



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CONSTRUCCIÓN DE UN ABYECTO FEMENINO.
DOS PERFORMANCES DE ROCIO BOLIVER, “LA CONGELADA DE UVA”

ENSAYO ACADÉMICO PARA OPTAR POR EL
GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
BEATRIZ GARDUÑO MEJIA

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. RÍANSARES LOZANO DE LA POLA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
TUTORAS:
DRA. ILEANA DIÉGUEZ CABALLERO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DRA. MARGARITA SAYAK VALENCIA TRIANA
COLEGIO DE LA FRONTERA NORTE

MÉXICO, D. F., MARZO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Índice

1) ¿Por qué tomar como objeto de estudio la obra de Rocío Boliver “La congelada de uva”?	2
2) Dominatrix, violencia y dulzura	19
3) Sonata para Pepáfono y voz opus 140	29
4) A manera de conclusión: Imposible exhibir lo abyecto sin confundirse con él	36
5) Bibliografía	39

Construcción de un abyecto femenino

Dos performances de Rocío Boliver “La Congelada de uva”.

1)¿Por qué tomar como objeto de estudio la obra de Rocío Boliver “La congelada de uva”?

En plena correspondencia al relato patriarcal que se ha encargado de construir la historia del arte, es habitual que la obra de Rocío Boliver “La congelada de uva”¹ sea objeto de una mirada occidental, androcéntrica y heteronormativa que la descalifica, minimiza y en algunos casos invisibiliza en el relato histórico. Esta situación de ninguna manera es exclusiva de Boliver; diferentes mujeres artistas se han enfrentado a los mismos parámetros de ponderación. Por ejemplo, lecturas ramplonas elaboradas a la obra de Ana Mendieta han servido, en algunos casos, para argumentar la falta de salud mental de la autora, justificar su muerte como suicidio, y disolver cualquier sospecha en torno a su asesinato. La primera vez que vi a Rocío Boliver, fue en 1995, ella realizaba la lectura performática del cuento [“Un día como cualquier otro”](#) en el bar El Hábito. Se trataba de un texto en el cual la protagonista, una mujer de edad madura, con un cargo burocrático de poder, describía su jornada laboral en la oficina. A lo largo de las horas, ella decidía tener relaciones sexuales con el secretario, el de las copias, el policía, el compañero de oficina, el jefe y un largo etcétera. La narración, plagada de

¹ Rocío Boliver, “La congelada de uva” (México D.F., 1956) Inició su trabajo artístico en 1992, después de haber realizado una carrera en el teatro como actriz y como periodista y conductora de programas televisivos y radiofónicos. Ha sido distinguida con el Apoyo a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes por el “Proyecto XV años y aún virgen” exposición retrospectiva (2008)) y la Beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte. FONCA. CONACULTA para el proyecto “Entre la menopausia y la vejez”.(2012-2015) Sus obra de performance se ha presentan en los principales festivales y muestras en Europa, Asia, Norte y Sudamérica. Destacan: el IX Encuentro. Hemispheric Institute 2014, Montreal, Canadá; Gwangju Biennale 2014. Korea; DFB. Galería de arte de performance. Chicago IL.USA, 2014;]performance space[, Londres, UK, 2012; MAD Muestra Internacional de Arte Acción, Madrid, España, entre otros. Su método pedagógico de performance aparece en el libro “Pedagogía de la Performance” de Valentín Torrens, edición española 2008. Ha realizado las exposiciones individuales: 2011 XV años y aún virgen, Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Hidalgo. XV años y aún virgen, No.Por. No Simposio de Post-Pornografía. Querétaro. México. 2009 XV años y aún virgen, Ex Teresa Arte Actual - INBA. Ciudad de México. 2008 RASTROSpectiva Museo Experimental El Eco – UNAM. Ciudad de México

sarcasmo y humor, describía una mujer feliz, sin culpas y sexualmente proactiva. La propuesta me pareció realmente interesante y divertida porque invertía, sin prejuicios morales, la construcción del binario masculino-femenino; algo difícil de activar en la sociedad mexicana donde existen sanciones sociales a las mujeres sexualmente activas. La protagonista del cuento encarnaba a una libertina masculinizada y los hombres devenían en sujetos femeninos que recibían, o en algunos casos padecían, la acción de una mujer que rompía el canon social normativo.

Sin embargo, los comentarios que escuché en esa ocasión y en otras, giraban más bien en torno a la desacreditación de su propuesta porque, aseguraban, la artista se enunciaría como exhibicionista y reproductora de la fetichización del cuerpo de la mujer. La condena a la mirada binaria que fetichiza inevitablemente el cuerpo femenino formaba parte de aquellos espectadores. Sus argumentos coincidían con el texto titulado, *El placer visual y el cine narrativo*, escrito por Laura Mulvey en 1978, donde se afirma que la mujer como espectadora únicamente tiene dos alternativas: o bien identificarse como sujeto erótico, o aceptar inconscientemente una masculinización en memoria de su fase activa. “El cine refleja, revela e incluso representa abiertamente la interpretación establecida socialmente de la diferencia sexual que controla imágenes, modos de ver eróticos y espectáculo”². La diferencia sexual que se produce y reproduce en la visualidad no permite vías alternas para mirar y ser visto.

En el 2007, un reportero del periódico El Universal realizó una [entrevista a Boliver](#) donde le preguntó algo que me parece reflejaba el pensamiento de muchos respecto a su trabajo: “¿Una *teibolera* podría estar haciendo performance sin saberlo?”³

Estas críticas ligadas a una moralina que vinculaba su trabajo a las “mujeres de la noche” (cursivamente así la llamaron para no clasificarla como prostituta) o a la “Eva reprobada otra vez por

² Laura Mulvey, *El placer visual y el cine narrativo*, compiladoras Cordero, Karen y Sáenz, Inda (México: Universidad Iberoamericana/UNAM-Programa Universitario de Estudios de Género/CONACULTA-FONCA, 2007), 430-81.

³ La contestación que Boliver realizó a esta pregunta fue: “Annie Sprinkle es una prostituta de Nueva York que además trae una propuesta artística... Las *teiboleras* no son performanceras porque no están haciendo un acto con el propósito de hacer arte...”. [Una performancera no apta para menores](#). Miguel Ángel Ceballos entrevista a Rocío Boliver. El universal, 17 julio 2007

puta”, como la llamaba Juan José Gurrola, alejaron la obra de Boliver de lo elevado, sublime o intelectual que guarda el concepto más tradicional del Arte.

Ante esta situación surgió la inquietud de tomar la obra de Boliver como objeto de estudio y tratar de responder las siguientes preguntas: ¿Boliver instrumenta en sus performances una crítica a la normatividad inteligible de la identidad femenina al utilizar el cuerpo como espacio simbólico para proponer una identificación femenina abyecta? ¿Las mujeres artistas pueden empoderarse como sujetos de acción sexual y al mismo tiempo interpretar una especie de reverso del fetichismo para elaborar una crítica al sistema de género imperante? ¿Cómo explicar, desde la historia del arte y el feminismo la importancia de la obra de Boliver?

En este texto pretendo interferir en el relato histórico del arte con una perspectiva feminista, *queer* y transfeminista, para dar lectura y visibilizar a esta artista y a su obra. Aquí se propone una revisión del trabajo de performance de Rocío Boliver desde la historia del arte, pero a través de los estudios de cultura visual, y los llamados estudios sobre performance⁴; la abyección como categoría estética y el transfeminismo como marco referencial para comprender el potencial político transformador del posporno.

Los estudios de cultura visual, me interesan por su noción de campo expandido de las imágenes⁵ pues a lo largo del texto citaré algunas imágenes que pueden considerarse obra de arte o no y que provienen de diferentes medios. También me interesa la noción de visualidad⁶ por tratarse de un conjunto de prácticas de visualización que hacen legible y perceptible los procesos históricos y sociales. Es decir, la visualidad y su función como construcción ideológica. El performance como

⁴ O también nombrados “estudios de la representación” como se ha traducido en el libro de Richard Shechener, *Estudios de la representación una introducción*, editado por el Fondo de Cultura Económica, 2012.

⁵ Respecto al campo expandido de las imágenes, los estudios visuales comprenden las formas más variadas de tecnologización, mediatización y socialización incluyendo procedencias diversas.

⁶ La visualidad coadyuva en la construcción de una identidad normalizada. Los estudios visuales proponen centrar su atención en la historia de las imágenes poniendo énfasis en el lado social de lo visual, así como en los procesos cotidianos de mirar a los otros y ser mirados por ellos.

imagen, la imagen como visualidad posibilita la reflexión respecto a sus funciones culturales y políticas.

Para Richard Schechner y los Estudios sobre Performance, “toda acción es un performance”⁷ e inevitablemente, todo performance responde a una conducta restablecida. La conducta restablecida se puede definir como un grupo de acciones físicas, verbales o virtuales que no se dan por primera vez.

“Los performances se construyen a partir de fragmentos de conducta restablecida pero cada representación es diferente de cualquier otra”⁸, estas dependen del contexto geográfico, social, y de la época en la que se encuentre el sujeto, de su reflexión respecto a cómo se le dice o cómo le han enseñado a comportarse.

Por su parte la performatividad describe ciertas enunciaciones que consiguen, en sí mismas, una acción que genera efectos (significado) que garantizan la comprensión de los actos como discursos y la inclusión o no del sujeto dentro del sistema simbólico al que pertenece. La performatividad nos permite comprender la oblicuidad de “significar, ser y hacer”⁹. “La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente.”¹⁰

⁷ “Desde la perspectiva de tipo teórico, del performance que propongo, toda acción es un performance. Pero desde el punto de vista de la práctica cultural, algunas acciones serán consideradas performances y otras no y esto variará de una cultura a otra, de un periodo histórico a otro”. Richard Schechner, *Estudios de la representación. Una introducción* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 74

⁸ Richard Schechner, *Estudios de la representación. Una introducción* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 61.

⁹ “Me gustaría que la cuestión de la performatividad fuera de alguna manera útil para entender las oblicuidades entre significar, ser y hacer, no sólo en torno a los ejemplos de la performance drag y (¿su derivado?) la auto-representación basada en el género, sino igualmente para los actos complejos del habla, como lo es el salir del closet, para el trabajo alrededor del SIDA y otras enfermedades graves relacionadas con la identidad, y para el transversal, pero urgentemente cuerpo representacional de la manifestación pública”, Eve Kosofsky Sedgwick, “Performatividad queer the art of the novel de Henry James”, *Nómadas* 10 (1999): 199

¹⁰ Judith Butler, *Géneros en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (España: Paidós, 1999), 15.

Para Judith Butler la performatividad es “una repetición estilizada de actos”¹¹, una citación de las normas sociales cuya reiteración continua permite a los miembros de una sociedad internalizar sus identidades de género, raza, etnicidad, clase y sexualidad, etc. Los teóricos de los estudios de performance también señalan que las realidades sociales son construidas y que la construcción de género, raza e identidad son tres ejemplos clave. La construcción de estos escenarios que identifican a los sujetos son resultado o efecto de la performatividad y de un conjunto de acciones dirigidas para este fin.

La apuesta por el acercamiento de espectro amplio que proponen los estudios del performance, nos dice que cuando hablamos de performance no sólo hablamos de actuaciones cotidianas del sujeto, sino que también se debe pensar en las artes escénicas o el arte en general, los actos rituales (sagrados y seculares), eventos deportivos, juegos diversos, los negocios, la tecnología, y la sexualidad. Este planteamiento expande considerablemente el estudio del performance y define lo inconmensurable de las categorías propuestas para su análisis, pues no hay prácticamente ninguna actividad humana que no sea considerada como performances.

Para abordar el estudio de la obra de Boliver, podríamos situar sus performances dentro de la categoría de arte, sin embargo, también se podrían clasificar en las categorías de actuaciones de la vida diaria, juegos diversos, de sexualidad y/o actos rituales. Esta multiplicidad de situaciones imbricadas, confirman el tenue horizonte que separa o no, las acciones propuestas como arte de performance de los actos performativos de los que hablan los posestructuralistas.

Retomando a Allan Kaprow podríamos ubicar los performances de Boliver no como “el arte como arte”, sino como “el arte como la vida”¹², porque el diálogo principal de Boliver como hacedora de “el

¹¹ Judith Butler, “Actos performativos y constitutivos del género, un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en *Debate Feminista*, Año 9, Volumen 18 (1998): 296.

¹² “Dicho de una manera simplista, el arte como arte sostiene que el arte está separado de la vida y de todo lo demás, mientras que el arte como la vida sostiene que el arte está conectado a la vida y a todo lo demás.... El diálogo principal de los hacedores de arte como la vida no se establece con el arte, sino con todo lo demás, y un suceso sugiere otro suceso...De hecho nunca se tiene certeza sobre si un artista que crea arte como la vida de vanguardia es realmente un artista. 1983. “El verdadero experimento. Allan Kaprow (Artforum XXII, numero 4 (1983) 36-37.

arte como la vida” no se establece con el arte mismo, sino que está conectado a los procesos de la vida ordinaria, a su cuerpo, a sus experiencias, a su psique. El énfasis de su obra está puesto en lo personal, la artista/persona, está ahí presente para ejecutar el arte vivo. El “arte como la vida” nos obliga a pensar que los performances, tengan la intención de ser arte o no, inevitablemente generan efectos que se convierten en discursos. Los performances de Boliver, centran su interés en la performatividad de género.

“El género no es una propiedad de los cuerpos o algo que existe originariamente en los seres humanos, sino que es el conjunto de los efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales como dice Foucault, debido al despliegue de una compleja tecnología política”.¹³ Para esta investigación me interesa en particular la construcción de lo que llamamos género femenino, pues ahí es donde Boliver concentra su discurso y crítica.

La teoría *queer* cuestiona las diferencias sexuales y de género, al establecer que “la identidad es construida, y no dada, puesta en entredicho, y no establecida, sujeta a la evolución histórica y política y no determinada en la naturaleza”¹⁴. La teoría *queer* también nos dice que la identidad de género se construye a través de actos que generan efectos como discurso, es decir a través de la performatividad. La construcción de la identidad de género, ejerce su fuerza normativa, según Butler, mediante la exclusión al crear cuerpos inteligibles, viables, normativamente alineados y, por otro lado, cuerpos abyectos o deslegitimados, aquellos que no se adaptan a la norma por situarse fuera del régimen de inteligibilidad.

“Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son sujetos, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos”¹⁵. Aquí habría que preguntarse si estos cuerpos inteligibles y abyectos juegan la dicotomía del adentro y el afuera, y la del yo y el otro en oposición vigorosa e

¹³ Teresa Lauretis *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. (España: Horas y HORAS, 2000), 35.

¹⁴ Richard Schechner, *Estudios de la representación. Una introducción* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 263.

¹⁵ Judith Butler, *Cuerpos que importan* (España: Paidós Iberica, 2002), 59.

irreconciliable. Cuando Butler se refiere a la exclusión no se refiere a un objeto abyectado. El cuerpo abyecto le pertenece a un sujeto abyecto, más no abyectado. “Abyectar es expulsar, separar; ser abyecto, por otra parte, es ser repulsivo, estar atascado, ser lo bastante sujeto únicamente para sentir esta subjetualidad en riesgo”¹⁶.

Julia Kristeva aborda la abyección en su libro *Poderes de perversión* (1980) donde se refiere al cuerpo en dos niveles que se conectan uno con el otro; el cuerpo material y el cuerpo simbólico. El primero: el cuerpo como un espacio físico desbordado a través de sus orificios vinculados a las tres fases del proceso de desarrollo del individuo que enunció Sigmund Freud: oral, anal y genital. Las tres fases y sus desechos corporales como el líquido menstrual, la orina, el excremento, el vómito, el producto de un aborto y el cadáver. Esta categoría establece en lo abyecto la condición de algo que ha caído, que proviene de mí, pero que está fuera de mí.

En un segundo plano; el cuerpo como espacio simbólico, metáfora del orden social racional – lógico – universal, sobre el que reposa un conjunto social, una estructura. Es aquí donde la figura retórica del cuerpo-sujeto desbordado no se refiere a la ausencia de limpieza o salud, sino a “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto”¹⁷. El cuerpo (material y simbólico) abyecto nos confronta con esos estados frágiles donde el hombre entra en los territorios de lo animal, de lo primitivo, de lo no civilizado. En la obra de Boliver se puede observar la abyección en lo material y simbólico, en el empleo de su cuerpo encarnado.

La abyección opera como una “torsión hecha de afectos y de pensamientos [...] no tiene objeto definible”¹⁸, opera como una representación a nivel consciente e inconsciente. Esta oposición es poderosa pero también permeable. Lo abyecto es algo rechazado del que uno no se separa porque

¹⁶ Hall Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo* (España: Akal, 2001), 157.

¹⁷ Julia Kristeva, *Poderes de Perversión* (España: Siglo XXI, 1983), 11.

¹⁸ *Ibidem*, 7.

es constitutivo del sujeto. Julia Kristeva lo coloca como la salvaguarda del sujeto social al afirmar que lo abyecto y la abyección son barreras, esbozos de la cultura a la que pertenece el sujeto.

La abyección es coextensiva al orden social, simbólico y es un fenómeno universal. Sin embargo, lo abyecto reviste formas específicas, codificaciones diferentes, según los diversos sistemas simbólicos encarnados en el cuerpo a lo largo de la historia y la geografía de la humanidad.

Kristeva afirma que la abyección es una pre-condición del narcisismo¹⁹; y aquí habría que preguntarse si el narcisismo empata con el concepto del cuerpo inteligible del que habla Butler. El narcisismo, la imagen más o menos bella donde nos miramos o nos reconocemos, corresponde a un cuerpo viable, normativamente alineado, este se basa en una abyección que lo fisura cuando se distiende la represión, su guardián permanente. El narcisismo encarnado en el cuerpo inteligible, normativo, aparece como una regresión, como un retorno hacia un refugio autocontemplativo, conservador, autosuficiente. Este estadio proporciona en el sujeto la posibilidad de la inclusión, de la pertenencia; es, lo socialmente aceptado y consensado. En nuestro análisis el narcisismo y el cuerpo inteligible se pueden mirar en la noción normativa de género, en la identidad a la que le corresponde una visualidad como construcción ideológica.

Por su parte, la abyección es una especie de crisis narcisista que atestigua lo efímero de ese estado mítico y fundacional del sujeto. La abyección es el reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje o deseo. “La abyección es el reverso de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales se funda el reposo de los individuos y las treguas de la sociedad. Estos códigos son su purificación y su represión.”²⁰. La instrumentalización de la dualidad del narcisismo y la abyección es fundamental para el sostenimiento tanto del sujeto como de la sociedad. La abyección funciona

¹⁹ “El Narcisismo supone la existencia de yo (*moi*) pero no la de un objeto exterior. Nos hallamos ante la extraña correlación entre una entidad (el yo-*moi*) y su recíproco (el objeto) que sin embargo no está aún constituido; delante de un yo (*moi*) en relación con un no objeto”. Julia Kristeva, *Poderes de Perversión* (España: Siglo XXI, 1983), 85.

²⁰ Julia Kristeva, *Poderes de Perversión* (España: Siglo XXI, 1983), 279.

como desregulador y es fundacional de los órdenes subjetivo y social, es una crisis y al mismo tiempo una confirmación del orden. Es un poder tranquilizador pero, al mismo tiempo, asfixiante. Esta condición constituye la ambigüedad que caracteriza lo abyecto.

Para Kristeva la abyección, además de ser parte constituyente del sujeto, se exalta en la dimensión de los discursos culturales y estéticos en múltiples manifestaciones del arte, la literatura y la filosofía.

Para Hal Foster “la abyección es un estado en el que la subjetualidad²¹ es problemática, «en el que el significado se derrumba»²². A esta condición Foster atribuye la atracción que lo abyecto genera en los artistas de vanguardia, quienes desean perturbar estos ordenamientos tanto del sujeto como de la sociedad. Este supuesto, establece una relación entre las formas de abyección y los movimientos más revolucionarios y críticos de vanguardia artística, pero también de cualquier actividad humana.

Kristeva afirma que lo abyecto se debe entender como una eminente crisis en la ley paterna que respalda al orden social. Para Foster, en los movimientos de neovanguardia se manifiesta una insatisfacción con el modelo textualista de la cultura, así como con la visión convencionalista de la realidad; como si lo real reprimido en la posmodernidad postestructuralista, hubiera retornado como traumático. Y agrega que en las neovanguardias también hay desilusión con la celebración del deseo como pasaporte abierto de un sujeto móvil, como si lo real, despreciado por una posmodernidad performativa, fuera dirigido contra el mundo imaginario de una fantasía cautiva del consumismo. Pero hay otras fuerzas poderosas en funcionamiento que han animado la inclusión de lo abyecto en el discurso del arte: “la desesperación por la persistente crisis del sida; la enfermedad y la muerte omnipresentes; la pobreza y el delito sistemático; el destruido estado del bienestar, incluso el contrato

²¹ La cultura subjetual es necesariamente intrasomática: implica una modificación o moldeamiento que el cuerpo adquiere tras un aprendizaje. Intrasomático no significa «interior a la piel», sino algo que va referido al cuerpo operatorio, por oposición a la cultura extrasomática o también intersomática.

²² Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo* (España: Akal, 2001), 157.

social roto. La articulación de estas diferentes fuerzas es difícil, pero juntas impulsan la preocupación contemporánea por el trauma y la abyección”²³.

Según Foster, tras el clímax de las revueltas de 1968, la teoría crítica posestructuralista sirvió como una continuación secreta de la vanguardia y también ocupó la posición de la política cultural, al menos en la medida en que la retórica radical compensaba un poco del activismo perdido. Este parece ser el caso de la teoría *queer* que se gestó en Estados Unidos durante los años noventa, pero que fue precedida por un movimiento de multitudes de sujetos considerados como minoritarios dentro de la lógica heteropatriarcal, racista y clasista, articulado una década antes como contestación a las políticas económicas ultraliberales, neoliberalistas de la globalización, impulsadas de 1981 a 1989 por el presidente estadounidense, Ronald Reagan.

Para Sayak Valencia las multitudes *queer*, estaban integradas en su mayoría por las feministas lesbianas chicanas, afroamericanas y asiático-americanas, junto a muchos otrxs que formaban parte del proletariado del feminismo y/o de la sexualidad que habitaban en el tercer mundo estadounidense. “Estos grupos se encontraron en la necesidad de reconfigurar las resistencias críticas y activistas de luchas que se habían fraguado durante las décadas de los 60 y 70 pero se diferenciaban de aquellas por hacer un ejercicio de autocrítica radical respecto al machismo y la homofobia que pervivía al interior de movimientos identitarios como el Chicanismo o el *Black Power*”²⁴. Desde los sesenta la teoría crítica y la neovanguardia han compartido al menos tres áreas de investigación: la estructura del signo, la constitución del sujeto y la ubicación de la institución (el papel del museo, de la academia, el lugar del arte y de la teoría).

La abyección como categoría estética comparte una posición crítica respecto al signo como unívoco, a la constitución del sujeto bajo una identidad fijada y al lugar hegemónico de la institución-arte. La

²³ *Ibíd.*, 170.

²⁴ Valencia, “*Del Queer al Cuir, ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur global*”, compiladores R Lanuza y Raúl M. Carrasco, (Fantomar, 2015), 22.

abyección como categoría estética se puede observar en los años 70 y 80, como una mirada crítica a la asepsia del arte conceptual, a lo lavado y anestésico de lo conceptual. El arte abyecto irrumpió con la necesidad de hacer una recuperación violenta de los humores del cuerpo, de sus secreciones y excrementos, de lo anormal, de lo sexual, de lo bizarro, de la muerte, de lo siniestro. En las artes visuales, el arte abyecto se ha identificado con la obra de artistas como David Nebreda (España, 1952), Orlan (Francia, 1947), Cindy Sherman (USA 1954), Joachim Luetke (Suiza, 1957), Damián Hirst (U.K, 1965), Von Hagenso (Alemania, 1945) Joel-Peter Witkin (USA, 1939), Carolee Schneeman (USA, 1939)

En México, los *happenings* pánico de Alejandro Jodorowky (1965), el grupo de performance Sindicato del Terror (1987-1989), Semefo (1990-1999), Lorena Wolffer (1971) y Rocío Boliver, “La congelada de uva” (1956), podrían clasificarse dentro de la categoría del arte abyecto.



SORRI YO Centro de convenciones Tlatelolco, México, 2007.

La obra de Boliver es arte abyecto en un primer nivel cuando con su cuerpo material centra la atención de sus acciones en su vagina²⁵ y/o ano²⁶, y utiliza secreciones como orina²⁷, eyaculaciones, sangre,

²⁵ Performances donde utiliza la vagina: [Dando a luz. Anti-homenaje a Juan José Gurrola](#), 2000, Teatro El Granero- INBA . México D.F. [¡Cierra las piernas!](#), 2003, Hemispheric Institute International Encuentro, New York [Sorry yo](#), 2007, Festival Dark Tech. México. Ciudad de México. Centro de convenciones Tlatelolco.

²⁶ Performance donde utiliza el ano: [¡Carambola!](#), 1997, Bar El Taller. [Rewind](#), 1997, VI Muestra Internacional de performance, Ex Teresa Arte Actua Mexico D.F. [Que de luz goce](#), 2003, Festival Bone 6, Berna, Suiza. [SuchiNgadera](#), 2001, Museo de la Ciudad de México.

²⁷ Performance donde utiliza la orina: [Bizarro](#), 2000, Obra negra, México. [Au Clair de la Lune](#), 2010. Biennale D'Art Performatif, Rouyn-Noranda, Canadá. [Pasarela Pañal Primavera-Invierno 2014](#), Acciones realizadas en Bucharest, Rumanía; Marsella, Francia. Lisboa, Portugal, Gwangju, Korea; Ciudad de México.



Belleza alternativa. Canadá, 2013.

excremento²⁸, vello púbico²⁹, el sonido que sale de su cuerpo. En segundo lugar, a través del cuerpo simbólico cuando se desnuda, masturba o interactúa sexualmente con otros sujetos y objetos pero sus acciones no corresponden al imperativo normativo de la pornografía que desea excitar al espectador masculino heteronormativo y hacer del cuerpo femenino un fetiche. En sus acciones Boliver no asume identidades, se identifica lo mismo con una preferencia heterosexual³⁰ que lesbica³¹, muestra su cuerpo blanco y joven, pero también evidencia su flacidez y vejez³². Presenta su cuerpo inteligible como un cuerpo incapacitado utilizando muletas o postrado en una silla de ruedas³³; realiza juegos sexuales con sujetos con discapacidad motriz³⁴; o asume en la

²⁸ Performance donde utiliza excremento: [Cagándola a diestra y siniestra](#), La esquina marginal, Festival Cool-Ero, Ciudad de México. [To the rythm of swing](#). Frontera Tijuana, México – San Diego, USA. Low Lives: Occupy.

²⁹ Performances donde utiliza vello púbico: [El planeta de los pendejos](#), 1998, X Muestra Internacional de Performance. *Mujer barbada*, 2014, Studio Sing6. Bruselas Bélgica.

³⁰ Performance donde asume una identificación heterosexual: [Más leña al fuego](#), 2007, MAD Muestra Internacional de Arte Acción, Madrid, España.

³¹ Performance donde asume una identidad lesbica: *Piel de gallina*, 2007, Barcelona, España. [El cantar de las Tritonas](#), 2014.

Alhóndiga de Bilbao (Performance realizado en colaboración de la artista Begoña Grande.

³² Performances donde muestra la flacidez y/o vejez de su cuerpo: *Pequeños ajustes*, 2010, Festival Actos Extremos, Ciudad de México. [Entre la menopausia y la vejez](#), 2012, XV Muestra Internacional de Performance. Ex Teresa Arte Actual. Ciudad de México. [Mascarilla rejuvenecedora](#), 2013, acción realizada en Londres, Inglaterra y Valladolid, Bilbao, España.

³³ Performance donde presenta su cuerpo como incapacitado, con muletas, collarín o utiliza silla de ruedas: C/U, 2006 XII Muestra internacional de Performance. Ex Teresa Arte Actual, México D.F. [Entre la menopausia y la vejez](#), 2015, Festival LapSody 2015 Emergent, Emergence, Emergency, [Labios vaginales](#) Universidad de las Artes de Helsinki, 2015.

³⁴ Performance en colaboración con personas con discapacidad: *Blind Date*, 2014, Festival Internacional de Performance, Prévis de désordre Urbain. Hotel Ariana. [See anemona and the hermit crap](#), en Over Stimuleitet the limit of performance. En Human resouces LA (HRLA), Los Ángeles. California, USA. *Dominatrix. Violencia y dulzura*, 2012, Artpotheek, Bruselas, Bélgica.

misma acción el papel de agente activo para después ser sujeto pasivo mujer-icón. Bolívar es al mismo tiempo, masculina, femenina y/o des-generada³⁵.

Respecto a la figura del artista, dentro de la categoría estética de abyección, Kristeva los califica como “analistas que interpretan”, productores de saberes socavados de olvido y de risa, productores de un saber abyecto. Estos personajes han perdido la fe en un “significante maestro”³⁶, ellos, afirma, insisten en realizar análisis de las escrituras dolorosas o estáticas para descubrir el misterio comunitario sobre el cual se conduce el amor de sí y del prójimo, para entender el abismo que lo subtiene.

Los analistas-artistas, puesto que interpretan, literalmente bailan sobre un volcán, afirma Kristeva, y de allí abrevan su goce perverso, pues hacen estallar en su calidad de hombre o de mujer sin calidad, la lógica más secreta de nuestra angustia y de nuestros odios.

Los analistas-artistas de la abyección en vez de seducir, planificar, prometer una cura, estetizar o hacer seguridad social, realizan un arte alejado de los discursos de los medios de comunicación masiva. El movimiento transfeminista, establece su origen feminista *queer* radical en su manifiesto y señala su deseo por salir de los despachos del género, de las políticas correctas y manifiesta su preferencia por lo políticamente incorrecto, molesto como herramienta para repensar y resignificar sus mutaciones. El transfeminismo, busca formas alternas en la representación de los cuerpos y sus límites; declara una crítica furibunda y altisonante a las estructuras de poder hegemónico instrumentadas en el capitalismo y la globalización. El transfeminismo busca la producción de un saber abyecto mientras baila sobre el volcán.

“Esta corriente privilegia la interseccionalidad e incluye no sólo a los cuerpos considerados de sexo-género mujer- femenino, sino aquellos sujetos y cuerpos que han sido pensados por el discurso

³⁵ Des-generado se refiere a “aquellas producciones que en relación con los argumentos que ha desarrollado la teoría *queer*, cuestionaban por un lado, la división clásica de los géneros sexuales, haciendo al mismo tiempo referencia – como un guiño- al estigma moral que históricamente las ha juzgado como prácticas que atentan contra el buen gusto”, Ríán Lozano, *Prácticas Culturales A-Normales* (México: UNAM –PUEG, 2010), 88.

³⁶ Julia Kristeva, *Poderes de Perversión* (España: Siglo XXI, 1983), 279.

colonial y disciplinario de la modernidad como inferiores³⁷. Es decir las mujeres, las lesbianas, los indígenas, los travestis, los bisexuales, las personas con discapacidad, los migrantes, los gordos, los ancianos, los transexuales, entre muchas otras identificaciones en multiplicidad. Su principal preocupación es la opresión y sus cruces transversales (racial, sexual, social, económica, geográfico). Como ya hemos comentando antes, Hal Foster señala que una de las motivaciones que tienen los artistas para abordar la abyección, es una postura crítica respecto al sistema capitalista y la desigualdad que genera; así como la desilusión respecto a la posmodernidad, plagada de mundos imaginarios que han devenido en fantasías cautivas por el consumo, invisibilizando lo otro diferente. El transfeminismo desea hacer visibles las sexualidades disidentes, abyectas; propone la deconstrucción de la visualidad, citadas por el arte y los medios de comunicación; y apuesta por confrontarnos con múltiples realidades.

En coincidencia con Kristeva, Foster afirma que la tarea del artista no consiste en sublimar lo abyecto, elevarlo, identificarse con él, acercarse a ello de alguna manera, mirar la herida del trauma del mito o tocar la obscena mirada-objeto de lo real. Su cometido debe apuntar a sondear lo abyecto, desentrañar “la primacía sin fondo constituida por la represión original que consiste en representar la condición de la abyección a fin de provocar su operación, aprehender la abyección en el acto, hacerla reflexiva e incluso repelente por la naturaleza.”³⁸

El esfuerzo estético de estos artistas, no se debe limitar a explorar la represión del cuerpo material del que subyace al orden simbólico o explotar los efectos desbaratadores de sus restos materiales y/o metafóricos, sino en reformular esta vocación, y plantear la transgresión, no como una ruptura producida por una vanguardia heroica fuera del orden simbólico, sino como una fractura producida por la vanguardia estratégica dentro del orden.

³⁷ Sara Malagón Llano, “Si la escritura no es un arma, estamos perdidos. Entrevista a Beatriz Preciado” *El Espectador*, 4 de febrero 2014. Accedido el 19 de abril 2016, <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/si-escritura-no-un-arma-estamos-perdidos-articulo-472161>

³⁸Hal Foster, El retorno de lo real. *La vanguardia a finales del siglo* (España: Akal, 2001), 161.

La meta de la neovanguardia es reubicar la transgresión dentro del orden simbólico en un punto de crisis interna. El objetivo “no consiste en romper absolutamente con este orden (este viejo sueño es descartado), sino en exponerlo en crisis, registrar sus puntos no sólo de derrumbe sino de ruptura, las nuevas posibilidades que tal crisis podría abrir”³⁹. En este sentido, el transfeminismo propone el posporno no únicamente como un modo de representación de la sexualidad con intención de excitar, “sino como una estrategia política de resistencia que pretende dar cuenta de problemas sociales como: la estigmatización de comunidades sexuales que se salen de la norma- colonial- hetero-sexo-corporal-racial”⁴⁰ El posporno entonces puede posibilitar a los sujetos otros, empoderamiento como sujetos de acción sexual y al mismo tiempo interpretar una especie de reverso del fetichización para elaborar una crítica al sistema de género, raza y clase imperante.



C/U, México, 2006.

³⁹ idem

⁴⁰ Sayak Valencia, “Interferencias transfeministas y postpornografía a la colonialidad del ver” E-misferica, Volumen II, número I. Accedido el 10 de abril 2016 <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-111-gesto-decolonial/valencia>



The sea anemone and the hermit crab, USA, 2015.

El transfeminismo “retoma la imagen pornográfica y la utiliza como herramienta por su capacidad de espolear la atención del espectador, aproximándolo a una serie de problemáticas directamente relacionadas con la representación del sexo”⁴¹. El posporno es un giro en las representaciones sexuales de la pornografía donde “el desplazamiento no se centra en la mirada del consumidor masculino y heterosexual, sino en la visibilización de otras corporalidades”⁴². El posporno, no sólo invierte la mirada masculina y a sus aparentemente inamovibles estructuras de fetichización, sino que puede pensarse como una tecnología que abre nuevos circuitos de significado basados en flujos de deseo e identificación que

escapan a la lógica binaria de los modelos tempranos de la crítica feminista como los expuestos por Laura Mulvey y bajo los que se ha ponderado el trabajo de Boliver y otras artistas feministas. Sí la pornografía elabora su discurso a través de una visualidad socialmente establecida en todo régimen visual (basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto observado), el posporno como neovanguardia, cuestiona los viejos criterios de legitimación de la visualidad, que han devenido en un criterio performativo que no puede sostener lo universal en las representaciones de los sujetos. El posporno es habitado por cuerpos abyectos que han perdido la fe en un “Significante Maestro”⁴³. Aunque Rocío Boliver no se autodefine como feminista, *queer* -

⁴¹ Marisol Salanova. *Postpornografía* (España: Pictografía, 2012), 9.

⁴² *Ibíd.*

⁴³ Julia Kristeva, *Poderes de Perversión* (España: Siglo XXI, 1983), 279.

transfeminista, me parece que su obra se debe abordar desde este marco referencial porque encuentro en su discurso coincidencias con estas corrientes de pensamiento. En primer lugar debo aclarar que retomo el feminismo como una corriente crítica en la que la hegemonía de las identidades no se establece como premisa de un silogismo político. Boliver es feminista porque a partir de su obra establece un interés por cuestionar su identidad como sujeto de sexo-género mujer-femenino, condicionado por un poder regulatorio que responde a las dinámicas capitalistas de reparto de la riqueza, producción de conocimiento y espacios de poder para construir una organización patriarcal, falocentrista que propone a la mujer y a otras identidades, como sujetos subalternos. En segundo lugar porque las configuraciones culturales del sexo, el género, la raza, la geografía, tienen en el feminismo *queer* la posibilidad de multiplicarse o, más bien, proponen su multiplicación de facto dentro de los discursos que determinan la vida cultural inteligible, derrocando el binarismo y revelando su antinaturalidad fundamental. La representación de los sujetos busca nuevas formas de identificación que parten de la identidad del sujeto fijado. Y por último, transfeminista, porque esta corriente se apropia del posporno como una tecnología para la transgresión, no como una ruptura del orden simbólico, sino como una fractura estratégica dentro del mismo orden simbólico.

En las siguientes líneas se comentarán dos obras, en las que se establecen núcleos temáticos que identifico como característicos de la producción de Boliver. El primer núcleo temático es la incorporación del *Disable Art* y el posporno como estrategias para visibilizar los afectos y deseos de sujetos con discapacidad motriz. La colaboración de artistas con capacidades diferentes en las acciones de Boliver, otorgan un carácter interseccional a su obra. El performance [*Dominatrix, amor y dulzura*](#) (Bélgica, 2012), propone una distribución nueva del espacio material y simbólico que normativamente ha estigmatizado a este grupo social.

El segundo eje temático es lo que yo llamo la construcción de un abyecto femenino. Boliver utiliza el posporno como estrategia para realizar una propuesta personal de des-género o como diría Donna Haraway post-género, una feminidad abyecta que logra subvertir los parámetros normativos de lo que

llamamos género en diversos sentidos. La obra, [Sonata para Pepáfono y voz opus 140](#) (Colombia, 2009) servirá para comentar este punto.

2) *Dominatrix, violencia y dulzura.*



Uno de los cometidos que desea establecer el arte abyecto es acercar el espectador a lo real a través de la presentación de la realidad no mediada por el consenso normativo. “Para no pocos en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto

Dominatrix, violencia y dulzura, Bélgica, 2012.

traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. Sin duda, este cuerpo constituye la base de prueba de importantes atestiguaciones de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder”⁴⁴.

En el performance titulado [Dominatrix, violencia y dulzura](#), Rocío Boliver aborda una relación sadomasoquista que involucra a un sujeto de sexo-género hombre-masculino con capacidades motrices diferentes. Para aproximarme a este performance es preciso realizar un acercamiento al discurso histórico que ha conformado la visualidad en torno a los sujetos con capacidades diferentes. La noción de discapacidad, según Beatriz Preciado, es un concepto moderno que surge con la expansión del capitalismo industrial a finales del siglo XVII. En esta lógica capitalista de producción, el cuerpo discapacitado del hombre se consideraba como disfuncional frente a la productividad y al trabajo, mientras que el cuerpo discapacitado de la mujer se concebía disfuncional respecto a la

⁴⁴ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo* (España: Akal, 2001), 170.

maternidad, a la garantía de re-producción y al cuidado de la familia. En los siglos XVIII y XIX los sujetos llamados malformados y/o débiles mentales, además de ser considerados como enfermos, fueron presa de una limpieza social, al ser retirados del espacio público para recluirlos en instituciones especializadas según la patología asignada. Esta acción correspondió al discurso de corte higienista y clínico que marcó la época.

En la lógica del pensamiento capitalista, los cuerpos no normalizados se consideran cuerpos enfermos y se conciben como impuros. “La impureza es aquello que cae del sistema simbólico”⁴⁵ es obstáculo e impulso a la santidad y a la purificación. El trato a las personas con capacidades diferentes también ha estado determinado por creencias y mitos que en muchos casos atribuían sus diferencias corporales a un castigo divino y/o a la magia. Por su aspecto y su cuerpo eran considerados como criaturas del demonio, monstruos o endriagos, alejados de la humanidad y mucho más cercanos a la animalidad. “Las creencias múltiples que acompañan al fetichismo, no sólo tienen un valor de renegación; también tienen un valor de conocimiento”⁴⁶, son en todo caso un rito de purificación.

La animalidad construida en torno a la deformidad del cuerpo se ha posicionado en la cultura visual por ejemplo, a través de *El arte de conocer a los hombres por su fisonomía* (1698) de Charles Le Brun, o el retrato del deforme e inmoral de Ricardo III, realizado por William Shakespeare en *La vida y muerte del rey Ricardo III* (1591-1592) Este personaje, cuyos rasgos físicos fueron exagerados por el escritor para corresponder a su ambición y ética malsana, padecía, en la vida real, escoliosis.

Los cuerpos de los sujetos con alguna discapacidad se encuentran transversos por los discursos policiacos, jurídicos, médicos y religiosos al extremo que el pensamiento eugenista argumentaba que las personas con discapacidad (así como los pobres, los considerados inferiores raciales y, en general los considerados no aptos) no debían reproducirse; en cambio, debían castrarse, esterilizarse e incluso exterminarse. “Los esfuerzos de saberes oficiales del colonialismo (seudocientífico, tipo lógico,

⁴⁵Julia Kristeva, *Poderes de Perversión* (España: Siglo XXI, 1983), 89.

⁴⁶ Homi Bhabha *El lugar de la cultura* (Argentina: Manantial, 1994), 103.

legal administrativo, eugenésico) están imbricados en el punto de su producción de sentido y poder con la fantasía que dramatiza el deseo imposible de un origen puro; indiferenciado”⁴⁷.

El discurso histórico que ha formado el imaginario de los cuerpos con capacidades diferentes, al igual que el conformado en torno al género, ha funcionado para excluir de la esfera de la autoridad colectiva, de la producción del conocimiento, y de casi todas las posibilidades de control sobre los medios de producción, a las mujeres, pero también a las personas con capacidades diferentes y a otras identidades. “Los sujetos del discurso son construidos dentro de un aparato de poder que contiene, en ambos sentidos de la palabra un conocimiento otro, un conocimiento que está detenido y es fetichista, y circula a lo largo del discurso colonial como esa forma limitada de conocimiento”⁴⁸ respecto al otro diferente; siendo la discriminación el efecto político de tales discursos que afecta, no sólo a las personas con discapacidad, sino también a las mujeres y a las comunidades que se salen de la norma- colonial- heterosexo-corporal-racial. La discapacidad, como el género, el sexo y la raza, deben entenderse como discursos sociales y culturalmente construidos.

Rocío Boliver propone, a través del performance, un espacio simbólico que pretende subvertir el



discurso construido en torno a los sujetos con discapacidad motriz. El performance [Dominatrix, violencia y dulzura](#) (Bruselas, Bélgica. 2012), es una obra realizada en colaboración con Thibault

Dominatrix, violencia y dulzura, Bélgica, 2012.

⁴⁷ Ibídem., 107

⁴⁸ Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Argentina: Manantial, 1994), 103.



Dominatrix, violencia y dulzura, Igica, 2012.

Delferiere, artista con capacidades diferentes.

En oposición al discurso de la modernidad-colonial-capitalista que ha limitado la presencia de ciertas identidades en las artes, Boliver nos recuerda que los artistas con discapacidad

existen, están activos y también son capaces de producir conocimiento a través del arte.

La breve descripción que hago a continuación, la elaboro a partir de la observación del video de la obra; documentación perteneciente al archivo de la artista.

En el performance, los artistas interactúan en un juego sexual de dominación según la determinación del público, pues se trata de una pieza que los espectadores accionan. Al entrar al espacio de la acción, ocho personas del público reciben hojas de papel donde se han anotado las acciones y nombres de los performers. El público debe determinar quién de los dos artistas realiza la acción y quién la recibe de manera pasiva. Las combinaciones que se formaron y ejecutaron fueron: 1) Azotar con un látigo / Thibault azota a Rocío. 2) Cinta adhesiva / Rocío pone cinta a Thibault 3) Pinzas para ropa / Thibault coloca las pinzas en el cuerpo de Rocío. 4) Nalgadas / Thibault nalguea a Rocío. 5) Esclavizar - amarrar / Thibault a Rocío. 6) Cachetadas / Rocío a Thibault. 7) Baño / Thibault baña a Rocío. 8) Perro / Thibault es el perro de Rocío.

Delferiere viste una trusa interior negra y botas tipo obrero también color negro. Boliver, corpiño negro, medias caladas y ligueros morados, así como zapatos rojos. Los artistas se mueven por un espacio pequeño e íntimo. El escenario y el espacio para el público se confunden. La acción se desarrolla en una tensión constante entre tiernas caricias y golpes que ejercen los performers, sus actos están



Dominatrix, violencia y dulzura, Bélgica, 2012.

colmados de ambigüedad. Respecto al conjunto de elementos que nos permiten identificar la estética del performance, el vestuario y el mobiliario resultan austeros, los objetos más bien ordinarios y los cuerpos de los artistas evidencian una edad madura y en el caso de Delferiere, una discapacidad motriz. Esta estampa contrasta con las imágenes citadas ininidad de veces en películas como *50 sombras de Grey* (Sam Taylor-Johnson, 2015) donde el sadomasoquismo se asocia a la opulencia, la clase social e incluso la raza; produciéndose en el discurso visual como una práctica para blancos, millonarios excéntricos, poderosos, jóvenes y normativos. Los cuerpos presentes en el discurso de la películas de Taylor-Johnson, no tienen ningún problema en realizar una confirmación de los roles masculino y femenino, de amo y esclavo, es decir, de cultivar la heteronormatividad, el falocentrismo y la fetichización de la mujer. El posporno propuesto en *Dominatrix, violencia y dulzura*, no cumple estos mandatos pues confronta el imaginario, su visualidad y contrarresta la estética del poder con la estética cruda y libre de fantasías. “En el performance el cuerpo puesto en juego no es sólo el cuerpo como una realidad última e íntima, sino que es un cuerpo que no se puede separar de su contexto social y moral. Es un cuerpo simbólico que revela aspectos relativos a la identidad y a la política”⁴⁹. La historia del conjunto de saberes verdaderos contruidos alrededor de las personas con discapacidad, los ha imaginado desexualizados y exentos de las necesidades de afecto y deseo. Esta población ha sido representada como infantil, de comportamiento inocente, cándido e inofensivo con respecto a la sexualidad. Si el género se construye mediante la reiteración de actos normativos y por lo tanto es una copia carente de original,

⁴⁹ Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo; autobiografía, cuerpo e identidad* (España: Siglo XXI, 2014), 83.

la noción de discapacidad se construye de la misma manera y por tanto resulta carente de un prototipo. En el discurso normativo un cuerpo discapacitado está libre de pulsiones, es pueril, carece de sexo y/o madurez, sin embargo, en *Dominatrix*, estos cuerpos se nos presentan como abyectos porque su performatividad no nos parece familiar, están sexualizados, dotados de una energía psíquica profunda que orienta su comportamiento a consumir sus afectos y deseos. El performance es una propuesta de interacción de cuerpos abyectos, de sujetos desbordados. Las acciones de Delferiere y Boliver dislocan y caen de nuestro sistema simbólico. El ejercicio de la sexualidad no normativa (no normativa porque involucra un sujeto de sexo-género femenino no discapacitado y un sujeto de sexo-género masculino con discapacidad) en un espacio público, rompe también con el discurso que coloca a la sexualidad como secreta, oculta, privada. La propuesta aquí visible es compartida por un público *voyeur*, cómplice en el montaje de la presentación pospornográfica de arte vivo en la que se visibiliza lo invisible por partida doble, el sexo como algo privado y la sexualidad activa de las personas con discapacidad. En el performance, el cuerpo ininteligible, considerado por el discurso clínico como disfuncional deviene en el sujeto protagónico de la acción. *La Venus de Milo*, el *Torso de Belvedere*, representan para muchos historiadores de arte, la belleza y la perfección. Esta cuestión es paradójica cuando observamos que los modelos de belleza, salud y sensualidad, presentes en los medios de comunicación masiva, sólo incluyen hombres y mujeres cuyas extremidades están completas o son funcionalmente inteligibles. Las personas con capacidades motrices diferentes son sistemáticamente invisibles, in-válidas para hacer las funciones de protagonistas en telenovelas, series televisivas, películas o modelos publicitarios. Como afirma Jessica Evans, en el texto titulado *Feeble Monsters: Making up disabled people*, múltiples estudios han señalado que las personas con diversidad funcional han sido expulsadas de la ficción televisiva, como si el tener una discapacidad física o mental fuera lo que los definiera como personas portadoras de cultura. Es el performance *Dominatrix, violencia y dulzura*, una propuesta posporno porque disloca



Dominatrix, violencia y dulzura, Bélgica, 2012.

estereotipados, hiperfeminizados o hipermasculinizados, como los únicos cuerpos dignos de ser amados y deseados.

El posporno instrumentado en este performance es un giro en las representaciones sexuales de la pornografía hegemónica donde el desplazamiento se centra en la visibilización de otras corporalidades y propone como inoperante la estigmatización de comunidades sexuales que se salen



Dominatrix, violencia y dulzura, Bélgica, 2012.

la capacidad motriz se observa diferente por parte de uno de los integrantes y a pesar de que el

aquella visualidad construida en la pornografía dominante que omite el cuerpo de las personas con discapacidad. El discurso de la pornografía hegemónica suele poner a cuadro cuerpos considerados como “normales” a manera de modelos sexualmente activos,

de la normatividad. Si bien el performance gira en torno a una relación heterosexual, con dos protagonistas que están casi desnudos y realizan un juego sexual sadomasoquista; la propuesta posporno se activa en el momento en que

cuerpo del hombre no corresponde al desempeño asertivo del cuerpo masculino citado ininidad de veces en la pornografía, Delferiere es capaz de tener un papel activo y consciente dentro de la escena. Es pues el posporno una estrategia para visibilizar identidades “otras”. Me parece que en el performance *Dominatrix*, los artistas formulan una narrativa embarazosa, de difícil mirada que disloca y desnaturaliza nuestra visualidad y nos obliga a mirar desde otras subjetividades.

La condición de ver y ser visto establece un problema para la auto-representación de los “otros” debido a que los sujetos se encuentran inmersos en un régimen pulsional escópico de vigilancia que normaliza la disciplina. Ese régimen establece que la diversidad funcional es una desgracia, castigo divino o degeneración genética que debe ocultarse o eliminarse. La presencia de los sujetos con discapacidad en el espacio social, origina un intersticio incómodo que se discute entre el placer y el displacer que genera la disciplina. La normatividad dicta que estos sujetos deben permanecer ocultos, invisibles, de tal manera que cuando interactúan en el espacio social no sabemos cómo reaccionar.

En la entrevista en video [Examined Life. Sunaura Taylor](#), pintora y activista, conversa con Judith Butler y afirma que aunque existan rampas o espacios acondicionados para que las personas con discapacidad puedan transitar en los espacios arquitectónicos, el acercamiento psicológico se dará cuando se normalice la interacción social con los “otros”. La accesibilidad social será una realidad cuando, las tareas cotidianas que realizan los sujeto con diversidad funcional utilizando otras partes del cuerpo o prótesis, dejen de ser incómodas para quien las observa. El régimen escópico de vigilancia nomina a los “otros” a través de la mirada, una mirada constante, atenta, llena de sorpresa, lo que en inglés se denomina *gaze*.

Los sujetos que protagonizan el posporno, desean regresar la mirada. Desean visibilizar su condición, quieren escapar del sistema de saberes consensuados que los ha obligado a ocultarse y que los anula en la interacción social. Estos sujetos están exigiendo su derecho a ver, ser vistos y ser reconocidos



Dominatrix, violencia y dulzura, Bélgica, 2012.

de otra manera. Los sujetos del posporno con diversidad funcional como Delferiere y Boliver, desean acuñar nuevos imaginarios, diferentes relatos que desplacen los estereotipos existentes y contribuyan a desvanecer las marcas que limitan sus deseos y afectos.

En *Dominatrix, violencia y dulzura*, se crea una táctica que abre un espacio de reflexión frente al sistema de dominación capitalista, patriarcal y a los sistemas de subordinación y jerarquización social que el sistema heteronormativo produce y reproduce. En el performance, se realiza un cuestionamiento a la noción de estabilidad en la identidad de género.

La condición de género dentro de una relación heteronormativa se encuentra constantemente en estado de confirmación por un sistema escópico como aparato verificador. Esta acción reiterada, nos permite producir el cuerpo como inteligible. Sin embargo, *Donna Haraway, en su Manifiesto Cyborg Ciencia, tecnología y feminismo social a finales del siglo XX (1989)* afirma que la dialéctica dualista del yo/otro, amo/ esclavo, dominante/ dominado, hombre/ mujer, ha dejado de tener un valor explicativo en un mundo dominado por las estructuras del capital globalizado, la implementación de las nuevas tecnologías de la información y los movimientos migracionales. En la relación simbólica de poder que los cuerpos de Boliver y Delferiere encarnan en el performance, sería pertinente preguntarse ¿quién es el subordinado en la acción? ¿Quién actúa con un rol femenino pasivo y quién actúa con un rol masculino activo? ¿La mujer es verdugo o víctima, por lo tanto es femenina o masculina; y el hombre discapacitado tiene el papel activo de agresor o de víctima, su desempeño es femenino o masculino?



Dominatrix, violencia y dulzura, Bélgica, 2012.

Es importante recordar que ocho personas del público decidieron qué acciones y qué roles desempeñarían cada uno de los artistas. El resultado fue la asignación de roles alternados. El sujeto bioidentificado como hombre y el sujeto bioidentificado como mujer, pudieron ejecutar un papel femenino

pasivo o masculino activo. Esta condición plantea, una crítica a las categorías estereotipadas de género y de las personas discapacitadas, consideradas como víctimas-pasivas, y también una crítica a la noción de identidad que rechaza el carácter migracional del género. En el performance *Dominatrix*, la identidad como requisito metodológico y normativo se propone como una construcción variable, que se puede desplazar y que no es fija. El género existe en el horizonte frágil del *border line*, “las identidades (sujeto/objeto) no son o sólo son apenas – dobles, borrosas, heterogéneas, animales, metamorfoseadas, alteradas, abyectas”⁵⁰.

La performatividad en la acción, sugiere la deconstrucción de la lógica binaria del sexo-género y la muestra siempre en movimiento, ambigua, que cruza potencialmente de una identificación a otra de tal manera que llega a entrelazarse en lugar de situarse en oposición. Obras como esta “proponen al espectador vías enriquecedoras de implicación que son intersubjetivas y contingentes”⁵¹

⁵⁰ Julia Kristeva, *Poderes de Perversión* (España: Siglo XXI, 1983), 277.

⁵¹ Amelia Jones, “Generando problemas. Las artistas feministas ponen en escena el sexo femenino”, *Youkali II*, número 4 (1983): 52.

En su libro *Seeing Differently* del 2012, Amelia Jones propone no utiliza la palabra “identidad”. En su lugar decide emplear la palabra “identificación”, noción que incluye la idea de una identidad aumentada, pues la reconoce como plenamente fluida, dependiente del contexto bajo el cual se percibe, recibe o produce la acción o interacción referida. En su obra, Boliver parte de la identidad de género para proponer al espectador su propia práctica de identificación con imágenes que no concuerda con la visualidad, con el cuerpo inteligible y que se perciben como abyectas.

3) *Sonata para Pepáfono y voz opus 140*



Sonata para Pepáfono y voz Opus 140, Colombia, 2009.

En el performance de Rocío Boliver, titulado [Sonata para Pepáfono y voz Opus 140](#) de 2009, la artista pretende subvertir los parámetros normativos de lo que llamamos género femenino, y construir a través del posporno una

propuesta de des-género o post-género a la que llamo abyecto-femenino. La acción concentra su atención en la vagina; orificio de abyección por excelencia. La puerta de lo femenino, como le llama Julia Kristeva, es frontera del horizonte del afuera y el adentro. La vagina vinculada, por “el parto, incesto al revés”⁵² y la menstruación, a la impureza, la mancha, la sangre y el sacrificio; es al mismo tiempo sexualidad y negación brutal de la sexualidad. Lo que se expulsa de ella es necesariamente abyecto. Boliver propone en este performance un cuerpo femenino grotesco que expulsa un sonido *queer*.

⁵² Sobre el parto también dice Kristeva, “es el grado máximo de la vacilación, el adentro/el afuera, vida/ muerte, horror /belleza”.



Sonata para Pepáfono y voz Opus 140, Colombia, 2009.

empodera a la artista respecto a su propio cuerpo.

El Pepáfono, instrumento de viento, es “la visión de lo abyecto, por definición, es el signo de un objeto imposible, frontera y límite”⁵³. El cuerpo y la vagina devenidos en objetos que emiten sonidos, se escuchan como una crisis narcisista que ilumina con un halo cómico las pretensiones religiosas y políticas que configuran el sistema simbólico de la representación de género. “Pues frente a la



Sonata para Pepáfono u voz Opus 140, Colombia, 2009.

La artista utiliza la vagina como un artefacto musical, abriendo el conflicto entre la mujer-vagina como objeto y la mujer-artista como no objeto; la mujer fetichizada que al mismo tiempo desempeña una especie de reverso del fetichismo. La doble función como sujeto-objeto y sujeto-ejecutante cuestiona el sistema binario y

abyección el sentido no tiene sentido más que estriado, rechazado, abyectado: cómico”⁵⁴.

La obra *Sonata para Pepáfono y voz Opus 140* se presentó en Bogotá, Colombia y fue realizada también bajo variantes en el título, pero conservando la palabra Pepáfono en la Ciudad de México en 2008;

⁵³ *Ibíd.*, 205.

⁵⁴ *Ibíd.*, 280.



Sonata para Pepáfono y voz Opus 140, Colombia, 2009

Bruselas Bélgica en 2011 y en Corea del Sur en 2012. Sin embargo, deseo hacer la descripción y análisis del performance realizado en Colombia porque, a diferencia de cualquier otro, éste se desarrolló en una sala de conciertos, espacio consagrado para la interpretación de música en vivo. La sonata, es una composición musical para uno o más instrumentos, que consta generalmente de tres o cuatro movimientos y *Opus* es un vocablo en latín que significa obra. Boliver adopta estos tecnicismos musicales, como una franca parodia a la disciplina y estructura de la música, pero sobre todo, a la identidad como fija y a la actuación controlada. La artista en su faceta de compositora, asume la propuesta de John Cage para anular la noción de obra como objeto

determinado, introduciendo así la indeterminación. Esta es una invitación a la capacidad perceptiva a través del arte, para renovar la forma de mirar sin prejuicios y reivindicar aquello que nos parece está fuera de todo parámetro inteligible.

La descripción que a continuación realizo, está basada en la observación del registro video-grabado de la obra, el material pertenece al archivo de la artista. También debo aclarar que tuve la oportunidad de ver en vivo una versión de este performance en 2008, durante la inauguración de la exposición retrospectiva de Boliver XV años y aún virgen que se realizó en Ex Teresa Arte Actual.

En el performance *Sonata para Pepáfono y voz Opus 140*, dos mujeres ataviadas con vestido largo y zapatos de tacón color negro, entran al escenario de una sala de conciertos. En el espacio donde



Sonata para Pepáfono y voz Opus 140, Colombia, 2009.



se desarrollará la acción hay una silla y tres micrófonos de pedestal: uno alto, otro a la altura media y el tercero bajo.

Después de una breve presentación, las mujeres se colocan frente a los micrófonos. Una de esas mujeres es Rocío Boliver; ella con gesto serio en el rostro, se sube la falda, se sienta en la silla y abre las piernas de manera pausada. El público

puede observar sus piernas con medias negras y liguero, la artista no viste ropa interior y deja expuesta su vulva libre de vello público.

La otra mujer, Ana De Alba, con gesto solemne ajusta su micrófono a la altura de la boca. Mientras, Boliver introduce a su vagina una cánula conectada al tubo de una bomba de aire,

así como la parte más delgada de un embudo rojo. Acomoda uno de los micrófonos a la altura del embudo. Con movimientos suaves, sube y baja la palanca de la bomba para inyecta aire a su vagina. Sin perder el gesto ceremonioso; Boliver mira a su compañera, cuenta hasta cuatro, y De Alba comienza a emitir sonidos guturales, la voz potente inunda el lugar. Mientras, Rocío, pone en práctica su control muscular vaginal para sacar y contener el aire, los sonidos flatos acompañan el canto; poco a poco la voz se confunde con jadeos y con el sonido expulsado desde la vagina de Boliver. El performance se desarrolla a manera de concierto, con la interpretación de varias piezas. La última, en cuestión de ritmo y volumen va de menos a más. El canto o la expulsión de aire por la garganta de De Alba y la expulsión de aire por la vagina de Boliver, recrean sonoramente lo que parece un doble orgasmo. Ambas intérpretes, reciben aplausos del público, realizan algunas reverencias y salen de escena.

Uno de los modelos de representación del arte occidental, que responde a la dinámica de la colonialidad entendida ésta como “el resultado de las formas y estructuras, que asumió la dominación colonial a lo largo de tres siglos, las cuales persisten en la actualidad”⁵⁵; es el desnudo femenino. El sistema simbólico de la visualidad nos presenta el cuerpo de la mujer como un ser virginal, inmaculado, de postura inerte y en espera. En la lógica de la colonialidad, la pureza y la pasividad sexual son características cruciales de las hembras burguesas blancas, quienes son reproductoras de la clase y la posición racial y colonial de los hombres blancos burgueses. “La pasividad es una operación sintáctica que le anuncia a un sujeto su facultad de ponerse en el lugar del objeto, es la etapa radical en la subjetividad”⁵⁶

[El nacimiento de Venus de Alexandre Cabanel](#), óleo/lienzo de 1863⁵⁷, actualmente en el Musée d'Orsay, interpreta un famoso episodio de la mitología de la Antigüedad: Venus, al nacer, fue depositada en una playa por la espuma del mar. Este tema que tuvo mucho éxito en el siglo XIX, abarca el erotismo, bajo una mirada masculina falocentrista. El cuerpo femenino desnudo es la imagen de una Venus de piel blanca y suave, de aspecto juvenil, virginal, pura. La diosa del amor, asociada a la belleza y a la fertilidad, se presenta sin orificios o imperfecciones, recostada y en una postura de reposo y espera.

La representación del cuerpo femenino que Boliver propone en *Sonata para Pepáfono y voz Opus 140*, contrasta con la pureza y la pasividad sexual de obras como la de Cabanel. Boliver exhibe el cuerpo de la mujer como impuro por varias razones. En primer lugar, Boliver no tiene problemas en mostrar la abertura externa de su vagina, y aunque coincide con *La Venus* en tener la parte inferior del vientre libre de vello púbico, Boliver no censura su vulva. La representación del cuerpo desnudo femenino, producido y reproducido por la cultura visual en occidente, reconoce el trauma fundacional del que habla el psicoanálisis donde se establece la castración femenina y la fetichización necesaria. Este mito

⁵⁵ Verónica López, *Feminismos y descolonialización epistémica: nuevos sujetos y conceptos de reflexión en la era global*, coordinadora Margara Millán (México: Red de feminismos decoloniales, 2014), 327-104.

⁵⁶ Julia Kristeva, *Poderes de Perversión* (España: Siglo XXI, 1983), 57.

⁵⁷ Amelia Jones, comenta la obra *El nacimiento de Venus* de Alexandre Cabanel en su libro *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts* (New York and London: Routledge, 2012) para mostrar cómo, a las representaciones de la mujer en la historia del arte les corresponde una mirada masculina que ha fetichizado el cuerpo femenino.

fundacional ha justificado el borramiento y la invisibilización de la hendidura de la vagina. Con excepción de [El origen del mundo de Gustave Courbet](#) (1866), en el mejor de los casos, la vagina, se presenta debajo, oculta, ya sea por vaporosas telas, plantas o diversos objetos.

En *Sonata para Pepáfono y voz...* el cuerpo femenino busca la resistencia, el enfrentamiento, la provocación y el ataque para devolver la mirada. Su propuesta se acerca a obras como *Genital Panic*, (1969) de Valie Export; *Étant donnés, Dados: 1° La Cascada, 2° El Gas de Alumbrado...* (1946-1966) de Marcel Duchamp o *Paulina Conejita* (1997) de Sara Lucas; imágenes que violentan visualmente al espectador “estableciendo la reciprocidad de la mirada, mostrando el hecho convencionalmente reprimido de que cualquier proyección fetichizante hacia la mujer u otros cuerpos marginalizados está, por definición, definiendo recíprocamente a aquel que mira como alguien inseguro y ansioso con respecto a la castración”⁵⁸.



Sonata para Pepáfono y voz Opus 140, Colombia, 2009.

Boliver se muestra impura también porque como mujer abre las piernas e introduce en su vagina algunos objetos, traspasa el límite y profana la pureza, pierde la virtud y valor de quien se abstiene de todo goce carnal. La virginidad y la pureza es un fetiche sexual que en el sistema colonial patriarcal, “está ligado

íntimamente al objeto bueno; es el puntal que hace a todo el objeto deseable y amable, facilita las relaciones sexuales y puede promover incluso una forma de felicidad”⁵⁹.

⁵⁸ Amelia Jones, “Generando problemas. Las artistas feministas ponen en escena el sexo femenino”, *Youkali II*, número 4 (1983): 51.

⁵⁹ Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Argentina: Manantial), 1994.

En contraste, Boliver se sitúa como una “chica mala”, porque practica el sexo con regularidad y adopta aspectos del comportamiento masculino rudo, así como estrategias estéticas y contenido deliberadamente eróticos y desafiantes; todo ello con el fin de cuestionar el concepto binarizante de lo femenino como inmanente y como algo que implica un comportamiento necesariamente más correcto y retraído. En 2002, Boliver, realizó en el Museo Universitario del Chopo, el performance *La reina de las putas* como parte de la presentación de su libro de cuentos eróticos *Saber EsCoger*⁶⁰. En la acción “Boliver se apropia del termino puta, ofensivo y discriminatorio, y lo resignifica de manera lúdica, tal como lo han hecho comunidades marginales con los términos *gay* y *queer*⁶¹” En plena coincidencia con el movimiento *queer*, Boliver reivindica su condición de mujer activa y se asume como una artista que adopta gustosa una sexualidad abyecta.

El cuerpo en la obra de Boliver, contrasta también con la pasividad sexual de la Venus de Cabanel, cuando en la escena, no espera la presencia o el mandato masculino. Ella obtiene placer por sus propios medios con ayuda de algunos objetos y también gracias a la presencia de otro cuerpo femenino en la acción. La figura de Ana De Alba, soprano que acompaña a Boliver hasta el orgasmo, sugiere una relación lésbica en contraste a la heteronormativa, condición *sine qua non* de la sexualidad normativa femenina.

En este y otros performances, Boliver construye lo que yo llamo un abyecto femenino porque su propuesta de rasgos propios de sexo-genero mujer-femenino incluyen: la diversidad de preferencia sexual, la acción, el movimiento y la autocomplacencia, la perturbación de la virtud, el cuerpo y sonido *queer*, la impureza, la suciedad, lo considerado como enfermo o disfuncional. De esta manera, la identidad perturbada, corrompida o desviada no abandona ni asume la interdicción, es ambigua y

⁶⁰ La Primera edición de *Saber EsCoger* fue realizada por El Espectáculo en 2002. La segunda edición corrió a cargo de Ediciones el Minotauro, Tamaño: 13.5 x 21 cm. Páginas: 208. Publicación: agosto 2008. ISBN: 978-968-5473-83-5. Entre otros cuentos se incluyeron: *Abordemos el cojín*, *Más vale plátano en mano que siento bonito*, *Lo vulgar no quita lo caliente*, *Amor es a sexo como mamada a mis huevos*, *¡Déjate de Mamadas! ¡Qué buen palo!*, *Chin y que se revienta el condón*.

⁶¹ Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo; autobiografía, cuerpo e identidad* (España: Siglo XXI, 2014), 227.

podemos decir que quien ejecuta los performances, a pesar de este desvío, aún se puede identificar como sujeto de sexo-género, mujer-abyecto femenino. Aquí está lo que Jones propone como alternativa a la identidad como fija; la identificación como una identidad plenamente fluida, móvil, dependiente del contexto en que se desarrolle la acción y de quién la reciba. Lo abyecto en la obra de Boliver pretende reconocer al Otro posible que habita dentro del Yo.

4) A manera de conclusión: Imposible exhibir lo abyecto sin confundirse con él

Sitúo el trabajo de Rocío Boliver, “La congelada de uva”, dentro del feminismo queer transfeminista porque su discurso centra la atención en la deconstrucción de la identidad de la mujer-femenina, bajo la premisa de que el sexo/género es un constructo cultural y, como tal, es susceptible de una subversión creativa desde el arte.

Su obra es abyecta porque utiliza el cuerpo material y simbólico ambiguo, repulsivo, desbordado a través de sus orificios y límites como metáfora del orden social para deshacer narcisismos. Las imágenes que Boliver crea a través de sus performances, citan la identidad de género errada, intencionalmente desdibujada, mixta, para proponer muchas otras identificaciones. Utiliza la abyección como un estadio liminal para entrar y salir de una identidad que le parece no puede ser fija. El abyecto femenino es una torsión de afectos y pensamientos que afirma y rechaza al mismo tiempo la condición de lo femenino para reconfigurarla en una representación casi imposible por su carácter móvil, efímero y transitorio. Si la pregunta que con frecuencia formula el arte del performance es ¿quién es la persona que realiza estos actos?, en el caso de Boliver podríamos decir que su condición de sujeto abyecto femenino la convierte en un sujeto nómada en constante desplazamiento y des-identificación.

Boliver abre el abyecto femenino a una gama de modos interrelacionales de ver/ser que atraviesan la experiencia visual humana y que son transversales de identificaciones otras que, como se ha expuesto

aquí, también pueden incluir a las personas con capacidades diferentes. Esta es una manera de resistir la hegemonía de la visualidad y su función ideológica.

La sexualidad es el terreno de su acción. Ella se apropia de las técnicas de producción de placer para empoderarse y devolver la mirada que fetichiza a diversas comunidades. Boliver se autorepresenta y posiciona como un sujeto de acción sexual y al mismo tiempo interpreta una especie de reverso del fetichismo pues juega con el sistema binario imperante. La obra de Boliver ha sido clasificada como provocadora, de shock y es precisamente porque utiliza elementos de la pornografía que estimulan al mismo tiempo el interés y rechazo del espectador e instrumentan la eterna dialéctica entre el placer y el displacer.

Como estrategia decide adoptar el posporno para reivindicar desde el deseo, la lucha por la soberanía de los cuerpos y desmitificar la normatividad, la heteronormatividad, el patriarcado, la colonialidad, el falocentrismo, el capitalismo y en general el sistema simbólico que la sujeta, controla y reproduce. El posporno no busca una ruptura heroica fuera del orden simbólico, sino una fractura producida dentro del orden simbólico, Boliver busca la agencia dentro de la performatividad.

Desde la perspectiva feminista y de la historia del arte, la importancia de la obra de Boliver recae en su propuesta como arte político al plantear la experiencia subjetiva como emancipación transformadora de sentido. Si para Jacques Rancière la función del arte es la fabulación como acción o efecto de imaginar tramas o argumentos que generan una emoción que asume un valor ético en relación al tiempo del artista. Boliver propone un relato abyecto de lo femenino para extraer una sensación, pre-lingüística y pre-subjetiva de los hábitos de percepción, memoria y reconocimiento y con esto, lograr su cometido: la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común respecto a lo femenino y a la discapacidad.

Dice Julia Kristeva que el analista-artista abreva un goce perverso al construir un reverso de los códigos sobre los cuales se funda el reposo de los individuos y las treguas de la sociedad. Cuando Boliver exhibe lo abyecto de su ser, el horror del yo-Otro, produce un saber abyecto que constituye el apocalipsis para

quien no desea afrontarlo cara a cara. Esta cuestión podría explicar, pero no justificar, el hecho de que la obra de Boliver y la de muchas otras artistas feministas, se descalifique, minimice y en algunos casos invisibilice en el relato histórico. Es imposible exhibir lo abyecto sin confundirse con él.

5) Bibliografía

- Alcázar, Josefina. *Performance un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. España. Siglo XXI. 2014.
- Althusser, L. y E. Balibar. *Para leer el capital*. México Siglo XXI. 1969.
- Alario, Trigueros, Teresa. *Arte y feminismo*. España: Nerea. 2008.
- Barriendos, Joaquín. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistemico". *Nómadas*, número 35, octubre, Universidad Central de Colombia. Colombia. 2011.
- BhaBha, Homi. "*El lugar de la cultura*". Buenos Aires: Manantial, 1994.
- Butler, Judith. "Críticamente subversiva" en *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Editorial Icaria, 2002. Publicado originalmente como "Critical queer" en CLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies. 1993.
- Butler, Judith, "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" en *Debate Feminista*, Año 9, Volumen 18. Octubre 1998.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós. 1999.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. España: Paidós Iberica. 2002.
- Diamond, Elin. *Performance and Cultural Politics*. New York and London: Routledge. 1986.
- Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. España: Merlusine, 2007.
- Diéguez, Ileana. "Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas" *Artea*. Investigación y Creación escénica. España, 2009. Consultado 19 de abril 2016 http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. España: Akal, 2001.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*, Volumen 1. México: Siglo XXI. 1977.
- Haraway, Donna. *Simios, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, New York and London: Routledge. 1991.
- Jones Amelia. "Generando problemas. Las artistas feministas ponen en escena el sexo femenino". *Youkali II*, número 4, España, 1983.
- Jones Amelia. *El cuerpo del artista*. España: Phaidon. 2006
- Jones, Amelia. *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. New York and London: Routledge. 2012.
- Kaprow, Allan. "The real experiment". *Artforum XXII*, número 4, 1983.
- Kosofsky, Eva. "Performatividad queer the art of the novel de Henry James". *Nómadas*, número 10, abril, 1999, Universidad Central, Colombia.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la Perversión*. España: Siglo XXI. 1988.

Lauretis, Teresa. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. España: Horas y HORAS, 2000.

Lozano, Rían. *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo altermundializador*, México: UNAM-PUEG. 2010.

López, Verónica Renata. "Feminismos y descolonización epistémica; nuevos sujetos y conceptos de reflexión en la era global" en *Más allá del Feminismo: Caminos para andar*. Coordinadora Margara Millán, México: Red de Feminismos descolonizadores. 2014.

Mayer, Mónica. *Rosa Chillante: Mujeres y performance*. México: AVJ Ediciones, Conaculta y Pinto mi raya. 2004.

Mitchell, W.J.T. "Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual". Revista de *Estudios Visuales* #1, España, 2003.

Mirzoeff, Nicholas. *The right to look a counterhistory of visuality*. Introducción. USA: Duck University PressIntroducción, 2011.

Moxey, Keith. "Los estudios visuales y el giro icónico", *Revista de Estudios Visuales* #6, España, 2009.

Mulvey, Laura. "El placer visual y el cine narrativo". *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Cordero, Karen y Sáenz, Inda compiladoras. México: Universidad Iberoamericana/UNAM-Programa Universitario de Estudios de Género/CONACULTA-FONCA. 2007.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*, New York and London: Routledge. 1993.

Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. España: Anagrama. 2002- 2011.

Preciado, Beatriz. "Multitudes Queer, notas de una política para los anormales". *Revista Multitudes*. 12 de abril 2010.

Preciado, Beatriz "Si la escritura no es un arma, estamos perdidos". Entrevista de Sara Malagón Llano publicada en *El Espectador*. 4 de febrero 2014. Consultada 19 de abril 2016 <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/si-escritura-no-un-arma-estamos-perdidos-articulo-472161>

Prieto, Antonio. "Pánico, performance y política. Cuatro décadas de acción no-objetual en México", *Con el cuerpo por delante 47882 minutos de performance*. México: Ex Teresa Arte Actual-INBA. 2001.

Prieto, Antonio. "Cuerpos grotescos y performatividad queer" en *Red. Arte, cultura visual y género*. Número cero. México, UNAM-PUEG. 2009.

Ranciere, Jacques. *La división de lo sensible*. Chile: Centro de estudios visuales, 2009.

Ranciere, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. España: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. 2005.

Salanova, Marisol. *Postpornografía*. España: Pictografía, 2012.

Schechner Richard. *Estudios de la representación. Una Introducción*. México: Fondo de Cultura Económica. 2012.

Valencia, Sayak. "Del Queer al Cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur global". *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*. R Lanuza y Raúl M. Carrasco, compiladores. México, Fantomar, 2015.

Valencia, Sayak. "Interferencias transfeministas y postpornografía a la colonialidad del ver". *E-misferica*, Volumen II, número I,.Hemispheric Institute, 2014.

Archivo

Archivo personal de Rocío Boliver, "La congelada de uva".