencia contra las mujeres, querer darle voz a las historias personales, crear conciencia o más bien se trataba de un morbo aún inexplorado. ¿Por qué, si no, disfrutaba tanto viendo estas series de televisión? Tal como menciona Sontag, las únicas personas “con derecho” a ver imágenes de horror y sufrimiento extremo son aquéllos capaces de aliviarlas, como los cirujanos que pueden reparar el daño, el resto de nosotros, queramos o no, somos simplemente voyeurs.¹⁷⁸

La primera imagen que extraje de la TV y de la cual realicé un boceto en formato mediano, fue *Tortura acuática* (ver figura 46) y al hacerla, me sentí en una dirección mucho más honesta conmigo misma. A pesar de que era ficción, eso carecía de importancia, porque la imagen era lo que importaba, finalmente, emergía sobre la cualidad de “verdad” o de “testimonio”. En este sentido, supongo que en palabras de Rancière estaría saliendo del régimen ético y

178 Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Santillana Ediciones Generales, S.L., Madrid, 2004, pg.



Fig. 46. Karen Cheirif W., *Tortura acuática*. 120 x 160 cm. Acrílico sobre papel. 2012

pretendiendo entrar al régimen estético.¹⁷⁹ Y al mismo tiempo, en palabras de José Luis Brea, estaría pretendiendo usar la pintura como dispositivo para la comprensión de la *imagen-tiempo*,¹⁸⁰ originalmente referente al cine, una fuente de imágenes que no quise abordar aún. No me quedaron claro en ese momento las implicaciones de esta apropiación, pero a partir de

179 En *El espectador emancipado*. (Op.Cit.pg 53-86) Rancière argumenta que el arte debe tener una “eficacia estética (que) significa en efecto la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público”. Según él la eficacia del arte no está en el transmitir mensajes o dar modelo de comportamiento, sino en el disponer de los cuerpos en espacios-tiempo. En este sentido, el arte reconfigura y resignifica los espacios a los que alude.

180 Ver capítulo 1.4.



Fig. 47. Karen Cheirif W., *Paisaje interior*. 34 x 46 cm. Encausto sobre masonite. 2012

entonces empecé a obtener mis imágenes de referencia de internet. Este boceto no lo retomé hasta mediados de 2013. (Ver Fig. 71)

Al mismo tiempo, en el taller de encausto empecé a desarrollar un par de piezas que tenían que ver con elementos orgánicos, las cuales enriquecieron los tratamientos de piel y superficie y fueron una experimentación muy valiosa para mi desarrollo. Por ejemplo en *Paisaje Interior* (ver figura 47) pude explorar algunos de los elementos que retomo en mis últimos trabajos, en los que utilizo esgrafiados y grafismos. Este trabajo tenía la intención de explorar la piel o lo orgánico como masa viva, en su carácter escatológico para luego explorarlo como receptor de violencia.

A pesar de que me parecía muy trivial, muy llano y muy explotado, empecé instintivamente a buscar en internet imágenes de mujeres golpeadas. Racionalmente estaba en contra de

minimizar todo aquello que yo consideraba violento en una cara golpeada. Me parecía casi una ridiculización de todo lo que implicaba la violencia. Sin embargo, no podía evitar acudir a la imagen construida como única referencia de una violencia que no lograba comprender en carne propia, que sentía necesario buscar afuera. Es posible que lo hiciera porque no encontraba la manera de no caer en un simbolismo o una narrativa que quería evitar a toda costa.

En mi búsqueda me puse también al límite en función del ver. Buscaba ver la violencia que normalmente uno pretende no ver. Buscando imágenes en el buscador me topé con una que me cautivó. Me parecía muy bella a pesar de sus implicaciones y aunque no le confesé a nadie el placer que me producía, empecé a hacer numerosas versiones de ella. No podía detenerme.

Se trata de la serie titulada *beaten_26276t.jpg*, que parte de la imagen de un rostro golpeado de una joven que sale entre las primeras imágenes del buscador cuando se teclea la palabra “beaten”. Es una fotografía de Lynn McGall, una joven de 18 años golpeada por su novio de 27 en los alrededores de Londres, cuyo evento aparece como noticia en un periódico local en línea y que reaparece en internet en diferentes contextos. Por ejemplo, en Colombia, un joven la utilizó para iniciar un rumor respecto a otro joven que supuestamente había golpeado a esta chica y posteriormente el joven calumniado se defendió a través de un video en Youtube diciendo que no era cierto. También posteriormente el agresor de la chica, asesinó a otra joven en Inglaterra y la imagen de Lynn volvió a ser utilizada para ilustrar la noticia, a pesar de que habían pasado alrededor de 5 años. Me sorprendió saber que yo no era la única que estaba usando esta imagen, al circular en la red, podía ser descontextualizada e instrumentalizada de diversas maneras.

Así convertida en imagen autónoma, en palabras de José Luis Brea, la *e-image* se da “en condiciones de flotación, bajo la prefiguración del puro fantasma, (...) su paso por lo real es necesariamente efímero, falto de duración. Ella comparece, pero para inmediatamente desvanecerse, ceder su lugar a algo otro.”¹⁸¹ De esta manera, forma parte de una cultura visual que se sacia con la inmediatez y el morbo, que no se preocupa por encontrar el origen de la imagen, sino que se adapta a caprichos personales y adopta la imagen como parte de un universo, un sistema de interconexión de imágenes que forman rizomas y no nos obliga a comprometernos. Sontag afirma que el sentido de la fotografía —y la respuesta del espectador— depende de la correcta o equivocada identificación de la imagen; es decir, de las palabras al pie de la imagen. Y es así que el sentido, la pertenencia, la cualidad fotográfica de testimonio y subjetividad no existe en

181 *Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image*, en Estudios Visuales nº 4, enero 2007. [texto en línea] <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JIBrea-4-completo.pdf> [Consultado el 14/03/2013]

estas imágenes.¹⁸²

En palabras más actuales, según Larrañaga,

“Hemos pasado de una imagen escindida entre aquéllas que representan (imitativas, expresivas o mentales, abstractas...) y aquéllas que evidencian (tomadas, capturadas), a una cartografía de imágenes desterritorializadas, que producen interrelaciones de *agenciamientos*—en el sentido que Deleuze y Guattari daban a esta palabra”¹⁸³

En ese sentido la imagen fluida, inestable y ambigua, se mueve en todas direcciones y lo que



Fig. 48. Karen Cheirif W., *beaten_26276t.jpg I* y *beaten_26276t.jpg II*, 95 x 70 cm, acrílico sobre papel, 2012

yo hago con esta imagen es simplemente un *agenciamiento*¹⁸⁴ más. De esta manera, el acto de

182 Sontag, Susan. *Op. Cit.*, pg. 17

183 Larrañaga Altura, Josu, *La imagen Instalada*. En: Re-visiones Núm. uno, 2011 <http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article18> [Consultado el 08/04/2013]

184 Un agenciamiento se refiere a las relaciones entre componentes heterogéneos sea del orden

pintar, de retomar la e-image en su carácter fantasmal y plasmarla en un soporte material, podría parecer un acto reaccionario y sin embargo su intención es otra. Su intención es la de entrar en esa red rizomática de imágenes y por otro lado la elección de una imagen aparentemente arbitraria como herramienta de autoconocimiento, de exploración de la forma como nos enfrentamos a la imagen como entes sensibles.

El uso de la fotografía como base para pintar por parte de los pintores contemporáneos es muy común. Sin embargo, existe una diferencia entre la forma como éstos (y aquí me incluyo) la



Fig. 49. Karen Cheirif. W., *After beaten I y II, Placeres acuáticos y Esferas de la violencia*, 35 x 65 cm, mixta sobre papel, 2012

usan y como la usan artistas anteriores como Gerhard Richter (1932-), Sigmar Polke (1941-2010) y Malcolm Morley (1931-): según el crítico de arte Barry Schwabsky son, en primer lugar,

biológico, social, maquínico, gnoseológico, imaginario, etc, que se vuelven más importantes que las cualidades individuales de cada componente.



Fig. 50. Karen Cheirif W., *beaten_26276t.jpg IV*, 118 x 98 cm, acrílico sobre tela, 2012
(página anterior)

“bergsonianos sin saberlo, (y) trabajan a partir de una realidad que es siempre de antemano una imagen.”¹⁸⁵ El autor se refiere a la manera como Bergson concibe a la mente como una cámara que recopila imágenes que forman parte de la realidad, lo cual construye nuestra forma de relacionarnos con la misma.¹⁸⁶

En ese sentido, la ubicuidad de imágenes fotográficas que Jason Gaiger (de quien se habla en el capítulo 2.3.1) reconoce en su texto como un reto a la pintura, desde el punto de vista de Bergson, quizá no sería planteada como un problema o un reto esencial para la pintura puesto que de todas formas la imagen fotográfica asemeja la forma como percibimos la realidad. Gerhard Richter y Sigmar Polke, transfieren las imágenes de circulación masiva a la pintura, puesto que tienen una preocupación con el ejercicio físico de la misma, haciéndonos conscientes de la diferencia entre la pintura y la fotografía, a la vez que hacen una reflexión sobre la representación y las convenciones



Fig. 51. Karen Cheirif W., *beaten_26276t.jpg VII*, 118 x 98 cm, acrílico sobre tela, 2012

185 *An art that eats its own head*, exposición *The triumph of painting*, en: <http://www.saatchi-gallery.co.uk/current/essays2.htm>. [Consultado el 14/06/2012]

186 Cfr., Bergson, Henri, *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Aguilar, Madrid, 1963. Bergson hace una crítica de la concepción objetiva del tiempo, argumentando que el tiempo se percibe siempre como una imagen del pasado, es decir, que éste se percibe con la memoria; pero esta imagen es de algo “ausente”, puesto que ya no existe.



Fig. 52. Karen Cheirif W., *beaten.jpg*, *políptico* 200 x 158 cm, acrílico sobre tela, 2012
(página anterior)

técnicas. Por el contrario, la preocupación de los artistas más jóvenes no radica en este punto.

Barry Schwabsky continúa su texto afirmando que las estrategias de Andy Warhol, Gerhard Richter (1932-), James Rosenquist (1933-) y Malcolm Morley (1931-) “parecen dar a entender que podría haber un reino más allá de la imagen que el artista podría haber elegido para acceder, lo cual implica una elección cuasi-polémica del terreno de la imagen por encima de alguna otra realidad.”¹⁸⁷ Según este autor, éstos artistas contemporáneos¹⁸⁸ que trabajan utilizando imágenes fotográficas, no se sienten siquiera “obligados” a representar el “look” de la fotografía, sino que su obra es pictórica, puesto que tienen un “compromiso con la imagen” que se vuelve emotivo y personal y cuyo resultado es “a menudo incómodo”. En ese sentido me siento identificada con ellos.

Decidí tomar esta imagen como pretexto, pues empezaba a llegar el momento de concretar un resultado pictórico para el proyecto. De esta manera, habiendo encontrado esta imagen que tenía un valor estético y de alguna manera también un concepto que me parecía interesante, ésta constituyó una excusa para desarrollar mi lenguaje plástico. Teniendo resuelto de antemano el tema partiendo de esta imagen, podía concentrarme en lo pictórico. Esto fue parte de un proceso en el que pinté la misma imagen base en 11 versiones diferentes. Mi intención era por un lado lograr hacer una pintura que transmitiera la sensación de gozo estético, de placer culposo que me transmitía a mí y por otro lado, explorar distintas paletas de colores y hacer una analogía: sin pretenderlo, cada vez que me enfrentaba a la imagen el resultado era distinto. Para mí, se convirtió en algo obsesivo más que repetitivo, desde el punto de vista en el que lo obsesivo es la reiteración en una forma, o concepto para explorar sus diferentes posibilidades de significación, mientras que lo repetitivo consiste en un sinnúmero de variantes que no logran ni enriquecer ni cambiar la idea original.

Cada día el retrato sale diferente, aun siendo el mismo, por lo cual se iba deformando, desdibujando, hasta que resultaba irreconocible, que es la palabra con la que describen el rostro golpeado de esta joven en la noticia en la que aparece. También pretendía mostrar que lo único irreconocible no era solo el rostro, sino también una persona víctima de violencia constante, que

187 Schwabsky, Barry, [op.cit.supra](#)

188 Como ejemplos, Schwabsky menciona Tuymans, Marlene Dumas, Ian Monroe, Sophie von Hellerman, Cecily Brown, Dexter Dalwood, Wangechi Mutu, entre otros.

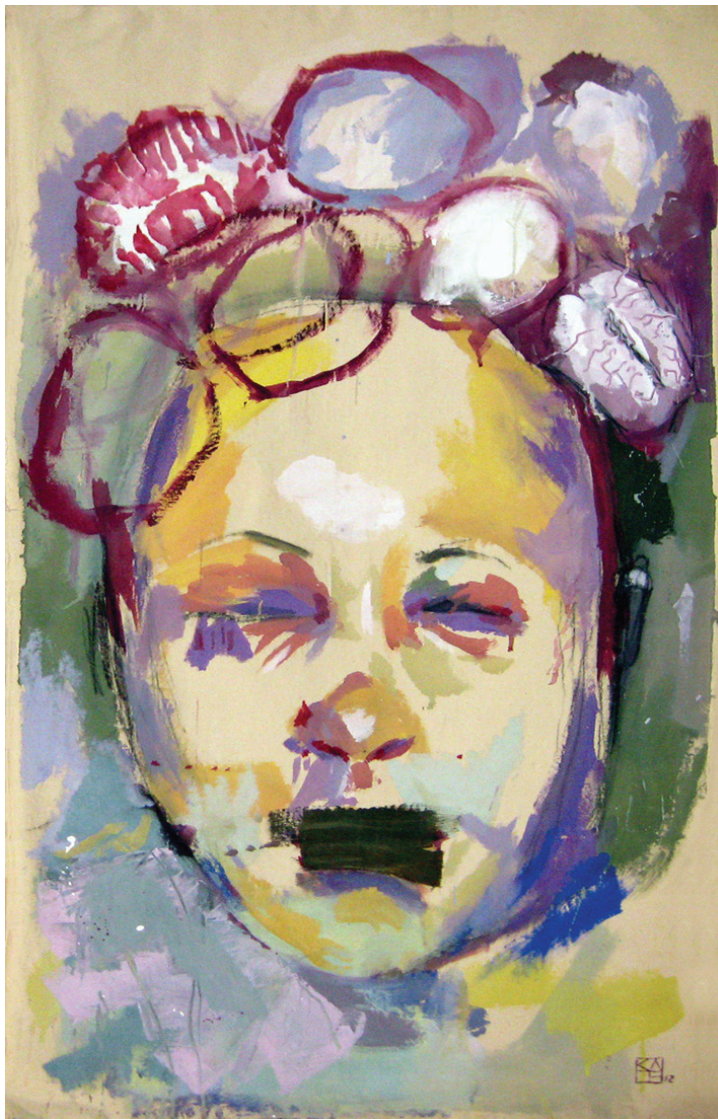


Fig. 53. Karen Cheirif. W. *Beaten and touched*, 160 x 105 cm, acrílico sobre tela, 2012

se va enajenando, que va perdiendo su identidad en un proceso de despersonalización, de pérdida absoluta de valor propio. El acto de repetir la misma imagen una y otra vez tiene varios matices. La imagen en la red, siendo pública y capaz de llegar a todas partes, existente en la virtualidad, en ocasiones descontextualizada, se opone al acto de pintar que implica todo un involucramiento del cuerpo, la emoción y la sensibilidad que resultan irrepetibles. La imagen, así como la realidad o la forma en la que la vivimos cambia constantemente.

Sin embargo, éstas poéticas y nobles intenciones quedaron un tanto opacadas por el resto de emociones que me sobrepasaban en el proceso.

Finalmente decidí hacer la última imagen de *beaten*. Fue difícil, puesto que había entrado en una dinámica de exploración pictórica que resultaba muy placentera y liberadora. Podía despreocuparme de la imagen y concentrarme en los recursos expresivos y el color. Esta estrategia, en principio recomendada por el maestro Anzures pero exagerada por mí fue muy



Fig. 54. Karen Cheirif. W., *Mosaico*, 135 x 124 cm, Acrílico sobre tela, 2012

benéfica en mi búsqueda.

En la última versión que hice decidí añadirle un tocado en el que se representara lo que para mí eran las esferas de influencia de la violencia contra la mujer. Esferas ambiguas, sexuales, amorosas y contradictorias, que viste una mujer a veces como adorno, como tocado, pero haciendo un juego de palabras, en vez de tocado, utilizo la palabra en inglés traduciéndola

literalmente, pero no en su significado correcto y de ahí la palabra *touched*, o “tocada”, con referencias al ser tocada sexualmente y contra su voluntad y luego cargar toda esa historia en la cabeza, como un tocado que en vez de adornar, oprime.

Dentro de la inercia de la repetición, surge otra pieza titulada Mosaico, que representa varios rostros dispuestos en una retícula en blanco y negro. Los rostros son violentados de diversas maneras, ya sea como el rostro central con alusión a los ideales estéticos o íconos del espectáculo o con bocas silenciadas como el rostro de la esquina, los rostros miran hacia el frente, formando un mosaico de diversas manifestaciones de la violencia, diversos entornos culturales, sociales y raciales, todos ellos indiferenciados por un ambiente monocromático en el que la diferencia queda minimizada por la violencia circundante y la gestualidad de la pincelada.

Posteriormente desarrollé otra pieza, en la que utilicé también una imagen encontrada en internet que en esta ocasión es una fotografía que forma parte de un catálogo de la empresa *Synapse fx* especializada en efectos especiales de maquillaje. La imagen era de una chica golpeada. El hecho de que al poner en el buscador la palabra *beaten* aparecieran tanto imágenes de violencias reales como imágenes de mujeres maquilladas dejó en evidencia el carácter volátil de la imagen. Yo desconocía el hecho de que fuera un maquillaje hasta que investigué su origen.



Fig. 55. Karen Cheirif. W., *Special Make up for beaten girl*, 160 x 140 cm, acrílico sobre tela, 2012

Esta confusión deja en evidencia las finas

fronteras sobre las que Slavoj Žižek, hablando de la relación entre imaginario (simulacro) y simbólico (apariciencia) en la actualidad, aclara que,

“cuando el simulacro se vuelve indistinguible de lo real, todo está presente y no queda entonces dimensión trascendente que pueda <aparecer> en y a través de él (...) la apariciencia, entonces, incluye una dimensión nouménica¹⁸⁹ que destella en lo contingente (...) cuando se desintegra la dimensión específica de la apariciencia simbólica, lo imaginario y lo real se vuelven cada vez más difíciles de distinguir”¹⁹⁰

El uso del color en tonos intensos rojos y anaranjados, remite a la corporalidad, la carne, la sangre y el fuego y los chorreados insinúan una temática trágica. La elección de colores en este sentido responde a la intención de hacer un eco del origen de la imagen. Pretende exagerar la imagen de la violencia, consiste en una especie de maquillaje, o amarillismo deliberado.

La siguiente imagen que confisqué de los medios masivos fue la fotografía del rostro de la



Fig. 56. Tatuaje de Chris Brown

de la cantante pop estadounidense *Rihanna* tras ser golpeada por su entonces pareja, el cantante Chris Brown. El tema ha generado un escándalo mediático en los Estados Unidos típico de los dramas de la farándula. Sin embargo, cuando posteriormente el agresor se tatuó en el cuello un rostro de una mujer golpeada con gran semejanza al de *Rihanna*,

189 La nouménica en Kant refiere un objeto que no pertenece a la intuición sensible sino a la suprasensible

190 (Conversaciones con Slavoj Zizek en Saas Fee (Suiza) en el European Graduate School. Puede verse en : http://www.facebook.com/note.php?note_id=229976710347048 (06-2011) Citado en: Larrañaga Altuna, Josu. Op.Cit. pg. 5. [Consultado el 16/10/2013]



Fig. 57. Karen Cheirif. W., *Rihanna-Beaten-Face.jpg / Stupidfemales*, 105 x 160 cm, acrílico sobre tela, 2012

el escándalo alcanzó dimensiones épicas.

Al retomar esta imagen pretendo referirme a la imagen de la mujer en los medios, sobre todo la efervescencia que se genera en torno a este tipo de fenómenos y el hecho de que la intimidad de los famosos no exista, y que ellos mismos se presenten como objetos que satisfacen el voyerismo, tanto en su imagen como incluso en los recientes *reality shows* en los que uno puede ver la vida de los famosos, como en el caso de *The Osbournes*, finalizado en 2005 y el actual *Keeping up with the Kardashians*.

Por otro lado no hay que dejar de lado la forma en que ha sido más presente en los medios el hecho de la crítica a la cantante por estar en una relación abusiva que la crítica hacia el perpetrador. En este tipo de mecanismos se enfatiza el prejuicio de que la agresión hacia una mujer es culpa de la mujer y no del hombre, puesto que ésta “lo permite”, quitando peso de los hombros del maltratador.

¿Hasta qué punto el estar en el foco de la farándula hace que los famosos instrumentalicen su propia imagen e historia a costa de la permanencia de modelos de agresión y violencia?



Fig. 58. Karen Cheirif. W *Nos conformamos con sobrevivir*, 120 x 160 cm, acrílico sobre tela, 2012

En estas pinturas empecé a jugar con el ocultamiento y deformación del rostro, a diferencia de los otros trabajos que había hecho. El rostro, a pesar de desfigurarse, aún se percibe como rostro, pero alude a sus características de superficie como terreno disputado, en este caso por los medios, por los voyeurs, por la violencia y finalmente por la pintura. En la segunda pintura que hice de Rihanna unos meses después, *Rihannapostchrisbrown.jpg / Stupidfemales*, quise hacer algunas referencias a la máscara o a la estética de la farsa teatral que para mí caracteriza toda la situación. Esto se logra a través del uso de colores primarios y complementarios con un efecto de contraste mayor, además el manejo de la pintura se volvió un poco más barroco.

Posterior al trabajo de *Rihanna-Beaten-Face.jpg / Stupidfemales*, quise experimentar con esa misma composición y generar otra obra, la cual titulé *Nos conformamos con sobrevivir*, en la que experimenté con hilo y recortes de frases de la prensa y cuya temática gira en torno a una actitud conformista de las mujeres que son víctimas. En esta pieza incorporé elementos de collage y quería remitir a elementos dispares, tales como el manejo de información periodística, las investigaciones forenses, las expectativas e inseguridades y la ingenuidad.



Fig. 59. Karen Cheirif. W., Rihannapostchrisbrown.jpg / Stupidfemales, 95 x 120 cm, acrílico sobre tela, 2013 (página anterior)

La siguiente pintura parte de una historia de violencia en oriente. El rostro de Aisha Mohammadzai, una joven afgana a la cual su esposo talibán cortó la nariz y las orejas, aparece en una fotografía que fue premiada con el World Press Photo y posteriormente en la portada del *Time Magazine* en agosto de 2010. Aisha fue hallada esperando la muerte como represalia de su intento de escapar de la situación de abuso en la que vivía. La imagen dio la vuelta al mundo a través de la revista americana y es un ejemplo de cómo se instrumentaliza la imagen de la violencia contra la mujer para justificar otro tipo de discursos de naturaleza violenta. Discursos que no tienen nada que ver con la violencia de género sino que se utiliza en este caso como justificación para la dominación o invasión de Afganistán en base a los intereses del poder y no para defender a las mujeres desamparadas y abusadas. Judith Butler argumenta al respecto en “Vida precaria: El poder del duelo y la violencia”, en donde condena la forma en que “(L)la repentina conversión feminista por parte de la administración Bush, (que) transformó retroactivamente la liberación de las mujeres en un argumento para sus acciones militares contra Afganistán”,¹⁹¹ poniendo al tropo del feminismo al servicio del poder y como proyecto colonial. Recordando a Gayatri Chakravorty Spivak Butler afirma que en esta *explotación cultural imperialista del feminismo* se puede identificar una tendencia al espectáculo de “hombres blancos buscando salvar a mujeres morenas de hombres morenos”,¹⁹² lo cual conlleva la peligrosa identificación del feminismo con la imposición de valores por parte del poder.

Curiosamente, hay una imagen similar de tiempo atrás, que se da en situaciones comparables. Ambas son fotografías de niñas afganas en las portadas de revistas americanas y ambas tienen trasfondos políticos que dan a pensar. Me refiero sin duda a la portada del National Geographic que muestra el rostro de otra niña afgana de ojos verdes en junio de 1985, que también dio la vuelta al mundo: Sharbat Gula, quien estuvo en un campo de refugiados en Pakistán a

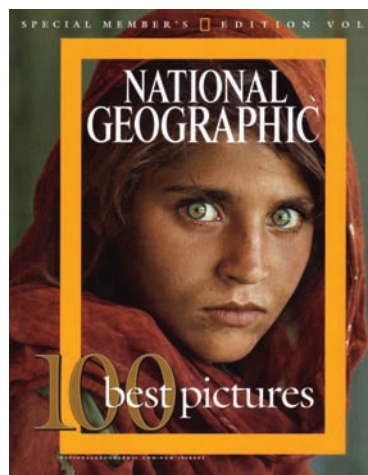


Fig. 60. National Geographic, Junio 1985

191 Paidós, Bueno Aires, 2006, pg. 69

192 Citado en: ídem. (fuente original: Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, pg. 303.)

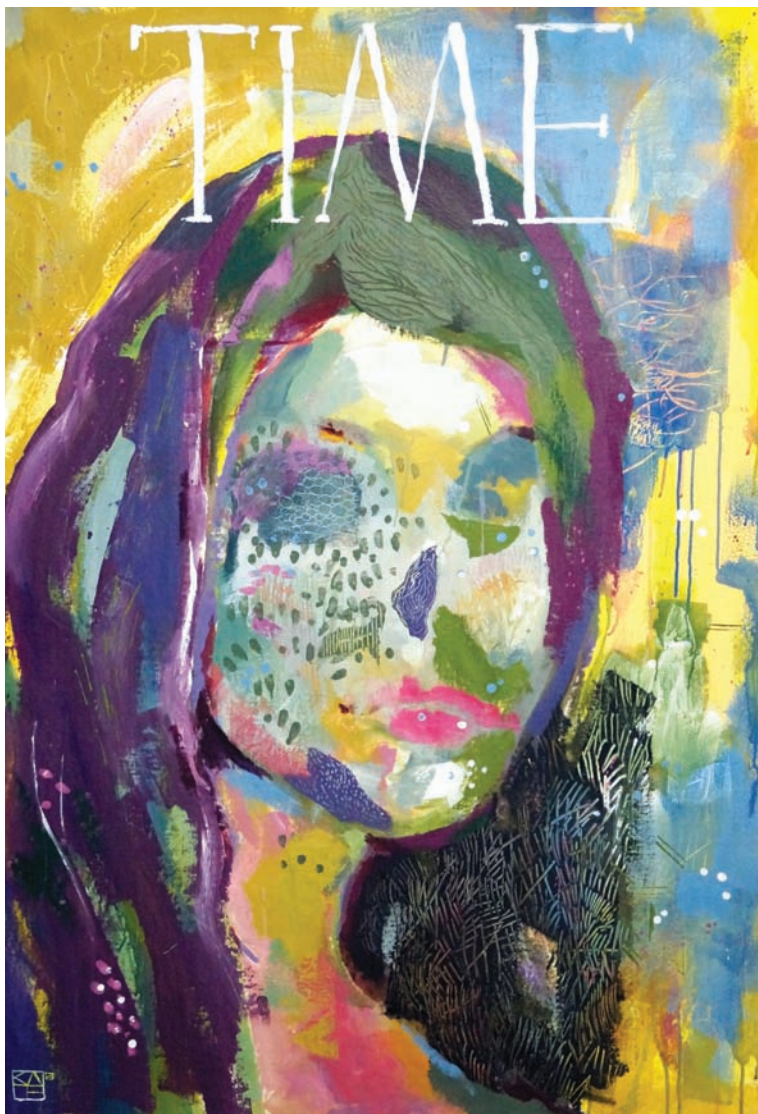


Fig. 61. Karen Cheirif. W., *TIME / what happens if we live*, 160 x 120 cm, acrílico sobre tela, 2013

causa de la guerra que se vivía en Afganistán contra la invasión perpetrada por la ex Unión Soviética. Precisamente durante la guerra fría en la que la guerra de imágenes y propaganda tomaba un papel preponderante, la imagen de la mujer afgana como símbolo de ese “otro” que sufre en manos del enemigo, sienta las bases de una propaganda que se sigue utilizando en la actualidad.

En el caso de Aisha, se puede decir que Aisha no fue solamente víctima de violencia por su esposo y a su vez por su estado natal falocéntrico, no solo incapaz de defenderla sino determinado

a castigarla, sino que también es víctima de ser utilizada como bandera de un discurso del poder. Los cirujanos plásticos estadounidenses le han dado una nueva nariz a Aisha, quien se ha convertido en una celebridad. Haciendo un juego de palabras entre el título del artículo en la revista *Time*, “*What happens if we leave Afganistan*”, el título de la obra es “*what happens if we*

live”, evidenciando la desesperante situación de una realidad que en ocasiones se nos presenta como casi inevitable.

Otra imagen paradigmática, en la historia estadounidense, consiste en la famosa fotografía del beso en Times Square en Nueva York en 1945 al finalizar la segunda guerra mundial que se ha convertido en un ícono de la cultura de este país, una celebración del fin de la guerra, en donde prevalece el amor. *Aparentemente*. Sin embargo, la identidad de la pareja fue desconocida hasta mayo de 2012, en donde en un libro se reveló la identidad de quienes se dieron el beso más famoso de la historia. Lo que se evidenció, es que la pareja no era tal. Una joven asistente de dentista, que caminaba por la calle en el día de la celebración, fue tomada fuertemente por un infante de la marina borracho dejándola sin capacidad de defenderse. Y eso fue todo. Me pareció interesante que una imagen tan famosa sea en origen la historia de lo que en la actualidad sería considerado como un acoso sexual. Por supuesto que no me parece un acto grave, y mi interés fue más por el lado de la dislocación entre la realidad y la resultante iconografía, que por el acoso en sí. También me interesa el hecho de que incluso después de conocerse la realidad, en los medios y la percepción general del ícono romántico americano carezca de importancia y no se considere un problema el hecho de que un hombre invada el cuerpo de una mujer sin su consentimiento, sino que se celebre la pasión y el éxtasis del hombre que no controla sus impulsos. Me hace pensar en lo que decía Virginie Despentes criticando la forma como la cultura tiende a dar por hecho que el hombre es casi incapaz de controlar sus impulsos sexuales y eso “justifica” sus pulsiones de invasión sexual. Así que entonces decidí tomar esta imagen, pero en una estrategia de aislamiento, de recorte de la imagen, extraje solamente la imagen de la mujer y este ejercicio evidencia en la imagen misma, en la postura de la mujer, su indefensión y sometimiento. Aquí, el romántico beso queda sustituido por la imagen de la mujer raptada y el paradigmático rapto de Perséfone viene a mi memoria. Aunque no es evidente, el rapto de la mujer sigue siendo una efigie que inunda nuestro imaginario colectivo.

En este caso, me interesa la forma como se construyen iconografías a partir de imágenes descontextualizadas, al igual que sucede con las imágenes en internet. Pareciera que el qué está detrás no importa, que depositamos significantes en los iconos y esos son los contenidos importantes y en efecto, aún después de conocer la verdad sobre lo que esconden las imágenes, éstas no dejan de significar, sino que permanecen.

Posteriormente hice la misma imagen en formato más grande y a colores, solo manteniendo algunos de los detalles de la imagen original y con un colorido muy brillante y contrastante. Esta atmósfera remite un poco más al bullicio del Times Square en el VJ-Day en que fue tomada



Fig. 62. Karen Cheirif. W., *Sailor kiss*, 42 x 30 cm, tinta sobre papel, 2012



Fig. 63. Karen Cheirif. W., *Sailor kiss*, 150 x 100 cm, acrílico sobre tela 2013
(página anterior)

la foto y la mujer queda absorta en una postura que resulta dramática y arrebatadora, que contrasta con el resto del cuadro por su blancura.

Intentando retomar uno de mis bocetos, *Princesas de Occidente* (Fig.42), fue que llegué a la obra *Aunque me vista de seda* (Fig. 67). La idea inicial era repetir el cuadro, pero esta vez en otro tipo de soporte y más trabajado. Sin embargo, otro tipo de obra insistía en salir. La obra resultante, de gran formato, habla del desdoblamiento y del doble, de la dualidad, el pasado y el futuro, lo feo y lo bello. Pero también habla de la vida y la muerte, lo profundo y lo superficial. De esta manera se muestran dos opuestos irreconciliables que dejan entrever el conflicto relativo a la



Fig. 64. Karen Cheirif. W., *Aunque me vista de seda*, 160 x 200 cm, acrílico sobre tela, 2013

ambigüedad de la que hace un comentario la mayoría de mi trabajo.

En esta obra pretendía abordar la violencia a la que nos sometemos para lograr ideales estéticos, de las máscaras, de la manera en que la cirugía y los estatutos de belleza apelan a la visibilidad de la mujer como objeto haciendo así a la mujer invisible en tanto sujeto. Quería hablar de lo que nos ponemos, de la rigidez del aparentar, de esta dicotomía a la que es sometido el cuerpo femenino y de la sensación de estar siempre comparándonos con un ideal. La percepción de que tenemos un cuerpo inadecuado e imperfecto y que existe la manera, porque así nos lo dice la publicidad, de llegar a ese ideal. Esta carrera nos mantiene permanente insatisfechas y fomenta nuestro consumismo, nuestra inversión en tratamientos de belleza, moda, operaciones quirúrgicas y nuestra sensación de insuficiencia.

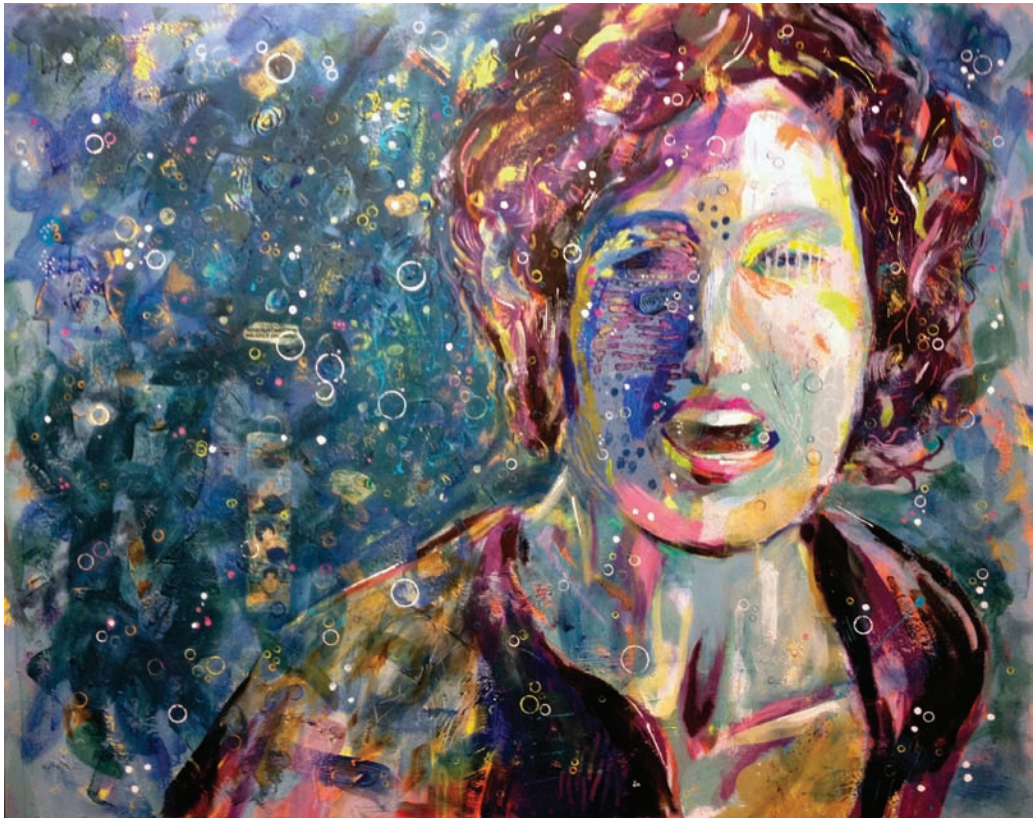


Fig. 65. Karen Cheirif. W., *Tortura acuática igualitaria*. 120 x 150 cm. Acrílico sobre tela. 2013

Otra de las obras que produje partió de retomar un boceto que hice en 2012 para hacerlo esta vez con mayor detalle y elaboración. Se trata de *Tortura acuática* (Fig. 45), la primera imagen que retomé de la Televisión. Se trataba de un interrogatorio violento en el que sumergían a la mujer a una bañera para obligarla a contestar. Las tomas desde el interior de la bañera eran muy estéticas, se podía ver a la mujer luchando, burbujas y una tonalidad verde azulada que dotaban a la escena de un dramatismo muy atractivo.

Pensando en retrospectiva, me di cuenta de que lo que me impactó de esta escena fue su neutralidad. Era la primera secuencia que veía en mucho tiempo en que se torturara a una mujer de la misma manera que se tortura a un hombre, sin hacer ninguna alusión a su género, sin llamarla “puta” o “perra” y sin ningún ataque sexual. Me pareció una tortura “digna”, una tortura que respetaba a la persona como mujer, aunque la torturara como sujeto. Y a pesar de que resulta un tanto extraño, me pareció que se estaba aplicando una igualdad de género en la tortura. Por eso decidí titular a esta versión definitiva de la obra, *Tortura acuática igualitaria*, (Fig. 65). Por supuesto que no estoy haciendo una apología de la tortura, sino que esta secuencia me hizo consciente de que incluso en la violencia, hay diferencias en los géneros. Cuando se maltrata a una mujer se insulta su ser mujer, cuando se maltrata a un homosexual se insulta su ser homosexual, pero cuando se tortura a un hombre, es raro que se insulte su ser hombre y si se hace, se le insulta diciendo que es demasiado femenino, o con elementos homosexuales, que también son relacionados con la feminidad. Así que me pareció que esta imagen era digna de seguirse trabajando.

La última obra de la serie, *Wonder Blue Bra* (Fig. 66), hace referencia al famoso video de *YouTube* en el que una manifestante egipcia es golpeada por la policía militar en la plaza de Tahrir en diciembre de 2011. En esta obra me interesa resaltar la manera en que trabaja la mediatización de ésta imagen en particular, que provocó la indignación del mundo. Por alguna razón, esta imagen ha levantado mayor criticismo que otras imágenes del conflicto en las que figura la violencia más explícita ¿Cuál es el poder de esta imagen? Parece que sea el brassier azul, que deja en evidencia a la mujer real que se oculta bajo el Abaya, a la mujer sexuada, individual. La prenda azul parece establecer un manifiesto feminista, más aún tomando en cuenta la iconografía del brassier en Occidente.

Algunas mujeres egipcias pretendían hacer del brassier azul un símbolo de revolución. Sin embargo, la imagen es un dispositivo que llama (o desvía) la atención hacia un carácter superficial de la situación. No hay que ignorar que la realidad es que los levantamientos en Egipto no tienen nada que ver con exigir los derechos de las mujeres. En ese sentido resulta un tanto absurdo



Fig. 66. Karen Cheirif. W., *Wonder BlueBra*. Díptico, 120 x 200 cm. Acrílico sobre tela. 2013

el poder conferido al brassier, puesto que todo este alboroto a su alrededor, al final, evidencia a la mujer y sus derechos como una simple bandera, como un instrumento a nombre de quien pronunciarse políticamente en contra del gobierno militar. Así, la imagen termina por dejar de lado una problemática de fondo respecto a la categoría social de mujer islámica:

Que esto es considerado la culpa de los irresponsables padres, hermanos y esposos de estas mujeres, puesto que fueron incapaces de protegerlas, dejando en evidencia que la mujer no es más que una propiedad. Que ésta imagen, como sucede mucho, enardece a Occidente de forma casi mágica confirmando sus prejuicios sobre la violencia de género en países islámicos. Que las mujeres manifestantes se han quejado desde hace mucho tiempo del acoso e intimidación a que son sometidas por manifestarse, puesto que son tomadas por mujeres de moral relajada y son sometidas a pruebas de virginidad por parte del ejército. Que la violencia doméstica en Egipto tiene niveles elevadísimos.¹⁹³ Lo cierto es que ésta imagen despierta un conflicto político en relación al papel de la mujer en la sociedad islámica, al tema del *burka*, de la libertad de expresión, entre otros.

193 **Zekri, Sonja.** *Warum der Ruf nach Frauenrechten Heuchelei ist.* Süddeutsche, 22 /12 /11 <http://www.sueddeutsche.de/politik/uebergriffe-auf-demonstrierende-frauen-in-aegypten-wieso-der-ruf-nach-frauenrechten-heuchelei-ist-1.1241354> [Consultado el 22/08/2013]

3.2

BUSCANDO EL ORIGEN DE LA AMBIGÜEDAD: UNA REFLEXIÓN SOBRE MI PINTURA

Haciendo una reflexión global, desde mi punto de vista se podría decir que mi trabajo pretendía inicialmente hacer un llamado a hacer visible la violencia de género, desde una postura ingenua, en la que pretendía únicamente representar la violencia de género, pero a lo largo del desarrollo de la pintura, la investigación se ha convertido en una cavilación en múltiples direcciones. Por un lado en torno al campo de la imagen y sus repercusiones, causas y efectos en la violencia de género y por otro lado en torno a mi manera de ver esas imágenes y lidiar con las emociones encontradas que me generan para crear una obra. Puedo decir que estoy consciente de la problemática de la violencia de género contra las mujeres, pero también estoy ahora consciente de la violencia de género contra los hombres. También estoy consciente de que existe una violencia simbólica que se manifiesta de distintas maneras, incluso de maneras muy sutiles que afectan la autoestima, la falta de confianza, que hacen que persista la *objetificación* de los cuerpos, etc. y que es una violencia inscrita sobre todos los cuerpos. Puedo decir que mi trabajo trata de hacer una reflexión muy personal al respecto y puesto que lo personal es político, me posiciono respecto a esta problemática. Al pintar, pretendo una indagación personal, que puedo realizar por medio de la pintura únicamente, puesto que la pintura, al ser un medio muy inmediato y al tener un involucramiento corporal y espacial, me permite plasmar aspectos emocionales e inconscientes en las obras. El pintor, como decía Antonio Saura (1930-1998), es el artista que toma más decisiones por segundo mientras trabaja, pero a la vez esto tiene que ser contrarrestado con un dejarse ir. Esta combinación me presenta resultados que muchas veces me sorprenden y me hacen evidente mi forma de consumir imágenes. Me presento ante una imagen que consumo y encuentro infinidad de implicaciones en la misma, el por qué está presentada de esa manera, el qué me deja ver esa imagen, el cómo está construida, etc. Pero también encuentro mis propias reacciones ante esta imagen, mis sensaciones, sentimientos ambivalentes ante la violencia, el cuestionamiento por mi interés en estas imágenes. ¿Por qué

me parecen estéticas las imágenes, es que lo son en su construcción, o es que hay un carácter sublime en la violencia misma?

Para Kant, el sobrecogimiento de lo sublime causará un *impedimento de las fuerzas vitales*, una seriedad y una situación de atracción y repulsión simultáneas, constituyendo así un *placer negativo*. Lo sublime es *contrario a fin* y violentador de la imaginación, y sin embargo, no está contenido en la naturaleza, sino en el observador, en quien la naturaleza despierta las ideas de lo sublime, con mayor frecuencia cuando esta se presenta en su caos y devastación.¹⁹⁴ En este caso, para mí, la naturaleza humana es la que está sometida a la devastación al ser violentada. Quizá exagero llamándolo sublime en el sentido romántico de la categoría estética, pero me tomo la libertad de llamarlo así.

Analizar las características pictóricas de mi trabajo puede aclarar algunos aspectos subyacentes en mi trabajo. Con la utilización de colores en ocasiones vivos, texturas y esgrafiados, pretendo dejar salir, a través de pinceladas enérgicas, un carácter que remita a un tipo de *violencia plástica*, que no se relaciona a la violencia real, más que quizá en su carácter de *fuerza o vigor*. De esta violencia plástica hablaba Georges Roque en su texto *Lo accidental en el arte occidental*, en donde aclara que hay una diferencia entre la violencia icónica y la violencia plástica, que tiene que ver más con la forma de pintar, con el lenguaje pictórico utilizado y que como expresó Paul Souriau en su libro *La sugestión en el arte*: “a un tema violento debe corresponder una manera violenta de pintar”.¹⁹⁵

Para evitar una limitante definición de lo que implicaría una pintura plásticamente violenta, Roque aclara que “desde el punto de vista de la recepción de las obras, la violencia es sobre todo una percepción, un proceso subjetivo, que cambia según las épocas.”¹⁹⁶ En ese sentido mi pintura está dotada de una pretensión de violencia que termina siendo inevitablemente de carácter subjetivo y que en ocasiones se contrapone al uso que hago del color, que busca de alguna manera un balance cromático, creando así una imagen ambigua que se debate entre la violencia (plástica) y la armonía cromática. De alguna manera, es posible que esta ambigüedad consista en una muestra de lo que yo siento al ver las imágenes de la violencia de género contra las mujeres, de cómo las veo yo, con una confusión y ambivalencia que se debate entre el horror,

194 Kant, Immanuel, “Crítica del juicio” en *Textos estéticos*. Editorial Andrés Bello. Santiago, 1983. Pg. 157.

195 Citado en Roque, Georges. *Lo accidental en el arte occidental*. En: *Arte y Violencia, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México D.F. 1995.

196 Roque, Georges. *Lo accidental en el arte occidental*. En: *Arte y Violencia, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México D.F. 1995.

lo terrible del hecho brutal que implica y la belleza de la imagen que me remite a un carácter sublime. Se ahondará en este aspecto más adelante.

Mi lenguaje pictórico linda entre una herencia expresionista y el pop. La influencia del expresionismo queda evidenciada en el tipo de pincelada, los contrastes y la distorsión de las formas, el hecho de que busca una fuerza psicológica, una expresión subjetiva, el irracionalismo y el apasionamiento. La herencia de estos movimientos no se queda en el mero lenguaje estilístico, sino que retoma también aspectos más profundos de estos movimientos de almas opuestas. En cuanto al expresionismo alemán, es sabido que tocaba los temas prohibidos como lo morboso, lo sexual, lo pervertido, lo demoníaco, entre otros, y además, no dejó de saltar a mi atención el hecho de que éste cuenta quizá con el ejemplo más evidente en la historia del arte respecto a la violencia de género. Se trata de las pinturas y dibujos, realizados principalmente por algunos artistas como Otto Dix (1891-1969), George Grosz (1893-1959) y Rudolf Schlichter (1890-1955) con la temática del llamado *Lustmord*—los numerosos casos de asesinatos sexuales en Alemania de entreguerras sobre el cual María Tatar escribió su famoso libro *“Lustmord: Sexual murder in Weimar Germany”*¹⁹⁷—sobre el cual se generó una fascinación por parte de artistas y el público en general.

Sin duda este fenómeno evidencia la relación entre sexo y muerte, la cual ha estudiado Georges Bataille en *Las lágrimas de Eros*¹⁹⁸ en donde escribe:

“La violencia nos abrumba extrañamente en ambos casos, ya que lo que ocurre es extraño al orden establecido, al cual se opone esta violencia. Hay en la muerte una indecencia, distinta, sin duda alguna, de aquello que la actividad sexual tiene de incongruente, (...) interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas. [...] (e)Es debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte el que conocamos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo”.¹⁹⁹

En *El Erotismo*²⁰⁰ escribe: “El sentido último del erotismo es la muerte. Hay, en la búsqueda de la belleza, al mismo tiempo que un esfuerzo para acceder, más allá de una ruptura, a la continuidad, un esfuerzo para escapar de ella.”²⁰¹ Sin embargo, lejos de justificar la fascinación de estos artistas, el caso de *Lustmord* evidencia, como afirma Juan Vicente Aliaga y que consiste

197 Tatar, Maria, *Lustmord: Sexual murder in Weimar Germany*, Princeton, Princeton University Press, 1995

198 Colección Ensayo, Tusquets Editores. Barcelona, 2002

199 Idem pg. 53

200 Colección Ensayo, Tusquets Editores. España, 1997

201 Bataille, Georges, *El erotismo*, Colección Ensayo, Tusquets Editores. España, 1997 pg 108.

en un aspecto fundamental, es que “el énfasis específico en el maltrato de género es fruto de una plasmación de una violencia simbólica mayor que impregna el inconsciente”.²⁰²

La realidad es que no es que desacuerde con Bataille, pero el hecho de que en estas obras las únicas víctimas sean mujeres no deja de ser sintomático de una estructura esencialmente falocéntrica. Ahora bien, el hecho de que yo también retome imágenes de mujeres como víctimas, linda peligrosamente entre la fascinación del *Lustmord* y la crítica y denuncia que pretendo hacer, y estoy consciente de esta ambivalencia.

En cuanto al pop, el uso del color y la utilización de imágenes de los medios masivos de comunicación de masas, no son los únicos aspectos que retomo. El pop es en sí mismo un movimiento que muestra aspectos de la comercialización de la mujer como objeto de lujo. “Los hombres crean en la publicidad y en los clichés de Hollywood una versión de la mujer como un ídolo sexual que es posible comercializar”.²⁰³ Muestran la fuerza de sugestión que se esconde en las imágenes y el cine y evidencian las relaciones de poder. Así, al retomar imágenes de los medios, utilizo las estrategias del pop, en donde “el medio es el mensaje”.²⁰⁴ En mi trabajo exploro imágenes de violencia, a veces manifiestas en los estragos físicos en el rostro y en ocasiones ocultas en una instrumentalización o mecanismo de control de la mujer por medio de los medios que ejercen el poder o la dominación, en ocasiones de manera simbólica.

En la actualidad usualmente se enfatiza el potencial crítico de la obra de arte como valor esencial de la misma, y si bien se hace arte crítico, en la mayoría de los casos (con notables, pero escasas excepciones) éste se circunscribe a la política del consenso propia de la actualidad. Es decir que parte desde una consciencia de los límites del arte o bien está inmerso dentro del sistema mercantil o los espacios de exhibición del arte, que neutralizan todo potencial revolucionario del mismo. Si bien existe la posibilidad de que el arte tenga un potencial transformador, éste casi no influye en las condiciones objetivas de existencia, sino que por lo general se limita a ámbito de la experiencia o consciencia de los participantes-espectadores.

Según Jacques Rancière, el arte crítico se encuentra en un dilema o un círculo vicioso, puesto que este pretende hacer evidentes los mecanismos de la dominación para convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo. Sin embargo, afirma Rancière, el problema

202 Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX. AKAL/Arte contemporáneo 23. Madrid, 2007. Pg. 101

203 Osterwols, Tilman. *Pop Art*. Taschen, Köln, 2011. Pg. 46

204 Ídem pg. 50

del espectador no es que no percibe la problemática en la que está inmerso, no es eso lo que lo mantiene sumiso, sino su falta de confianza en su capacidad de ente transformador. En otras palabras, la comprensión de la situación no es suficiente para transformar la realidad y quien sí crea en su capacidad de transformador es porque ya está inmerso en un proceso de político de transformación de los datos sensibles.²⁰⁵

Ese círculo vicioso se hizo evidente en mi proceso, en el cual además quedó claro que mi obra tenía una profundidad insospechada para mí y dejaba entrever un posicionamiento ligado a aspectos personales que no buscaban solamente una crítica, sino que se trataban de la forma de consumir y producir estas imágenes. Es así que en mi obra parto de la intención de generar reflexiones en torno al tema pero de manera un tanto irónica, puesto que estoy también al tanto de que las características de mi pintura no remiten necesariamente a la fealdad de la violencia, sino que de alguna manera la estetizan. En ese sentido, podría decir que mi trabajo linda entre una postura crítica, pero consciente de sus limitaciones y una postura lúdica. Como dice Rancière:

“La reduplicación, ligeramente desplazada de los espectáculos, accesorios o íconos de la vida cotidiana no nos invita ya a leer los signos que hay sobre los objetos para comprender los resortes de nuestro mundo. Pretende aguzar a la vez nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procesos de lectura de los mismos signos y el placer que experimentamos al jugar con lo indeterminado.”²⁰⁶

Con esto en cuenta se podría decir que en mi pintura me interesa ese juego de los signos, pero dejando en evidencia que nada queda claro. Por un lado existe un discurso detrás de cada obra, un planteamiento teórico y muy racionalizado del por qué estoy pintando esa imagen y sin embargo, las cualidades de la pintura dejan ver un placer de la imagen, un consumo y estetización de la imagen de la violencia que resulta un tanto grotesco.

El problema de la estetización, a la que Georges Didi-Huberman determina como una ofensa moral, es muy complejo. El filósofo se pregunta si “el arte *abusa* de nuestros sentidos— incluso de nuestro sentido moral— a veces en una manipulación perversa, y a veces como una

205 *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, Barcelona, 2005. Pg 38.

206 *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, Barcelona, 2005. Pg 42

necesaria transgresión de nuestros hábitos visuales frente al mundo que nos rodea”.²⁰⁷ Este cuestionamiento, a mi modo de ver, habla también de una ambigüedad en la producción y el consumo tanto de las imágenes en general como de las del arte. ¿Cómo nos posicionamos frente a las imágenes de sufrimiento? Al igual que Susan Sontag (como se mencionó en el capítulo 3.1), Jean Galard, a quién se refiere Didi-Huberman en su texto, enfatiza que al mirar la desgracia de otro “somos culpables de ignorancia voluntaria o bien de voyerismo”²⁰⁸. Es decir, que al no verlas, pecamos de egoístas y al mirarlas nos convertimos en voyeristas, y más aún puesto que algunas imágenes de horror están realizadas de manera excelente y conmovedora, como las fotos de Sebastião Salgado (1944-), de una belleza que se aprovecha del sufrimiento.

Y sin embargo una obra que *resiste*, según Didi-Huberman, es aquella capaz de ejercer un acto de *contra-información*—el cual es definido por Deleuze como un acto de resistencia que revierte la imagen contra el cliché (y como ejemplo pienso en la obra de Cindy Sherman)—para lo cual es necesario revisar el “doble ejercicio” o la “doble distancia” que involucra la relación entre la *mirada* y la *forma*.²⁰⁹ Así, la *mirada* supone la implicación del sujeto afectado que mira y la forma se refiere a la explicación de la misma a partir del lenguaje y la elaboración. En ese sentido el “doble ejercicio” consiste en un conocimiento en el que somos al mismo tiempo objeto y sujeto.²¹⁰ Este “doble ejercicio” me parece explicar la especie de desdoblamiento que percibo en mi creación de imágenes desde la ambigüedad.

Muchos de mis trabajos parten de imágenes encontradas, fotografías de rostros que circulan en los medios masivos. En mi acto de denuncia, soy víctima de la fascinación generalizada que ejercen estas imágenes en los medios, lo cual me lleva a un cuestionamiento en torno a la dicotomía entre el horror y la atracción de estas imágenes, fenómeno retomado en la actualidad en donde la estetización de la violencia prevalece a pesar de que nuestra consciencia por el acto brutal que implica sea deliberadamente ignorado. Me baso en imágenes horribles. Las busco, las atesoro. Imágenes horribles de mujeres violentadas, maltratadas, heridas, desfiguradas, imágenes que sean a la vez bellas, o que me provoquen un placer estético determinado. Al pintarlas, me veo envuelta una mezcla de indignación, violencia y placer, hasta podría decir fogosidad. Las imágenes de rostros de mujeres víctimas de abuso reflejan una situación dramática, una naturaleza brutal del ser humano que las comete y del observador voyerista que

207 Didi-Huberman, Georges. *La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética*. En: Alfredo Jaar, *La política de las imágenes*. Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, pg.56.

208 Ídem, pg.55.

209 Ídem, pg.41.

210 Ídem, pg. 43.

las consume. Yo soy una de las consumidoras.

Según Baudrillard, las imágenes *fuertes*, es decir de guerras, violencia y sufrimiento más que hacernos conscientes, nos conducen a la indiferencia, a la supresión de una identificación emocional. Además se producen dudas respecto a la veracidad o el valor de la información y la conciencia de que “la imagen es una presentación distinta a lo real”.²¹¹ Entre más fotografías fuertes consumimos, más nos desensibilizamos, tanto respecto a las fotografías mismas, como a la realidad que representan. En ese sentido, mi apropiación de estas imágenes deja en evidencia mi propia *desensibilización* hacia las mismas, pero por otro lado, quizá haya ahí una búsqueda o reconocimiento de lo que Vázquez Roca llama los “primarios impulsos tanáticos, de nuestra condición predadora y autodestructiva”.²¹²

Las imágenes de las que parto son fotografías que circulan en los medios masivos, libres, descontextualizadas, fantasmales, e-imágenes que adquieren sentido, según J.L. Brea, en la interconexión con otras imágenes con las que se conectan de manera rizomática. Cada individuo tiene una forma de crear su propio rizoma, o más bien, su recorrido dentro del rizoma universal de imágenes que circulan en la red. El mío, busca palabras de maltrato, palabras de brutalidad y así me dejo sorprender con lo que el buscador me responde. Imágenes que han sido instrumentalizadas por distintas personas, en primer lugar, por la persona que las retrató, después por quien las publicó y por último de aquéllos que nos la apropiamos. Yo formo parte de ellos. Me apropio la imagen y la instrumentalizo para pintar. Porque son imágenes inspiradoras, porque son sublimes, por que como aclara Bataille, el gozo, el placer, están muy cerca de la violencia.

Ahora bien, el placer que me provoca la imagen no me espanta, lo asumo. A pesar que mi punto de partida era el esfuerzo por imaginarme que soy yo la víctima, por identificarme con ella, inmediatamente construyo una alianza con el agresor, lo encarno, mi pintura es maltrato. Al retratar a esas mujeres, no solo las utilizo sino que vuelvo a violentarlas, a violarlas, a desfigurar sus rostros. Soy salvaje, porque sé que no tengo riesgos, porque sé que finalmente quizá esa violencia contra la víctima, es en realidad una violencia contra mí misma. Una violencia por mi incapacidad de ser libre, por la frustración que me genera el hecho de ser mujer en una sociedad

211 Jean Baudrillard. Baudrillard, La presencia Crítica. “El fotorreportaje y su espejo. Entrevista de Carlo Cerchioli con Jean Baudrillard”. En: Proceso. México, 10 de marzo de 2007, no. 1584, pg. 73.

212 Vázquez Roca, Adolfo. Lo Abyecto y Monstruoso en el Arte de Vanguardia, en Escáner Cultural, Revista Virtual de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias. <http://www.escaner.cl/escaner87/transversales.html>

patriarcal en la que la opresión es a veces tan sutil, que yo misma la cuestiono. En palabras de Regis Debray, la plástica es un “terror domesticado”.

Pudiera dar la impresión de que he desarrollado una especie de Síndrome de Estocolmo, el cual tiene lugar en situaciones de secuestro, incesto, maltrato, etc., y consiste en que el rehén desarrolla vínculos hacia su captor o agresor. Este síndrome no se da sólo en individual sino que puede tener una dimensión grupal, que se conoce como Síndrome Social (o Cultural) de Estocolmo el cual, según Dee L.R. Graham²¹³, por ejemplo, se da en las mujeres como grupo social en relación a los hombres como grupo social. Según la autora, las mujeres dependiendo nuestro ámbito cultural podemos sufrir del síndrome, en cuyo caso las expresiones de feminidad, entre otras actitudes, son equiparables a una estrategia de supervivencia que consiste en agradar al agresor, hacerlo feliz para evitar el peligro, puesto que él es quien es capaz de ejercer el abuso y por lo tanto de detenerlo.

Como describe Graham, la “víctima” se vuelve hiper-vigilante e hipersensible a las necesidades, sentimientos, perspectivas y estados de ánimo del agresor, intentando ver el mundo a través de los ojos del mismo, para anticipar sus deseos y saber lo que necesitan hacer para mantenerlo feliz.²¹⁴ Esta teoría me resulta muy interesante y me sentí identificada en algunos aspectos, aunque considero importante guardar las proporciones y no ser extremista. Considero que esta ambigüedad o deseo de ejercer la violencia manifiesta en mi pintura podría ser una especie de alianza con el papel del agresor a un nivel metafórico, en donde mi identificación, al no ser generada en mi necesidad de supervivencia, sino a un nivel simbólico, empieza a *ver a través de los ojos del agresor*, a ser el agresor a la vez que la víctima.

Me interesa una equidad de género que no ignore las diferencias, que no pretenda homogenizar los géneros, la preferencia sexual, la raza, la cultura, etc. Me agrada este concepto del *parafeminismo*. Pero yo activamente no soy militante. Siento una gran desilusión en el potencial del activismo político, sé que la obra es política, me gustaría generar reflexiones y hacer conciencia, pero solo puedo hablar desde mi lugar, desde la imagen. ¿En qué medida yo, al producir imágenes de violencia fomento o apoyo a construir representaciones de violencia contra mujeres dentro de la cultura visual? Es un riesgo que tomo. Sin embargo, no creo que las imágenes sean todopoderosas, no creo que las imágenes deban ser demonizadas, coincido con J.M. Mitchell²¹⁵ en ese sentido. Quizá la imagen es una voz más de las que encarnan la

213 *Loving to Survive: Sexual Terror, Men's Violence, and Women's Lives*, New York University Press. NY, 1994.

214 Ídem pg.39.

215 Op. Cit. Supra

naturaleza de la sociedad, más que causas son síntomas. Y me pregunto respecto a la imagen en la cultura visual, me pregunto respecto al poder de la imagen. ¿Será posible que los videojuegos, el cine y la cultura visual hayan disparado alguno que otro comportamiento violento a través de la cercanía y familiaridad del acto que nos da la virtualidad? ¿Qué tanto son culpables de la violencia contra las mujeres? Las imágenes solo reflejan la cultura en la que se producen, pero no queda claro si su capacidad de mostrar ayuda a sublimar las fantasías ocultas de la sociedad o más bien promueve el deseo de volverlas realidad.

Lo que me interesa es la manera como encarno mi propia violencia, como la sublimo a través de consumir y producir imágenes. El acto de taparse los ojos y abrir los dedos para poder ver entre ellos, esa ambigüedad entre el morbo y el horror pero sobre todo entre el placer estético y el horror. Y me interesa porque yo misma me pongo sobre la mesa de análisis. Yo misma, al estar pintando algo que en principio tenía la intención de ser una denuncia, una crítica y que termina convirtiéndose en un regodeo de la imagen de violencia.

En el punto en el que la problemática empieza a girar en torno al género, al plantearme mi postura, puedo decir que mi relación con el género ha sido un tanto accidentada. Parto de una búsqueda de identidad a partir de la violencia, quizá por el hecho de que mi relación con mi propio *ser femenino* siempre estuvo basado en la vergüenza, en la percepción de la insuficiencia o la confusión asociada al ser mujer. Cuando entré, durante la adolescencia, a un contexto social cerrado en el que no tenía la posibilidad de conocer gente diferente, me sentía extraña. Era solitaria y aceptaba con un secreto orgullo que me llamaran “loca”. Estaba en un contexto en el que yo me identificaba más con las actividades y actitudes que en ése ámbito eran más *admiradas* o *adecuadas* para los hombres como la intelectualidad, la lectura, la rebeldía e incluso el tipo de música que escuchaba, me sentía confundida por querer *ser mirada* por esas cualidades y no serlo. En un contexto en el que el ser diferente es sinónimo de rechazo social, pasé momentos duros al ver que las compañeras más *vistas*, más tomadas en cuenta, eran las que se reían de todo como tontas, con intereses que me parecían superficiales, las que siempre estaban vestidas con ropa de marca... todo eso era lo que odiaba, pero lo que parecía constituir lo necesario para ser vista como mujer. Todo indicaba que tenía que ser como ellas y lo intenté, pero no lo era ni quería serlo, así que fracasé en ese intento. Finalmente con el tiempo, después de una relación intensa a los 15 años que recuperó mi autoestima y a la que tuve que dejar por haberse convertido en asfixiante, encontré una salida al conocer a mujeres que eran diferentes al estereotipo de mujer que conocía. No solo en persona sino en los medios, me sentí atraída por mujeres poderosas, brutalmente femeninas, con la fuerza de gritar al mundo su sexualidad. Hubiera querido ser así, y sin embargo nunca lo fui, más asustada por la percepción ajena, por

el miedo al rechazo, por la vergüenza ante mi propia torpeza, ante mi humanidad. Me gustaba la forma en que estas mujeres hablaban abiertamente de su sexualidad, de masturbación, de aventuras homosexuales, me gustaba la forma en que la cantante y compositora Tori Amos (1963-) tocaba el piano con las piernas abiertas, hablaba de su violencia de manera abierta, como en su canción *Waitress*²¹⁶, en la que la violencia femenina era explícita. Era una sublimación para mí, porque en la adolescencia no había incorporado mi propia violencia, como en casa no me era permitido enojarme, vivía aún más enojada y esta violencia silenciada constituía una carga terrible. Al entrar en contacto con estas mujeres poderosas, abiertamente sexuales y violentas, enojadas y desafiantes me sentía más cerca de lo que era y lo que quería ser. Quizá mi obra pretende dejar salir esa violencia con la que aún no estoy en paz, una violencia que pretendo racionalizar, con la que pretendo culpar a otros.

Sin embargo, otro tipo de violencia contra mí misma tiene que ver con aquélla con la que se identifican muchas mujeres y que tiene que ver con los mensajes culturales en relación al género, aquéllas imposiciones de comportamiento que se relacionan con el cómo se debe ver una mujer, como debe comportarse, etc. Por lo que muchas veces, en la adolescencia, se manifestó enfrente del espejo, viendo lo “inadecuado” o “imperfecto” de mi cuerpo, con leves desórdenes alimenticios que compartía con mis compañeras del colegio. Nos pasábamos horas quejándonos de nuestro aspecto, cambiándonos la ropa miles de veces, sintiéndonos totalmente inadecuadas y frustradas. Pasábamos por épocas de obsesiones amorosas con chicos que nunca nos miraban, por algunas épocas todo giraba en torno a eso.

Lo fallido, el fracaso, la desilusión, el no poder cumplir expectativas, el ser siempre insuficiente: son tormentos generalizados de todos en la vida actual, pero sentía esa insuficiencia más exacerbada por el hecho de ser mujer.

Hoy en día ha pasado mucho tiempo desde esas experiencias difíciles y la construcción de lo femenino para mí, ya es más sana y pacífica, sin embargo, la pintura sigue teniendo estos temas, esta ambigüedad entre el deseo de ejercer o sufrir la violencia esta identificación o rechazo hacia lo femenino. Así que en cuanto pinto, lo que me motiva más profundamente no es el deseo de cambiar la forma de pensar del espectador, no quiero que vea la imagen y se lamente o compadezca de la suerte de la pobre niña, o la pobre mujer maltratada. Sino que quisiera que vieran aquello que yo veo, que es violencia, una violencia que me gusta sentir, que me libera,

216 De su disco *Under the pink*, 1994. Un par de frases de la letra de la canción son: “*I want to kill this Waitress (...) I can’t believe this violence in mind*”, ver video en: <http://www.youtube.com/watch?v=z5CQoqD2YcE> [Consultado el 03/04/2013]



Fig. 67. Nikki de Sait Phale, *Tir a Volonté*, c.1960

no sé por qué. Una violencia como la manifestada en el performance *Tir a Volonté* de Nikki de Sait Phale (1930-2002), quien afirma que al disparar al lienzo de pintura “Me estaba disparando a mí misma, (...) a una sociedad plagada de injusticias, (...) a mi propia violencia y a la violencia de todos los tiempos”.²¹⁷

En ese sentido, la catarsis sigue siendo necesaria, este análisis personal de los orígenes de la problemática, del interés por la temática desde un punto de vista personal, en el que quedan en evidencia aspectos de naturaleza

psicológica pero también de naturaleza social y cultural pone en evidencia que mi pintura, de alguna manera, deja salir ciertas cosas que yo no entiendo, que no veo claramente. No tengo palabras absolutas, no puedo decir que esto es aquello, sino que todo es ambiguo. Y la capacidad de poder convivir con esa ambigüedad, es una habilidad que sigo desarrollando día a día.

217 comentario de la artista, 1961, citado en Reckit, Helena (ed.) *Arte y feminismo*. Phaidon Press Limited, Londres, 2005.

CONCLUSIÓN

Este trabajo pretende analizar una problemática que surge como una inquietud artística basada en la imagen de la violencia de género contra la mujer desde una perspectiva muy particular. Originado en un punto inestable entre el deseo de denuncia y una atracción por la imagen violenta, este texto pretende dilucidar el origen de este interés para desmenuzar la ambivalencia que lo demarca.

En un inicio, partía de un punto muy ingenuo en el cual creía que el arte era capaz de hacer un cambio, o de generar reflexiones encaminadas a la acción. Hoy creo más en el arte como un terreno de exploración, autoconocimiento e indagación. Un área para buscar nuevas formas de mirar, de crear y de percibir, o de crear nuevos tipos de relaciones entre las cosas y las personas. Mis dudas sobre la capacidad de mi obra de generar una reflexión que evidencie al mismo tiempo una visión crítica y por el otro lado una visión *voyerista* y complaciente, que se limite a una representación estetizante, llegaron a un punto incómodo. En mi trabajo se evidencia la ambigüedad que me despiertan las imágenes de violencia de género en la cultura visual. Y creo que es posible vislumbrar en ellas una tensión entre el horror y el placer.

Considero que el proceso que tuve en el desarrollo del posgrado fue lo más interesante, ya que al partir de pretensiones un tanto ingenuas, posturas poco claras y poco informadas y una pintura aún en busca de una voz, logré desarrollar una postura más concreta y argumentada, una pintura más propia, habiendo recorrido el camino necesario para explorarla y ponerla en riesgo, un mayor conocimiento de mi persona como pintora y un panorama mucho más claro de la temática.

El desarrollo de este trabajo me dejó en claro que la violencia de género es mucho más que lo que dicen los discursos oficiales, que la mujer es mucho más que una simple víctima de la

violencia de un hombre siempre agresor. El tema es mucho más complejo que el señalar con el dedo y hablar de las mujeres golpeadas. Creo que el arte tiene el potencial de abrir el debate hacia un área más amplia e intrincada en donde podamos entrever esta complejidad. Para mí es claro que seguir con el discurso de la queja y la víctima no aporta nada hacia un debate en el que necesitamos reflexionar y decidir cómo queremos vivir, cómo queremos ser miradas las mujeres y cómo somos y hemos sido partícipes en la determinación de nuestra condición. Que las cosas no son blancas o negras, sino que los matices tienen mucho que aportar para comprender en donde estamos parados. Para esto es necesario hacer una revisión de los conceptos que damos por hecho, y conforman el eje de la problemática como lo es el concepto de género y como éste degenera en la violencia de género.

Así, en la investigación partí primero de la cuestión de lo que denomina la imagen de la violencia de género a partir del análisis de sus conceptos: el género, la violencia y su relación con la cultura visual. A continuación se pretendió plantear una postura referente a la cultura visual y sus imágenes de violencia de género, se planteó un panorama referencial del arte en relación a la cultura visual y se enmarcó dentro los contextos del posmodernismo—en función de sus estrategias artísticas—y del *parafeminismo* y el *poscolonialismo*, en función de sus bases sociales.

A grandes rasgos, en primera instancia se ha analizado la forma en que el género no es una condición innata, sino que se construye a través de la *performatividad*, tal como plantea Judith Butler. Bajo los análisis de la violencia que efectúa Slavoj Žižek, se determinaron las distintas manifestaciones de la violencia y se definió el concepto de violencia de género, poniendo en duda su carácter de violencia ejercida contra las mujeres *por ser* mujeres y entrando en una discusión referente a la categoría género como violencia. Así, se pretendió analizar las formas en que se da ésta violencia. Con base a esto se analizó la manera en que la cultura visual participa en esta producción y reproducción de violencia de género difundiendo estereotipos de género, ideales de belleza, asignación de roles, etc.

Dentro de las representaciones de violencia de género en la cultura visual, se comentó la forma en que la representación de la violencia física y la violación tienen un papel importante en el reforzamiento de discursos de violencia y a la vez funcionan como reflejos de la violencia inscrita en la sociedad. En línea paralela se presentaron los debates que surgen en torno a la pornografía ya sea como lenguaje opresivo o como posibilidad de reinventar la sexualidad desde otras perspectivas como la *postporno* o *queer*.

El marco referencial pretende ejemplificar la forma en que las imágenes de la cultura visual

han influido o han sido retomadas por artistas para la creación de sus obras artísticas y a la vez, en algunos casos, la manera en que la cultura visual de los medios se nutre de estas obras. Por esta interrelación entre la baja y alta cultura como consecuencia de la condición posmoderna de fin de siglo, se ahonda un poco en el mismo para explicar estas dinámicas de interacción y la construcción del imaginario femenino en este contexto. Planteando el arte pop como estrategia posmodernista, se analizan algunas obras en las que quedan claros los clichés masculinos y femeninos. Algunos ejemplos dentro del marco del arte en el feminismo también serán mencionados brevemente y otros ejemplos más contemporáneos incluyendo diversas manifestaciones artísticas como pintura, instalación, videoarte, performance y fotografía.

Habiendo planteado estos marcos referenciales, se plantearon dos formas de pintar de dos artistas que trabajan con las temáticas que se presentaron en el primer capítulo, utilizando dos aproximaciones de alguna forma opuestas y de otra forma paralelas. Intentando esclarecer las estrategias que utilizan para ver si es posible aprender de sus investigaciones, se puede concluir que en el caso de Jenny Saville, el análisis de su pintura pretende acercarnos a la representación de la carne en contraposición a las representaciones hegemónicas en la cultura visual, apelando a la materialidad del cuerpo, a su realidad y desafiando la misoginia de la representación del cuerpo femenino en la cultura visual. En cambio, Marlene Dumas nos ayuda a desentrañar y evidenciar algunos de los discursos que subyacen a la imagen pornográfica dominante, generando una reflexión frente al carácter voyeurista que despiertan estas imágenes. Este par de ejemplos funcionan como marco para hablar de mi obra pretendiendo de alguna manera evidenciar sobre todo mi proceso y pretendiendo aclararme lo que quería expresar. Así, este trabajo y su consiguiente análisis me han permitido poner en duda la efectividad de mi obra y me la han mostrado más bien como un terreno en el que afloran inquietudes mucho más personales de lo que en origen quería crear. Quedará por seguir desarrollando el trabajo en nuevas direcciones, explorando el potencial de lo pictórico como medio específico para explorar las áreas violentas y placenteras a partir de una experimentación cromática, gestual y expresiva.

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

BIBLIOGRAFÍA

Aliaga, Juan Vicente. *Arte hoy y cuestiones de género.* Ed. Nerea. San Sebastián, 2004.

Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX.* Ediciones AKAL, Madrid, 2007.

Arteaga Botello, Nelson. «Por eso la maté...» *Una aproximación sociocultural a la violencia contra las mujeres.* Universidad Autónoma del Estado de México. México, 2010.

Augé, Marc. *Sobremodernidad. Del mundo tecnológico de hoy al desafío esencial del mañana.* En: De Moraes, Dênis, (coord.) *Sociedad Mediatizada.* Editorial Gedisa. Barcelona, 2007.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Paidós comunicación. Barcelona, 1989.

Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros.* Col. Ensayo, Tusquets Editores. Barcelona, 2001.

Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro,* Ed. Kairós, 2005, Barcelona, España.

Bauman, Zygmunt. *Vida líquida,* Ed. Paidós Ibérica S.A. Barcelona, 2006.

Bergson, Henri, *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia,* 1889. Aguilar, Madrid, 1963.

Bozal, Valeriano. (ed.) *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo.* A. Machado Libros, 2005.

Buchloh, Benjamin, *Formalismo e historicidad,* Madrid, Akal, 2004.

Burfoot, Annette y Lord, Susan (ed.) *Killing Women (the visual culture of gender and violence)* Wilfrid Laurier University Press. Waterloo, Ontario, Canada, 2006.

Butler, Cornelia (ed.) *Marlene Dumas, Measuring your own grave*. Distributed Art Publishers, inc. y The museum of contemporary art, Los Angeles, 2008.

Butler, Judith. *El género en disputa*. El feminismo y la subversión de la identidad. Paidós, Barcelona, 2007

_____ *Lenguaje, poder e identidad*. Ed. Síntesis S.A., Madrid, 1997

_____ *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona, 2006

_____ *Vida Precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós, Buenos Aires, 2006.

Castro, Yan María. *Las artistas y su compromiso con la prevención de la violencia hacia las mujeres*. Jiménez, María. (coord.) *Violencia familiar en el Distrito Federal*. Publicaciones UCM, México DF, 2003. http://www.sideso.df.gob.mx/documentos/primer_seminario_de_violencia_familiar_en_el_df.pdf

Clemente, José Luis. *Artículo sobre la exhibición Imágenes de la violencia*. Espai d'Art Contemporani de Castellón. Web: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/14739/Imagenes_de_la_violencia

Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda. (comp.) *Crítica Feminista en la teoría e Historia del Arte*. Universidad Iberoamericana, UNAM, México DF, 2007.

Danto, Arthur Coleman. *Después del fin del arte: El Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2003.

De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra, 1992.

Despentès, Virginie. *King Kong Theory*. The Feminist Press, CUNY, Nueva York, 2010.

Didi-Huberman, Georges. *La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética*. En: *Alfredo Jaar, La política de las imágenes*. Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008

Fisher, Jean, "The Synchronic Turn, Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism", en Gill, Perry and Paul Wood (eds.), *Themes of Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press/The Open University, 2004.

Owens, Craig. "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo", en Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Colofón, 1988, Barcelona, España.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. La voluntad de saber. Ed. Siglo XXI S.A. de C.V, México D.F.

Freud, Sigmund. *Lo Siniestro*. Obras Completas Vol. XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1989.

Gaiger, Jason, en Gill, Perry and Paul Wood (eds.), *Themes of Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press/The Open University, 2004.

Giraldo Escobar, Sol Astrid. *Laura Posada, serie Evidencia Clínica: Re-tratos. Cuerpo de Mujer,*

modelo para armar. La Carreta Editores, Medellín, Colombia 2010.

Godfrey, Tony. *Painting today*. Phaidon Press, N.Y., 2009

Graham, Dee, L.R. *Loving to Survive: Sexual Terror, Men's Violence, and Women's Lives*, New York University Press. NY, 1994.

Hartog, Francois, "Regímenes de historicidad", *Presentismo y experiencias del tiempo* (Universidad Iberoamericana, México, 2007)

Harvey, David, *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007.

Higgins, Lynn A., Silver, Brenda R. (ed) *Rape and Representation*. Columbia University Press, NY, 1991.

Horvitz, Deborah M. *Literary trauma: sadism, memory, and sexual violence in American women's fiction*. SUNY Press, NY, 2000

Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer*, AKAL, España, 2007.

Kant, Immanuel. "Crítica del juicio" en *Textos estéticos*. Editorial Andrés Bello. Santiago, 1983.

Lacy, Suzanne. *Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974-2007* Duke University Press, 2010.

Maquieira, Virginia. *Mujeres, globalización y derechos humanos*. Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia Instituto de la Mujer. Valencia, España, 2006

McElroy, Wendy. *XXX: A Woman's Right to Pornography*. St Martin's Press, New York, 1995.
Versión en línea: <http://www.wendymcelroy.com/xxx/>

McEwen, John. *Paula Rego*. Phaidon Press Limited, NY, 2006.

McEvilley, Thomas. *De la ruptura al "cul de sac": arte en la segunda mitad del siglo XX*. Ediciones AKAL. España, 2007.

Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Paidós Ibérica, 2003

Monleón Pradas, Mau. *In-out House, Circuitos de género y violencia en la era tecnológica*. Catálogo de la exposición. Universidad Politécnica de Valencia, 2004

Nochlin, Linda, "Migrants", New York, Marzo 2003, en *Jenny Saville*, Ed. Rizzoli, NY 2005.

Osterwols, Tilman. *Pop Art*. Taschen, Köln, 2011.

Paglia, Camille. *Sex, Art and American Culture*, Vintage books, New York, 1992

Pascual Soto, Arturo. *Arte y violencia: XVIII coloquio internacional de historia del arte* Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995

Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*, Anagrama, Barcelona, 2011

Preciado, Beatriz. *Testo yonqui*, Espasa Calpe: Madrid, 2008

Projansky, Sarah. *Watching rape: film and television in postfeminist culture*. NYU Press, NY. 2001

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones S.L.Castellón, España 2010.

_____. *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions – 2005.

Reckitt, Helena (ed.) *Arte y Feminismo*. Phaidon Press Limited, Londres, 2005. ISBN 9780714898360

Roque, Georges. *Lo accidental en el arte occidental*. En: *Arte y Violencia, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México D.F. 1995.

Ruido, María. *Ana Mendieta*. Editorial Nerea, Colección Arte Hoy, España 2002.

Schwabsky, Barry. "Painting in the interrogative mode", *Vitamin P: New perspectives in painting*, London, Phaidon, 2002.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid, 2004.

Spero, Nancy. *Torture of Women*. Siglio Press, 2010.

Stark, Christine y Whisnant, Rebeca (eds.) *Not for sale. Feminists resisting Prostitution and Pornography*. Spinifex Press. Melbourne, Australia, 2004.

Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*, Melusina, España, 2010

TESIS

González Ramírez, Rosa María. *Mar de indicios: Imágenes de la Violencia Femenicida y la pornografía sádica en Ciudad Juárez*. Tesis Posgrado en Historia del Arte, UNAM. México, 2009.

PÁGINAS DE INTERNET

Aksenчук, Rosa. *Revista de Observaciones filosóficas*. <http://www.observacionesfilosoficas.net/lamuneca.html> [consultado el 23/02/2012]

Arkani, Homa. *Share me: Myths and stereotypes in contemporary Iran*. En: MUSLIMA, International Museum of Women, Muslim Women's Art and Voices. <http://muslima.imow.org/content/share-me> [Consultado el 17/03/2014]

Arkani, Homa. Página de la artista : <http://homa-arkani.com> [Consultado el 19/03/2014]

Brea, José Luis, *Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image*, en Estudios Visuales nº 4, enero 2007. [Texto en línea] <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JLBrea-4-completo.pdf> [Consultado el 03/04/2013]

Foiret, Cyril. *State of emergency by Steven Meisel.* Trendland.
<http://trendland.com/state-of-emergency-by-steven-meisel/> [Consultado el 17/03/2014]

Espinosa, Elia. *El realismo conceptual de Teresa Margolles:*
<http://www.arte-mexico.com/egurrero/TeresaMargolles/texto.htm> [Consultado el 10/08/2012]

Junyent, Torres, Diana. *Manifiesto pornoterrorista.* En: <http://pornoterrorismo.com/manifiesto-transfeminista/manifiesto-pornoterrorista/> [consultado el 17/03/2014]

Kremer, William. *Por qué los hombres dejaron de usar tacones altos.* BBC Mundo. Viernes, 25 de enero de 2013. http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/01/130125_cultura_tacones_altos_historia_ao.shtml [consultado el 05/09/2012]

Maqueda Abreu, María Luisa. *Ponencia presentada en el Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM:* <http://www.juridicas.unam.mx/sisjur/familia/pdf/15-189s.pdf> [consultado el 09/08/2012]

Mitchel, William.J.Thomas. *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual.* Revista Estudios Visuales #1, Noviembre 2003 [estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf) [consultado el 13/11/2012]

Moussavi-Aghdam, Combiz. Texto para la exposición *Share me.* http://homa-arkani.com/?page_id=139 [Consultado el 19/03/2014]

Ontañón, Antonio. *“La vanguardia no se rinde” Guy Debord y el Situacionismo.* Escuela de Historia del Arte de de Barcelona. http://www.escolaart.com/articles/guy_debord.pdf [Consultado el 21/01/2013]

Organización de las Naciones Unidas, *Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional.* Última versión, Enero 2002. [http://legal.un.org/icc/statute/spanish/rome_statute\(s\).pdf](http://legal.un.org/icc/statute/spanish/rome_statute(s).pdf) [consultado el 14/04/2012]

Schwabsky, Barry. *The Triumph of Painting, An art that eats its own head:* <http://www.saatchi-gallery.co.uk/current/essays2.htm> [consultado el 25/11/2011]

Sen, Amartya. *More Than 100 Million Women Are Missing.* The New York Review of Books (20/12/1990). <http://www.nybooks.com/articles/archives/1990/dec/20/more-than-100->

[million-women-are-missing/](#) [consultado el 11/10/2012]

Stamberg, Susan, "*Paint Made Flesh, Modern Bodies, Naked Eyes*": <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=105544892> [consultado el 16/11/2011]

Steyerl, Hito. *El Imperio de los Sentidos*. Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas. <http://eipcp.net/transversal/1007/steyerl/es> [consultado el 20/11/2012]

Tiscornia, Ana. *La violencia silenciada o el posfeminismo en Latinoamérica*: <http://www.2-red.net/carceldeamor/vsc/textos/textoatc.html> [consultado el 21/12/2012]

Valdez-Santiago, Rosario. *Violencia de género y otros factores asociados a la salud emocional de las usuarias del sector salud en México*:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0036-36342006000800005 [consultado el 09/10/2011]

Wolfer, Lorena. <http://www.lorenawolffer.net/expuestas/index.html> [consultado el 15/03/2013]

<http://www.2-red.net/carceldeamor/vsc/textos/textovpc.html> [consultado el 17/03/2013]

http://arteygenero.pueg.unam.mx/entrega1/wolffer_lorena.html [consultado el 17/03/2013]

HEMEROGRAFÍA

Bourke, Joanna. *A taste for torture?* The Guardian, 13 de Septiembre 2006, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/sep/13/photography.pressandpublishing> [consultado el 15/03/2014]

Foucault, Michel. *El sujeto y el poder*. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 50, No. 3 (Jul.-Sep., 1988), pp. 3-20

Garrat, Sheryl, *The dark room*, en The Observer, 2 Enero 2002, <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/jan/06/features.magazine27> [consultado el 20/03/2013]

Preciado, Beatriz. *Mujeres en los Márgenes*. El País. 13 Enero 2007, http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html [consultado el 10/01/2014]

Satrapi, Marjane. *Veiled threat*, The guardian, 12 Diciembre 2003, <http://www.theguardian.com/world/2003/dec/12/gender.uk> [consultado el 06/04/2013]

Zekri, Sonja. *Warum der Ruf nach Frauenrechten Heuchelei ist*. Süddeutsche, 22/12/2011, <http://www.sueddeutsche.de/politik/uebergriffe-auf-demonstrierende-frauen-in-aegypten-wieso-der-ruf-nach-frauenrechten-heuchelei-ist-1.1241354> [consultado el 15/02/2013]

REVISTAS

De Andrés del Campo, Susana. *Hacia un planteamiento semiótico del estereotipo publicitario de género*. En: Revista Signa #15 (2006), UNED. Universidad de Valladolid. <http://descargas.>

cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02405074212728388976613/030314.pdf?incr=1
[consultado el 22/05/2012]

Fried, Michael, "Art and Objecthood", *Artforum* 5, 10 (verano 1967)

González Rosas, Blanca. *Pintura Post-conceptual*, en Proceso. México. Julio 2011

Jones, Amelia. *¿Cerrando el círculo? El regreso del arte feminista*. Exit-Book, n°9, Madrid, 2008

Larrañaga Altura, Josu, La imagen Instalada. Re-visiones Núm. uno, 2011.

<http://re-visiones.imaqinarrar.net/spip.php?article18> [consultado el 08/04/2013]

Lévêque, Jean-Claude, *Estética y política en Jacques Rancière*. Escritura e imagen, núm. 1. Universidad Complutense de Madrid. 2005.

<http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/issue/view/ESIM050511/showToc> [consultado el 14/02/2013]

Preciado, Beatriz *Transfeminismos y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica*. Revista ARTECONTEXTO, núm. 21, Mayo 2009.

Slaughter, Anne-Marie, *Why women can't still have it all*, The Atlantic. Junio 13 2012.

<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2012/07/why-women-still-cant-have-it-all/309020/> [consultado el 16/10/2012]

Vázquez Roca, Adolfo. *Lo abyecto y monstruoso en el Arte de Vanguardia*. Escáner Cultural, Revista Virtual de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias. Año 8, Número 87 - Septiembre 2006. <http://www.escaner.cl/escaner87/transversales.html> [consultado el 23/04/2013]

Zubiaurre-Wagner, María Teresa. *Feminismo y posmodernidad*. Anuario de Letras Modernas vol. 7, 1995-1996. Instituto Tecnológico Autónomo de México Universidad Nacional Autónoma de México. http://www.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/02_zubiaurre.pdf [consultado el 08/01/2013]