



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**DESEOS PERIFÉRICOS.
SUS REPRESENTACIONES EN EL ARTE**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES PRESENTA:
ANA BERTINA AGUILERA HURSH

DIRECTORA DE TESIS: DOCTORA ADRIANA RAGGI LUCIO (FAD)

SINODALES:

MAESTRO JAVIER ANZURES TORRES (FAD)

MAESTRO ALFREDO RIVERA SANDOVAL (FAD)

MAESTRA MARÍA DEL CARMEN ROSSETTE RAMÍREZ (FAD)

MAESTRA ANGÉLICA JARUMI DÁVILA LÓPEZ (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2018



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.

Contenido

Introducción.....	V
Introducción.....	VII
Justificación.....	X
Capítulo 1 – Representación.....	1
1.1 –La representación como herramienta política.....	1
1.2 –El espejo de la representación.....	9
1.2.1 –Visibilizar el cuerpo.....	11
1.2.2 –El cuerpo del otro.....	13
Capítulo 2 – Feminismos.....	19
2.1 –Feminismos y género.....	19
2.2 –Arte y feminismos.....	23
2.3 –Metodología y análisis.....	28
Capítulo 3 – El Erotismo.....	33
3.1 – Lo erótico.....	33
3.2 – La transgresión.....	36
3.3 – El deseo desobediente.....	45
Capítulo 4 – El arte erótico.....	51
Carol Rama.....	58
Joan Semmel.....	63
Capítulo 5 – Mi producción.....	71
5.1 – La investigación como proceso creativo y la producción como investigación.....	71
5.2 – Reflexión sobre mi producción artística.....	103
5.3 – Las posibilidades de los erotismos.....	109
5.4 – Recuento.....	116
Conclusiones.....	118
Bibliografía.....	121
Figuras.....	133

Agradecimientos

En el desarrollo de esta tesis participaron de una forma u otra, distintas personas; en clases, seminarios, en análisis, opinando, corrigiendo o simplemente acompañándome. A todas ellas quiero agradecer.

En primer lugar y especialmente a mi directora de tesis la Dra. Adriana Raggi Lucio, por su confianza, paciencia, dirección y apoyo. Al Mtro. Javier Anzures Torres le agradezco por su guía y sensibilidad y por propiciar el encuentro del grupo de pintura que nosotros llamamos “Colectivo 405”. Al Dr. Julio Chávez Guerrero por su lucidez, perspectiva y por su entusiasmo contagioso. A la Mtra. Leticia Arroyo Ortiz por su generosidad y por la maravillosa habilidad que tiene para estimular la creatividad, en su taller todos los materiales eran preciosos. Al Mtro. Sergio Koleff por su agudo análisis, sus consejos oportunos y su generosidad. A mis compañeros del “Colectivo 405” por su amistad y extraordinario espíritu de compañerismo.

Agradezco especialmente a mis sinodales; el Mtro. Alfredo Rivera Sandoval, la Mtra. María del Carmen Rossette Ramírez y la Mtra. Angélica Jarumi Dávila López, por su tiempo, sus correcciones, la agudeza de sus notas y su paciencia.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por ser el espacio generar el espacio para el conocimiento, para la crítica y el crecimiento, del mismo modo agradezco a todas las personas que directa o indirectamente nos han legado esta magnífica universidad.

Agradezco con todo mi corazón a mis padres, por su apoyo, por su confianza y su amor. A Christian Santana Prinz le agradezco su paciencia, su compañía y perseverancia. A mi abuelo Frank Hursh por su amor, por su guía, por los colores, por la pintura...

Introducción

Las representaciones eróticas ponen en evidencia que el arte no carece de ideología. Existe un tipo de representaciones eróticas favorecidas por el mundo del arte ya que cumplen funciones sociales esenciales para la conservación del orden establecido. A estas imágenes eróticas, que se alinean con el sistema patriarcal, se oponen las representaciones de erotismo periféricos que evidencian lo artificial de ambas. Las imágenes de estos erotismos periféricos revelan la capacidad del arte, como elemento subversivo, de posibilitar la producción de ideas y discursos que representen intereses contrarios a los del sistema socioeconómico en el que nos desarrollamos.

Es posible leer esta tesis como un proyecto que revela las manipulaciones que moldean nuestros ideales de belleza, deseos y prácticas sexuales; pero también puede ser leída como un análisis de las representaciones y los discursos hegemónicos, un ensayo que explora la posibilidad de que las imágenes generen un contrapeso a estos intereses. De modo que el análisis que aquí se desarrolla, puede ser realizado sobre cualquier otro tema.

La investigación plástica es una búsqueda constante de estrategias para abordar y solucionar problemas definidos, y como toda investigación, requiere ser abordada de una forma amplia y profunda, con método y disciplina. Existen métodos de investigación teórica que permiten documentar y construir un sólido bagaje teórico y es posible hacer algo similar con las imágenes. Como individuos sensibles estamos constantemente consumiendo y acumulando experiencias de todo tipo, ya sean plásticas, visuales, sonoras, conceptuales, etcétera. Pero no solemos aplicar métodos de investigación a las experiencias que no consideramos académicas. Quizás los métodos

de documentación en áreas vinculadas a lo sensorial son distintos, pero no por eso, son menos valiosos.

Como herramienta para mi investigación, comencé sin mucha disciplina a archivar imágenes que me llamaban la atención, después las clasifiqué con la finalidad de usarlas más eficientemente. Muchas de estas imágenes carecen de una información completa y detallada más allá de la contenida en sí mismas, es probable que desconozca su autor, la técnica, la fecha de realización, sus dimensiones, pero la imagen sigue siendo de gran valor para mi producción pictórica. Gran parte de estas imágenes las he encontrado en internet, pues éste es un medio ideal para su difusión.

Comienzo la tesis con el capítulo sobre representación porque es importante establecer desde un principio el objeto de esta investigación. Las representaciones no son simplemente imágenes: son ideologías, conceptos y discursos que moldean nuestro pensamiento, nuestras acciones y, por ende, nuestras identidades. Es a través de ellas que somos meticulosamente alimentados con las bases y las normas que mantienen este sistema trabajando en orden. Estas son gestionadas con cuidado para que los intereses que las promueven queden suspendidos en un punto ciego, produciendo un espejismo de naturalidad y legitimación: *“siempre ha sido así”*.

La historia, así como la historia del arte, está construida al gusto y según los intereses de quienes tienen la oportunidad y el poder de relatarla. El estudio crítico de las representaciones del arte erótico y de la sexualidad es importante porque pone en evidencia los discursos que incorporamos para construir nuestras ideas, —al ser incorporados sin filtrarlos de una manera crítica—, funcionan como patrón de normalidad. Este análisis posibilita el planteamiento de nuevos discursos que cuestionen de manera crítica los discursos y símbolos hegemónicos.

En el segundo capítulo se abordan los feminismos, tanto en ideología como método. Cuando los feminismos se vuelcan sobre el arte, revelan los mecanismos por medio de los cuales el arte ha sido, durante gran parte de su historia, una herramienta de control social, que determina cada aspecto de nuestras vidas; desde cómo deben ser nuestros cuerpos, hasta quienes deben ser los que produzcan las manifestaciones que llamamos arte, negando así, por mucho tiempo, a las mujeres, la capacidad de participar libremente en las disciplinas artísticas. Las artistas y teóricas feministas han logrado ver, a través de la pantalla de la genialidad masculina, los andamios que sostienen la gran desigualdad entre los géneros.

Los feminismos han utilizado y adaptado otros sistemas teóricos —como el marxismo, el posestructuralismo, el psicoanálisis, o las teorías de la posmodernidad— para analizar las manifestaciones artísticas y generar representaciones del arte para la plena participación de las mujeres.

En el tercer capítulo se analizan los conceptos del erotismo propuestos por Georges Bataille en su libro “El erotismo” y los confronto con mi propia percepción del erotismo, introduciendo un cuarto erotismo: el autoerotismo, que tiene un importante poder subversivo y que es, junto con la auto-representación, un espacio de cambio. El cuarto capítulo explora el trabajo de algunas artistas que han planteado la representación del erotismo como una actividad que cuestiona los privilegios patriarcales y las normas según las cuales “debemos” habitar nuestros cuerpos. El capítulo final hace un recorrido de lo que significa para mí la investigación y la producción plástica; desde el proceso que me permitió plantear el proyecto, hasta los aspectos conceptuales y formales que fueron cambiando durante mi investigación.

Justificación

Este trabajo estudia los erotismos centrales que se producen y busca generar erotismos nuevos que sean liberadores, multiplicadores y subjetivantes, que se opongan a la visión reducida de una sola forma de placer y una visión única del cuerpo. El objetivo de esta tesis es analizar y producir pinturas que cuestionen los discursos hegemónicos del imaginario patriarcal y de los discursos eróticos dominantes, reconociendo que, si pudiéramos modificar las representaciones, podremos entonces modificar la realidad. Este proyecto parte de la premisa de que el arte es un medio que permite comunicar ideas pero que también propicia el pensamiento crítico pues genera espacios de libertad que no están sujetos a las normas o la moral que rige la vida diaria. En general si estamos de acuerdo en que el valor del arte va más allá de retratar la realidad se podría afirmar que este tiene la capacidad de explorar todas las posibilidades de la vida humana y mejorarla partiendo de su espacio estético e intelectual para desbordar tarde o temprano en la cotidianidad. Estas son las ideas que dan vida a esta investigación.

¿Por qué Deseos periféricos? Los deseos periféricos se refieren a los no heterosexuales, los que no se encuentran en el centro de lo que las instituciones patriarcales desean reproducir. Los que no sirven a un sistema capitalista en el que toda la energía de los individuos debe estar dirigida a la producción de riqueza. Los deseos que el sistema busca destruir pues no le reportan beneficios. Son periféricos porque sí existen, deben hacerlo siempre por fuera, afuera de la familia, afuera de los derechos humanos, afuera de la academia y afuera del arte. Sin derechos, sin voz, sin representación. Allá en la orilla en donde no molesten a la sociedad moralizada y de buenas costumbres.

¿Por qué escribir una tesis en primera persona? La academia quiere dar la forma y que después ponga yo el contenido. Pero la forma no puede existir sin el contenido, la ilusión de que la forma es un vaso transparente que modelara cualquier líquido que se vierta en él sin alterarlo es una falacia. Esto se aplica tanto a mi obra pictórica como a mi investigación y mi tesis. Es por lo que incluyo en este trabajo experiencias que pueden parecer anecdóticas a primera vista pero que en su contexto y bajo una mirada crítica, revelan una realidad mucho más compleja de lo que aparenta.

Las instituciones educativas han estado siempre en busca de estrategias y métodos que produzcan una eficiente transmisión de conocimiento. Producen programas que le permiten a los estudiantes adquirir en un par de años lo que a los pioneros les tomó décadas. Se ha producido un fenómeno de objetivación de las experiencias, quieren hacernos pensar que lo que uno ha experimentado puede ser experimentado por todos; que el conocimiento puede ser una experiencia universal. Construir una academia sobre estos principios garantiza que todos sus estudiantes parten de un terreno uniforme, los homogeniza, pero también los invisibiliza, de alguna forma los borra.

Cuando se pide hablar en género neutro no piden que nos coloquemos en un estado pregenérico o agenérico, piden que nos situemos en el género masculino, de mismo modo en que la Real Academia de la Lengua Española defiende el masculino como el género neutro. Quizás esto no tenga mayor relevancia en temas que aborden la física o la química en los que el género del investigador no tiene relevancia para la investigación (aunque dudo que esta idea sea cierta). Pero para una investigación que busca insertarse en las artes y las humanidades el género tiene una importancia elemental, pues establece la perspectiva que habilita el recorrido de un camino nuevo y rico en conocimiento, que no ha sido previsto por la academia. Como respuesta a este conocimiento neutralizado han surgido espacios nuevos en la academia desde los cuales es posible

tener un conocimiento situado que me habilita para hablar en primera persona y afirmar que hay voz en la subjetividad.

Por lo tanto, más que luchar contra la subjetivación del conocimiento se permite que estos nuevos puntos de vista sean la llave para abrir puertas que otras llaves jamás podrán abrir. Esto es, después de todo el objetivo del arte, proponer nuevos puntos de vista para mirar distinto eso que siempre ha estado frente a nosotros.

La maestría en Artes y Diseño de la Universidad Autónoma de México tiene dos ejes principales; la investigación académica y la producción artística. El capítulo quinto de este trabajo está dedicado a hablar de mi trabajo plástico, porque es la parte esencial de esta tesis, la producción de mi propia obra. No queda más remedio que hablar en primera persona.

Capítulo 1- Representación

1.1 Representación como herramienta política.

Del rigor en la ciencia

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.¹

—Jorge Luis Borges

Es una linda astucia que me hayan pegado un lenguaje que ellos imaginan que yo no podré utilizar nunca sin confesar que soy miembro de su tribu. Voy a maltratarles su jergonza.²

—Samuel Beckett

¹ Jorge Luis Borges, “Del Rigor de la ciencia”, en *El Hacedor* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), 40.

² Samuel Beckett, “Minuit” en *El innombrable* (Madrid: Alianza, 1998), 63.

En el cuento de Borges la obsesión de los cartógrafos, que los lleva a ampliar la representación del mapa hasta abarcar la dimensión total del espacio representado, ejemplifica la incapacidad que tenemos como seres finitos de conocer las cosas en su totalidad. Nos revela la utilidad de la representación: comprendemos que para fines prácticos el mapa nos permite sintetizar el conocimiento del territorio, haciendo digeribles y manejables los conocimientos geográficos.

La representación es el *lente* a través del cual vemos y comprendemos el mundo, nos da acceso al lenguaje y al pensamiento abstracto, por lo tanto, es adquirido al mismo tiempo que adquirimos el habla. Este sistema nos permite acceder a conocimientos organizados y procesados, conocimientos de elevado valor social, pero la adquisición tan temprana de este *lente* nos incapacita para percibirle. Es así, que vemos y comprendemos el mundo a través de la representación; que puede ser entendida como la intención de crear categorías.

Los mecanismos a través de los cuales funciona la representación son los intereses y el criterio de lo que es valioso del objeto a conocer; son con frecuencia tácitos, ocultos. Estos están relacionados y atienden a las posiciones de poder; del que mira, del que decide y del que enuncia. “Lenguaje y representación tendrían la capacidad de producir significado, establecer conexiones con el poder, exponer conductas reguladoras, promocionar identidades y subjetividades”³ El resto de los sujetos que se encuentran en la periferia de ese poder solo pueden observar. Muchas veces su visión está condicionada por el punto de vista de poder, solo se les permite ver a través de la perspectiva de la autoridad, pero no lo pueden enunciar.

³ Ada Cristina Machado Silveira, “Representación, identidad, virtualidad. Consideraciones acerca de los más recientes fenómenos de la industria cultural.”, en *el VI Congreso ALAIC (Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, Recife, Brasil, 1998)*, 6.

La representación como producto se vincula con el concepto de definición, mientras que la representación como acción o proceso se centra en el sujeto como productor del sentido.

Dado que nos es imposible tener conocimiento absoluto, funcionamos con conocimientos situados⁴, que se oponen a la idea de la razón universal. Como seres finitos, nuestro saber es parcial, depende en su totalidad del punto de vista que tengamos y del lugar del que partimos; utilizamos un sistema de representaciones que toma el lugar del objeto que pretendemos conocer. Un objeto puede ser representado por un sinnúmero de características que dependen en realidad del interés que se tenga sobre el objeto. Si se trata de una pelota, es posible decir: “*la pelota roja*”, o “*el regalo de Ana*” o “*la esfera de plástico*”, según sea el interés que se tenga en la pelota al hablar de ella.

De este modo, los sujetos y las individualidades son representados solo por las características que al sistema le interesan: así, nos convertimos en *mujer bella* o *mujer fea*, *hombre blanco* u *hombre pobre*, *mujer heterosexual* o *lesbiana*... Nuestra representación en el sistema responde únicamente a la utilidad y función que desempeñamos en éste.

El supuesto contenido o expresión de las representaciones de las identidades recurre a diversas fórmulas, como los estereotipos o los nacionalismos. Los nacionalismos se utilizan de las representaciones afirmativamente. Los racismos, al recurrir a los estereotipos, se traducen en el sentido de abolir la posibilidad de representación propia o positiva de un individuo o grupo social. Se reconoce la existencia de determinados problemas, temas, formas u objetos y se

⁴ El concepto de conocimiento situado se refiere a una postura epistemológica en la cual se evidencia la perspectiva que posibilita cada conocimiento. Desmontando la falacia de que el conocimiento puede ser imparcial y universal. Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (Valencia: Catedra 1994), 313-346.

desacredita a otros. Es el nivel ontológico de las representaciones de la identidad el que denuncia el poder de sus narrativas.⁵

Como integrantes de un sistema jerárquico, los individuos nos encontramos ante la desventaja de no poder elegir la forma en que se nos representa, nos quedamos solamente con la posibilidad de modificarnos a nosotros mismos para acceder a características que nos permitan ser representados de una manera favorable.⁶ Para modificar la representación tenemos que acceder a una posición de poder o desarrollar estrategias que posibiliten esos cambios.

Puesto que las representaciones responden a los intereses del sistema de poder que las produce, es importante que sean éstas las que limiten a los sujetos, y no que sean los sujetos los que generen las representaciones. De este modo se propicia un control sobre los individuos. Mientras sean las personas las que tengan que adaptarse a las representaciones, es el sistema quien tiene el control.

Del mismo modo que ser representado de una forma no adecuada o desfavorable tiene repercusiones negativas dentro de este sistema de valores representacionales, el no ser representado es también una desventaja, pues equivale a la ausencia de valor. Es lo que ocurre con las cosas que no tienen nombre: no solemos pensar las cosas para las que no existen palabras. No ser representado equivale a no existir dentro del sistema de poder.

⁵ Ada Cristina Machado Silveira, "Representación, identidad, virtualidad. Consideraciones acerca de los más recientes fenómenos de la industria cultural.", *en el VI Congreso ALAIC (Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, Recife, Brasil, 1998)*, 8.

⁶ Una mujer no puede modificar el sistema de representaciones para ser representada como una mujer inteligente o bella en lugar de una mujer gorda; la única opción que ella tiene disponible es bajar de peso para dejar de ser representada como mujer gorda y pasar a ser mujer delgada.

La representación de los sujetos en los medios, incluyendo la televisión, está tan construida y definida, que nos identificamos profundamente con los sujetos presentados, a pesar de que esas caracterizaciones distan mucho de nuestra propia imagen, de nuestros propios cuerpos. Tanto así, que hemos comenzado a ver nuestros cuerpos como *el otro*. La representación impone al sujeto anglosajón en el centro de nuestras ideas y desplaza nuestros cuerpos mestizos a la periferia del otro⁷.

La representación como sistema de clasificación de los sujetos no útiles o indeseables para el sistema es esencial para construir, por medio de la oposición, a los sujetos adecuados. La marca se coloca sobre el *otro*, la periferia. Al mismo tiempo, y en un nivel distinto, este fenómeno se repite: se asume que el espectador, el sujeto por excelencia, es el hombre, y está tan arraigada esta idea, que las mujeres hemos accedido a una visión sólo a través del observador masculino: incluso nos vemos a nosotras mismas desde la mirada masculina.

La historia, así como la historia del arte, está construida al gusto y acorde a los intereses de quien tiene la oportunidad y el poder de relatarla. El estudio crítico de las representaciones de arte erótico y de la sexualidad pone en evidencia los discursos que incorporamos para comprender; porque al ser incorporados sin filtrarlos de una manera crítica, funcionan como patrón de normalidad. Analizar estas representaciones posibilita el planteamiento de nuevos discursos que cuestionan de manera crítica los discursos y representaciones hegemónicos. Al entender cómo funcionan las representaciones podemos comprender que las representaciones en el arte no son inocentes y tienen una función política.

⁷ Al hablar de "nuestros cuerpos mestizos" no me refiero precisamente a la mezcla de indígena con español sino a todas las mezclas que integran al pueblo mexicano. Intento señalar que la pureza de sangre o de razas es una falacia.

Es el momento de preguntar: ¿sí somos representados conforme a los intereses hegemónicos, ¿existirá modo alguno en el que podamos también representarnos conforme a nuestros propios intereses, para visibilizar lo que es importante para nosotros, individual o colectivamente? Como dice Lefebvre: “Vivir es representar[se], pero también transgredir las representaciones”.⁸

La representación depende del interés de quien la produce, de su punto de vista, también de su capacidad de enunciar y de comunicar su punto de vista. De este modo, “la persona” que la produce posee un interés que condiciona su punto de vista y está investida del poder para comunicarlo. El resto de los sujetos adoptamos el hábito de mirar como mira “esa persona” con poder, porque se nos impone su punto de vista. Pero si logramos mirar desde otras perspectivas, si desarrollamos y alimentamos nuestra propia visión, seremos capaces de identificar la imposición. Esto es solo a la mitad del camino, ya que, para lograr modificar las representaciones, es necesario ser capaz de comunicar estas diferencias.

Es por esta razón que el arte, como actividad cultural y social es tan importante. El arte tiene la capacidad de ser una vía de comunicación para esta otra perspectiva. Dentro del arte existen también filtros que impiden la difusión de lo que no coincide con los intereses del sistema, de modo que surgen artistas favorecidos y artistas que no pueden ser escuchados: expresiones invisibilizadas.

Tengo una gran fascinación por las historias de tradición oral, como las sagas vikingas y “*Las mil y una noches*”. Las primeras sagas que leí eran historias heroicas de reyes y caballeros, pero después encontré historias más cortas, que recogían anécdotas de la vida cotidiana, eventos

⁸ Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 99.

familiares y acontecimientos legales y penales. Las sagas recogían la identidad de los pueblos nórdicos, y que además eran creadas para ellos mismos, eran las historias que se contaban unos a otros para producir una identidad. Estas historias se oponen épicamente a los relatos “oficiales” que los romanos hicieran de la gente del norte, ya que, para ellos, estos pueblos no eran más que bárbaros paganos. Es así como las sagas llegan hasta nosotros para desmentir los relatos romanos y permitirnos entender cómo ellos se veían a sí mismos. A través de estas narrativas tomaban el control y el poder de su propia historia. Estos relatos han sobrevivido gracias a la tradición oral⁹ y a su valor estético.

En el tema del erotismo, de los deseos y del cuerpo, existe también un discurso oficial, una narrativa que se repite incansablemente y que es consumido sin un cuestionamiento habitual. Estas narrativas representan un ideal al que se impone y surge de la necesidad de dominar y obtener control sobre nuestros cuerpos. Esto es posible gracias a que producen un relato que nos permiten existir en el espacio de las ideas, al mismo tiempo que impiden que nosotros generemos otros relatos.

Fatema Mernissi relata en sus libros "*Scheherazada Goes West*"¹⁰ y "*The Harem Within*"¹¹ cómo las mujeres dentro del *harem*, siendo iletradas, lograban transgredir la censura y las fronteras que las tenían cautivas —gracias a la tradición oral. “Las mujeres iletradas como Yasmina [la abuela materna de la autora] eran más subversivas que las educadas, tanto porque introducían

⁹ Se que las Mil y una noches al igual que las sagas vikingas ya no se transmiten de forma oral. Sin embargo, surgieron de esta forma de transmitir el conocimiento y creo que su contenido es producto directo de este tipo de narraciones, en las que no existe un original.

¹⁰ Fatema Mernissi, *Scheherazada Goes West. Different Cultures, Different Harems* (Nueva York: Washington Square Press, 2001).

¹¹ Fatema Mernissi, *The Harem Within. Tales of a Moroccan Girlhood* (Toronto: Bantam Books, 1996).

distorsiones heréticas en sus cuentos, como porque utilizaban el medio oral de contar cuentos para escapar la censura.”¹²

Del mismo modo en que las historias tienen la capacidad de subvertir los relatos oficiales también las imágenes y el arte pueden introducir fisuras con las representaciones oficiales. Para esto, es necesario multiplicar los espacios y las voces que hablan desde sí mismos, que se auto representan; hay que tomar la palabra, producir las imágenes y diversificar los discursos para que los caminos transitables sean mucho más diversos. Es posible usar el arte para escapar de la censura, abordar los temas prohibidos y transformarlo en un espacio subversivo. Jesús Ibáñez afirma que “para que las masas tengan palabra, hace falta que la tomen; que no les sea otorgada, que ellas hagan las preguntas y no se limiten a responder.”¹³

¹² *Illiterate women like Yasmina were more subversive than educated ones, both because they introduced heretical distortions into the tales and because they used storytelling, that oral medium, to escape censorship.* (Traducción propia.) Fatema Mernissi, *Scheherazada Goes West. Different Cultures, Different Harems* (New York: Washington Square Press, 2001), 5.

¹³ Jesús Ibáñez, *A contracorriente* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1997), 171.

1.2 El Espejo de la Representación

Me veo, luego existo.¹⁴

—Claude Cahun

Pregunté: ¿pueden el deseo, el placer y el erotismo ser subversivos? para mi sorpresa, la respuesta fue que son obviamente subversivos, señalando mi interrogación como inocente y sin sentido. Pero esto que para algunas personas pudiera parecer obvio y que a mí me parece, precisamente por aparentar obviedad, relevante y profundamente complicado. Obvio¹⁵ es lo que se presenta ante la vista, pero no creo que todo lo que se presenta ante la vista sea visible, es decir, la visibilidad es una cualidad que los objetos adquieren a partir de su valor en el sistema. Cuando por alguna razón dejamos de detenernos en algo por parecer obvio, lo que estamos haciendo es obviarlo,¹⁶ apartarlo de la vista.

El deseo, el placer y el erotismo existen desde un espacio muy definido, el cuerpo; definido a través de su género, su espacio, la geografía que ocupa, sus características biológicas, su funcionamiento, lo que posee, su color, su edad, su aspecto, sus afectos, sus emociones y también

¹⁴ María Teresa Alario Trigueros, *Arte y Feminismo* (Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008), 39.

¹⁵ Obvio, via. (Del lat. *obvīus*). 1. adj. Que se encuentra o pone delante de los ojos. *Diccionario de la Real Academia Española*, s.v. “obvio.”

¹⁶ Obviar. (Del lat. *obviāre*). 1. tr. Evitar, rehuir, apartar y quitar de en medio obstáculos o inconvenientes. *Diccionario de la Real Academia Española*, s.v. “obviar.”

sus deseos y placeres. Estos aspectos o marcas del cuerpo tienen connotaciones sociales increíblemente profundas.

Como cuerpo, he resentido los conflictos y problemas que conlleva alinearme o no a lo que socialmente se espera que sea; es una lucha. Creo que como cuerpos imperfectos podemos usar esas características que no nos permiten encajar dentro de los esquemas rígidos que el sistema construye para clasificarnos, como palanca para cuestionar todo lo que parece obvio, lo que se da por hecho, lo que pretende ser natural.

Para Butler, filósofa postestructuralista que estudia los feminismos y la teoría queer entre otros temas; el cuerpo es un espacio sobre el cual se inscriben significados culturales, es un instrumento que permite a una voluntad apropiadora e interpretativa determinar un significado cultural para sí misma. Pero, aun así, el cuerpo es una construcción como lo son los innumerables *cuerpos* que constituyen el campo de los sujetos clasificados.¹⁷

¹⁷ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (México: Paidós, 2001), 41.

1.2.1 Visibilizar el cuerpo

“Nuestro mundo,” explica Mitchell;

...un mundo que no sólo está presentado por imágenes, sino que de hecho está construido y creado por la construcción de imágenes. Se trata de una ilustración perfecta de lo que he llamado ‘giro pictorial’ en la cultura posmoderna el sentido de que vivimos en un mundo de imágenes en el que, para parafrasear a Derrida, no hay nada fuera de la imagen.¹⁸

Si no hay nada fuera de la imagen, ¿qué somos? ¿cuerpos? ¿sujetos? ¿imágenes? ¿imágenes de cuerpos?

Llega a parecer que así es como la sociedad trata a los cuerpos: como imágenes. Para los otros somos lo que parecemos, lo que presentamos, no hay más allá de nuestra fachada, somos sólo la portada de un libro, no es posible ver lo que hay detrás. Pero no sólo somos tratados como imágenes, sino que se nos alienta a funcionar y vivir como imágenes, sobrevalorando todo lo que tiene una repercusión en nuestro aspecto y menospreciando las cosas que no se ven a simple vista e incluso haciendo acrobacias complicadísimas para hacer visible lo invisible.¹⁹ Que todo quede en la superficie.

Pero la cosa es aún más compleja; para ser visibles no basta con ser la imagen de un cuerpo, es necesario ser la imagen apropiada de un cuerpo. Nadie ve lo que no quiere ver. Existen una serie de normas de inteligibilidad socialmente instituidas y mantenidas que dan la impresión de la

¹⁸ W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen* (Madrid: AKAL, 2009), 44.

¹⁹ Tal es el caso de los documentos, nuestra edad y existencia se hace visible a través de un acta de nacimiento y nuestro conocimiento a través de un título.

coherencia y continuidad de las personas,²⁰ que las hacen visibles. Según Butler, “la matriz cultural —mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género— requiere que algunos tipos de ‘identidades’ no puedan ‘existir’”.²¹

Cuando Butler señala que hay identidades que no pueden existir, se refiere a que no constituyen imágenes visibles, no son sujetos comprensibles, son utilizados por el sistema para contraponer a las identidades que le interesa legitimar. Pero, aunque el sistema señale estas identidades como las excepciones que confirman la norma, son éstas las que no están bajo su control y es precisamente por esto que necesita señalarlas tan rígidamente, negarles visibilidad y mantenerlas en la periferia.

Aun así, es posible alzar la voz desde nuestra periferia, reclamar visibilidad, agruparnos y obligar a los otros a ver eso que se niegan a ver, situarnos enfrente y negarnos a ser obviados. Claro que el sistema reacciona ante este empoderamiento y auto-visibilización, señalándolo como un acto de violencia, la protesta siempre es señalada como agresiva, pero ¿qué puede ser más violento que la marginación y el amordazamiento con que se neutraliza a los incontrolables? Vivimos en una sociedad en la que el uso de la violencia es legitimado solamente por y para el Estado.

²⁰ Butler, *El género en disputa*, 50.

²¹ *Ídem.*

1.2.2 El cuerpo del otro



Fig. 1

La conciencia de verse a sí misma implica también comenzar a ver el mundo y narrarlo de otro modo, rompiendo la visión monolítica que ha venido ofreciendo la historia del arte oficial, cargada de androcentrismo [...].²²

—María Teresa Alario

²² María Teresa Alario Trigueros, *Arte y Feminismo* (Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008), 12.

Fat Revolution (Figura 1) el tríptico en el que Alejandra Labala Rodríguez, Balandra Rodríguez²³ se autorretrata desnuda tiene una función performativa más que expresiva. En él, Balandra está construyendo su identidad como mujer gorda que tiene un género flexible; se permite a sí misma habitar su cuerpo de diferentes maneras; desde los placeres orales, hasta la creación y experimentación de su masculinidad.

Más que expresar su identidad con estas fotografías, la está construyendo, está mostrándose a sí misma, al mismo tiempo que le muestra a los demás cómo quiere ser vista; está construyendo su imagen, una imagen a partir de la cual quiere ser visibilizada.

Con el cuerpo sucede algo parecido, Butler explica qué pasa con el género:

La distinción entre expresión y performatividad es absolutamente crucial, porque si los atributos y los actos de género, o sea, las diversas formas en que un cuerpo muestra o produce su significación cultural, son performativos, entonces no hay identidad *pre-existente* que pueda ser la vara de medición de un acto o atributo; no hay actos de género que sean verdaderos o falsos, reales o distorsionados, y el postulado de una verdadera identidad de género se revela como una ficción regulativa.²⁴

Tampoco existe una imagen verdadera o falsa del cuerpo y las que se presentan como tales, son ficciones regulativas. Balandra, con sus autorretratos se auto-representa, alza la voz y exige ser vista. Se sitúa como una imagen para reclamar un espacio sociopolítico, pero también para poder observarse a sí misma. Produce reflejos de sí misma para poder mirarse desde afuera. Congela

²³ Alejandra Labala Rodríguez (1986, La Paz, Baja California Sur.) Socióloga, Performancera y activista, también hace videos de posporno, Comprometida con el activismo gordo. Es integrante del colectivo feminista *Degenera-das* y de la ONG Ddeser.

²⁴ Judith Butler, "Actos performativos y construcción del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista," *Debate Feminista* 18 (1997): 30.

fracciones de su identidad que contienen discursos posibles sobre el deseo, el placer, las emociones, los afectos, la violencia y el poder, —entre tantas otras cosas— que le permiten preguntarse ¿qué soy? ¿cómo soy? ¿cómo se me ve? ¿por qué se me ve de esta manera? y ¿cómo me veo yo?

Para Mitchell,

Las metaimágenes son imágenes que se muestran a sí mismas para conocerse: escenifican el «autoconocimiento» de las imágenes, no son meros modelos epistemológicos, sino «conjuntos» estéticos, políticos y éticos que nos permiten observar a los observadores.²⁵ En su forma más potente, no sirven como meras ilustraciones de la teoría, sino que dan imagen a la teoría.²⁶

Pero ¿estas imágenes funcionan como metaimágenes sólo para Balandra? o ¿pueden llegar a ser metaimágenes para otras personas también?

En 1987 John Coplans escribe sobre su serie de autorretratos en un texto titulado *I Photograph my Body*:

Lo hago general al decapitarme yo mismo, haciendo que mi cuerpo se asemeje al de cualquier otro hombre. La desnudez rescata al cuerpo de la concreción temporal. Sin ropa, pertenece al pasado, al presente y al futuro; carece de país quedando redimido el peso del lenguaje y libre para vagar por las culturas a su antojo.²⁷

²⁵ Mitchell, *Teoría de la imagen*, 44.

²⁶ *Ibidem*, 50.

²⁷ José Miguel G. Cortés, *Héroes caídos: masculinidad y representación*, (Castelló: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2001), 65.



Fig. 2

Aquí Coplans está obviando que el cuerpo es una construcción social que no es solo la ropa o la identidad lo que lo ata, sino que está sometido también a cuestiones de género, edad, raza, peso, belleza. El cuerpo no es naturaleza, no existía antes de lo social, no hay un espacio en el que el cuerpo pueda existir como objeto puro y libre de significados. Por esto no es suficiente desnudarse y ocultar el rostro para vagar con libertad.

Balandra, al contrario de Coplans, no pretende librarse de las marcas de su cuerpo para hacerlo general o universal. Ella busca apropiarse de esas marcas, hacerlas suyas. Afirma que no podemos ser libres a pesar de nuestros cuerpos, tenemos que aprender a ser libres con ellos y no libre de ellos, tenemos que aprender a abrir caminos desde el cuerpo. Aunque Balandra está poniendo al centro de sus autorretratos esas marcas y características que hacen de su cuerpo algo

marcado, único y material, ¿no será posible que yo, desde mi cuerpo, me identifique con ella? Siento que es precisamente porque ella expone su cuerpo como algo particular que se genera una identificación. Nuestra cultura ha estado en busca de lo natural, lo esencial, lo universal, lo que es puro y transparente para poder explicar la vida humana, pero creo que toda esa búsqueda es inútil. Lo humano no está en lo puro ni universal— sí existe *lo humano*: está más cerca de lo marcado, lo particular, lo complejo, la imperfección, las variaciones, lo incomprensible y las diferencias. Es mucho más fácil relacionarme con los autorretratos de Balandra que con la *Venus* de Botticelli. No importa que nuestro aspecto físico no tenga nada en común, o que sus deseos no sean los míos. Lo que me une a ella es esa disidencia de lo central, su afirmación: aquí estoy, no voy a desaparecer sólo porque mi imagen no es apropiada, soy un cuerpo, tengo deseos, seré yo quien decida, genere, visibilice y represente mi imagen— y sobre todas las cosas, ¡me niego a ser obviada!

Capítulo 2- Feminismos

2.1 Feminismos y género

Pensemos en el poder como una fuerza invisible que atraviesa el tejido social en todos los sentidos, evitando su desintegración. Este poder está presente en todos los aspectos de la sociedad, desde las relaciones complejas, a las más sencillas e insignificantes. Igualmente, el poder es un factor de gran importancia en la construcción de identidades, pues es a través del poder que la sociedad regula las conductas que forman la identidad.

Al mismo tiempo que el poder hace posible las relaciones sociales, éstas perpetúan la existencia de las estructuras de poder, creando así círculos de los que no es posible escapar pero que sí podemos modificar.

Los géneros "inteligibles" son aquellos que en algún sentido instituyen y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo. En otras palabras, los fantasmas de discontinuidad e incoherencia, concebibles sólo en relación con las normas existentes de continuidad y coherencia, son prohibidos y producidos constantemente por las mismas leyes que intentan establecer líneas de conexión causales o expresivas entre sexo biológico, género culturalmente construido y la 'expresión' o 'efecto' de ambos en la manifestación de deseo sexual a través de la práctica sexual.²⁸

²⁸ Butler, *El género en disputa*, 50.

Los géneros se construyen por medio de actos performativos que encarnan las leyes que los producen, pero al ser incapaces de reproducir exactamente lo que exigen, también las modificaciones y los errores que estas leyes tratan de suprimir; este doble juego de error y legitimación es el espacio dentro del cual es posible modificar al sistema; encarnando géneros inaceptables, que cuestionen la legitimidad de los géneros institucionalizados.

En la medida en que la ‘identidad’ se asegura mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad, la noción misma de ‘la persona’ se cuestiona por el surgimiento cultural de esos seres con género ‘incoherente’ o ‘discontinuo’ que parecen ser personas pero que no se ajustan a las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas.²⁹

Esto explica por qué existe un repudio tan enérgico a la homosexualidad, la bisexualidad, la transexualidad, ya que en realidad lo que estas identidades están produciendo no es sólo diversidad, sino la desaparición de los límites claros y bien definidos que producen a los sujetos de la sociedad. Los géneros discontinuos realmente evidencian la artificialidad de los géneros en general.

La identidad sexual no es la expresión instintiva de la verdad prediscursiva de la carne, sino un efecto de re-inscripción de las prácticas de género en el cuerpo. Paradójicamente esta plataforma de repetición y reiteración es, al mismo tiempo, el lugar de formación compulsiva del sujeto heterosexual y el espacio donde tiene lugar toda subversión posible.³⁰

Para Judith Butler el género es *performativo*, es decir, una actuación reiterada y obligatoria en función de las normas sociales. El sujeto no es dueño de su género, ni es capaz de seleccionar

²⁹ *Ídem.*

³⁰ Beatriz Preciado, *Manifiesto contra-sexual* (Madrid: Ópera Prima, 2002), 25.

la *performance* que él prefiera, sino que existe una normatividad que lo obliga a actuar el género según las normas sociales, y esto ocurre a través de un sistema de legitimación, sanción y exclusión.

Las elaboraciones de la teoría *queer*... han puesto de manifiesto que las expresiones aparentemente descriptivas como ‘es una niña’ o ‘es un niño’, pronunciadas en el momento del nacimiento no son sino invocaciones performativas más semejantes a expresiones contractuales pronunciadas en rituales sociales tales como el ‘sí, quiero’ del matrimonio, que a enunciados descriptivos tales como ‘este cuerpo tiene dos piernas’[...]³¹

Es precisamente al momento de fallar en el intento de alcanzar ese ideal, que construimos nuestra identidad única e irrepetible, volviéndonos así personas infinitamente más interesantes que las que seríamos si lográramos nuestra meta.³²

Beatriz Preciado afirma:

El género no es simplemente performativo (es decir, un efecto de las prácticas culturales lingüístico-discursivas) como habría querido Judith Butler. El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico... Su plasticidad carnal desestabiliza la distinción entre lo imitado y el imitador, entre la verdad y la representación de la verdad, entre la referencia y el referente, entre la naturaleza y el artificio, entre los órganos sexuales y las prácticas del sexo. El género podría resultar una tecnología sofisticada que fabrica cuerpos sexuales.³³

Al ser el cuerpo el lugar en el que se encarnan las estructuras del poder es este mismo espacio el que nos permite una lucha política. "‘El cuerpo’ aparece como un medio pasivo sobre el cual se inscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual, una voluntad

³¹ *Ibidem*, 24.

³² Paul Zadjermann, Dirección, *Judith Butler. Philosophe tout en genre*, 2006, Documental..

³³ Preciado, *Manifiesto contra-sexual*, 25.

apropiadora e interpretativa determina un significado cultural para sí misma".³⁴ Las normas encarnadas por los sujetos pueden reproducirse de tal modo que las normas hegemónicas del género queden intactas. Pero también estas normas están amenazadas por el hecho de que su repetición puede producir un tipo de actuación que no les sea fiel y de esta manera las debilita y las cuestiona, transformándolas y proporcionando así una oportunidad política. Estas ideas se ven reflejadas en mis obras, particularmente a partir de la figura 54; imágenes que desafían la heteronormatividad y la polaridad de lo masculino y lo femenino.

La teoría *Queer* es principalmente una propuesta política, nace de los feminismos y busca combatir las formas más básicas de las estructuras de poder que se asientan en la suposición de que existen solo dos géneros, dos sexos y una orientación sexual (heterosexual). Lo que propone la teoría *Queer* para romper con los modelos polarizados de la identidad es la demarcación, el no identificarse con ninguno de los dos polos de género y reclamar para uno mismo el acceso a todas las posibilidades sociales.

Es fundamental para el sistema mantener la polaridad de lo femenino y lo masculino como dos fuerzas que jalan en direcciones opuestas, pues si esta diferencia se hiciera difusa también se difuminaría la diferencia entre el opresor y el oprimido y no sería posible mantener el poder en tales circunstancias. En otras palabras, la diferenciación de lo femenino y lo masculino es una forma de mantener el poder como privilegio exclusivo para lo masculino sobre lo femenino.

El sistema produce solamente dos opciones, que son totalmente opuestas, con las cuales los individuos pueden identificarse; lo femenino o lo masculino. Por otra parte, la teoría *queer*

³⁴ Butler, *El género en disputa*, 41.

funcionaría también para leer y analizar las imágenes que produce nuestra sociedad, y entre ellas en particular las imágenes que produce el arte erótico.

2.2 Arte y Feminismos

Durante mis primeros años de estudios artísticos, estudiando la Historia del Arte, “aprendí” que el arte con alguna ideología era panfletario³⁵. Que el arte no debía tener ninguna utilidad, por lo tanto, cuando servía a una ideología traicionaba su propia autenticidad. Por el contrario, yo pienso que el arte jamás es inútil, yo defino el arte como “un medio de comunicación, al mismo tiempo que es un espacio de producción de conocimiento, ideologías e identidades”.

La idea de que el arte con ideología es panfletario: surge en oposición al arte soviético que promovía los ideales del comunismo; y actúa en favor de los intereses del bloque capitalista. Este discurso, que afirma que el arte debe estar aislado de la ideología y la intención, tiene su propio objetivo: arrebatarles a los artistas la capacidad de cuestionar el mundo y comunicar sus ideas a través de su obra.³⁶

Si aceptamos que el arte no es inútil y que no pierde su valor por tener alguna ideología, podremos entender los fenómenos que lo rodean, por una parte, las distintas corrientes artísticas, pero también la constancia de ciertas representaciones y la ausencia de otras.

³⁵ Esto sucedió en el Bachillerato en artes y humanidades, CEDART, y es posible que no fuera un concepto que los profesores buscaran transmitirnos, pero llegó a nosotros de la misma manera que los padres transmiten los prejuicios a sus hijos, sin realmente pensarlos.

³⁶ Con esto no quiero decir que el arte soviético fuera mejor o que estuviera dotado de una capacidad crítica; tampoco considero que el arte del bloque capitalista carezca de alguna propiedad intelectual—me concentro en analizar los conceptos que aprendí en la clase de Historia del Arte.

En palabras de Griselda Pollock,

La palabra *ideología* se utiliza ahora para describir en términos generales los procesos sociales a través de los cuales se producen significados e identidades. Apoyándose en ideas procedentes del campo del psicoanálisis y de la lingüística, esta noción de ideología no implica tan solo la producción de ideas y creencias, sino la creación misma de las identidades o los sujetos en las que se encarnan dichas ideas y creencias. En otras palabras, nos construimos como sujetos, sujetos marcados por condiciones de género y clase, a través de ciertos procesos sociales. Nos vemos impelidos a reconocernos en las identidades e imágenes que nos transmiten determinadas prácticas e instituciones sociales [...].³⁷

Analicemos ahora la importancia de la ideología en la actividad artística; partiendo de la afirmación de Lefebvre de que ‘toda obra contiene elementos ideológicos’.³⁸ Griselda Pollock señala que “el componente ideológico estaría en relación con los intereses de una clase o un grupo social en particular”,³⁹ incluso cuando no es la intención del autor expresar esa ideología a través de su obra. Esto sucede porque en nuestra cultura existen signos y símbolos ya consolidados que llevan consigo las ideologías que los producen. Pero no hay que pensar que el arte es solamente la expresión o comunicación de las ideologías. Pollock explica que “el arte es constitutivo de la ideología, no es meramente una ilustración de ella”.⁴⁰ Esto quiere decir que el arte es un espacio en el que las ideas se producen, cambian y difunden.

Estas ideologías están presentes en todas las obras; las que lo aceptan y las que lo niegan, de forma consciente o inconsciente. Las obras que se mantienen en circulación lo hacen porque

³⁷ Roszika Parker y Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985* (Nueva York: Pandora press, 1987). 79.

³⁸ Alario Trigueros, *Arte y Feminismo*, 10.

³⁹ *Ibidem*, 9.

⁴⁰ *Ibidem*, 10.

coinciden con las ideas que resultan convenientes, ya sea para el mundo del arte o para las instituciones que se favorecen de controlar los espacios del arte.

Analicemos, por ejemplo, las obras orientalistas de Jean Auguste Dominique Ingres. Pudiera parecer que lo que Ingres representa en sus obras es una exaltación de la belleza femenina; que nos presenta una visión romántica de las culturas orientales y relaciona la idea del harem y las odaliscas con el placer y la sensualidad.

Esta lectura romántica de sus obras podría obstruir una lectura más crítica de lo que Ingres representa. Repasemos el momento histórico en el que Ingres pinta sus odaliscas; la primera traducción de *Las mil y una noches* aparece en 1704, traducida al francés por Antoine Galland⁴¹. Durante el siglo XVIII y mediados del siglo XIX Marruecos pacta tratados de comercio con las mayores potencias europeas. En 1814 Ingres pinta *La Gran Odalisca*⁴² (Figura 3). Entre 1860 y 1862 se desarrolla la guerra entre Marruecos y España. En 1863 Ingres pinta *el Baño Turco*⁴³ (Figura 4). En 1912 se inicia el protectorado francés de Marruecos que termina en 1956⁴⁴.

⁴¹ Julio Samsó, Compilador y traductor. *Las Mil y Una Noches, Antología*. (Alianza Editorial: Madrid, 2012). 7.

⁴² Anna-Carola Krauß, *Historia de la Pintura del renacimiento a nuestros días*. (Könemann: Colonia 1995). 53.

⁴³ Rose-Marie y Rainer Hagen, *Los secretos de las obras de arte*. (Taschen: Barcelona, 2014). 585 a 589.

⁴⁴ Susan Gilson Miller, *A History of Modern Morocco*. (Cambridge University Press: Nueva York, 2013). 21.

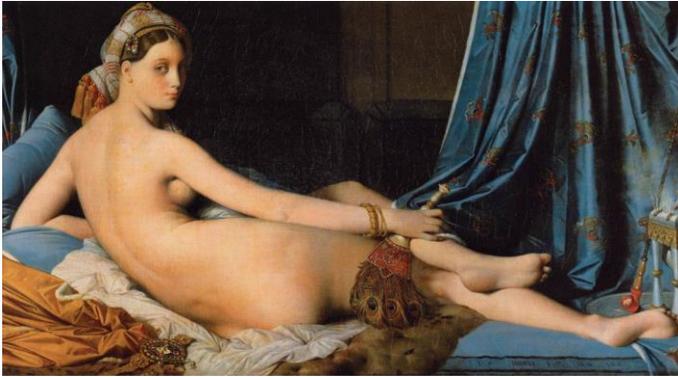


Fig. 3



Fig. 4

Podemos entonces pensar que la fascinación exótica de oriente nace por lo menos 100 años antes de que Ingres pintara su Gran odalisca, con la traducción de *Las Mil y Una Noches*, y que, para este momento, el intercambio comercial entre Marruecos y Francia tenía más de 50 años. Es en el mismo año en que termina la guerra entre Marruecos y España, 1862, que Ingres pinta su *Baño Turco*.

En “*Sheherezade Goes West*”⁴⁵, Mernissi nos relata su impresión al ver por primera vez las pinturas de Ingres en el museo de Louvre. Mernissi describe el harem como un espacio familiar en el que las mujeres y la familia esta resguardada del exterior. Es una estructura prohibitiva en la que

⁴⁵ Mernissi, *Scheherazada Goes West*, 98 a 116.

sería imposible un despliegue sensual y erótico como el que se exhibe en la Gran Odalisca de Ingres. Del mismo modo Mernissi relata que el hammam, como ellos llaman al baño turco, es un tiempo y espacio de cuidado personal en el que no podrían existir encuentros eróticos como los que Ingres propicia entre dos mujeres en el baño turco.

Para acentuar el carácter ideológico de este análisis debemos saber que Ingres jamás viajó al oriente. No quiero decir que Ingres inventó esta manera de ver las culturas orientales, o que había planeado una forma de representación que después facilitara la idea de conquista u ocupación de esos territorios. Pero sí creo que Ingres al ser un sujeto sensible y creador pudo captar con gran claridad el sentir de su momento entorno a las ideas sobre oriente que circulaban y fue capaz de materializarlas en sus obras. Después estas obras, al coincidir con la manera en que Europa conceptualizaba oriente, fueron colocadas en un lugar central, que permitió su conservación y divulgación de tal modo que hoy están en el Museo de Louvre para que todos apreciemos la visión orientalista que prevalecía en la Europa del siglo XVIII.

El análisis que los feminismos proponen, parte de que no existen las representaciones inocentes, y que las cosas no son nunca tal cual se representan, que las representaciones llevan consigo la visión y los valores de quienes las produce, es decir su ideología.

2.3 Metodología y análisis

Una vez que hemos adoptado esta premisa, nos encontramos con la necesidad de confrontar estas representaciones y sus ideologías. Eso es precisamente lo que los feminismos hacen cuando trabaja con el arte. Afortunadamente no es necesario empezar de cero en este complejo análisis del arte y su historia, los feminismos “se apoyan en otros sistemas teóricos (como el marxismo, el posestructuralismo, el psicoanálisis o las teorías de la posmodernidad) corrigiendo su mirada androcéntrica y aprovechando tácitamente algunos de sus postulados.”⁴⁶

La teoría del arte feminista ha generado una de las principales líneas metodológicas de análisis que se refiere tanto al arte del presente como del pasado. En definitiva, la crítica feminista del arte ha asumido la necesidad de poner en evidencia y transformar el imaginario patriarcal de los discursos dominantes, para tras la modificación de lo simbólico, llegar al cambio de la realidad misma.⁴⁷

Por su parte, Germaine Greer hace un análisis a partir de una relectura psicoanalítica, en el que señala que además de las dificultades externas que pueden tener las mujeres para participar en el arte, habrá que consolidar lo que ella define como el *ego maltratado*, es decir, “la internalización por parte de las mujeres de todos aquellos prejuicios que una sociedad sexista esgrimía constantemente contra ellas.”⁴⁸

⁴⁶ Alario Trigueros, *Arte y Feminismo*, 59.

⁴⁷ *Ibidem*, 10.

⁴⁸ *Ibidem*, 61.

En el texto “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, Linda Nochlin realiza un análisis de las dificultades que las mujeres habían tenido para integrarse en el mundo del arte. Ella señala que el problema no se encuentra en la falta de capacidades de las mujeres, o simplemente en la falta de oportunidades. “Las respuestas a esta pregunta, aparentemente simples desde la óptica actual, es la existencia de un marco institucional y social, así como de una concepción de lo artístico, que excluía a las mujeres: [...]”⁴⁹ Nochlin nos previene de caer en la “trampa” e intentar señalar grandes artistas mujeres que han sido ignoradas por la historia del arte, pues al intentar rescatarlas apartaríamos la vista del verdadero problema: las instituciones de arte funcionaban para apreciar solamente el gran genio de algunos hombres, a los que se les atribuía una genialidad “natural”.

Rozsika Parker y Griselda Pollock, en la obra *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, afirman que no bastaba con la integración de nombres de mujeres a la historia del arte, sino que era necesario “cuestionar el paradigma dominante y desarticular los discursos y prácticas excluyentes de la disciplina”.⁵⁰ “Pollock proponía una revisión de las teorías marxistas y estructuralistas aplicadas a la historia del arte y de las imágenes, insistiendo en que la historia del arte feminista debería concentrarse en formas históricas que expliquen la producción artística de las mujeres.”⁵¹ Pollock ha analizado el papel de las representaciones en la construcción del concepto *mujer* como categoría del discurso y conceptos fundamentales como el *canon occidental*.

Los feminismos y el posmodernismo hacen más que cuestionar “el dominio del sujeto esencial masculino, pues ambos ponen en tela de juicio las relaciones entre sexualidad y

⁴⁹ *Ibidem*, 59.

⁵⁰ *Ibidem*, 61.

⁵¹ *Ídem*.

representación, el concepto mismo de *representación* y la rígida oposición entre práctica y teoría artística.”⁵² El arte rescata su capacidad crítica y su dimensión ideológica, empleando la deconstrucción como método:

La deconstrucción en el arte supone el estudio de la función de los mitos culturales de la representación, de la construcción de representación en los sistemas sociales y de la perpetuación y función de estos sistemas a través de la representación, buscando, por un lado, minar la autoridad de ciertas representaciones dominantes y, por otro, comenzar a construir representaciones que sean menos confinadoras y opresivas.⁵³

La aportación de los feminismos al arte tiene, entre otras cosas, el objetivo de cambiar el imaginario para incidir en la realidad, por lo tanto, interviene las representaciones y los discursos dominantes. Con estos objetivos se vuelve importante escapar de las simples dicotomías “blanca/negra, lesbiana/heterosexual, trabajadora/clase media, para poder reconocer la múltiple intersección de categorías y la complejidad resultante de las experiencias vividas por las mujeres.”⁵⁴ Aunque el objetivo sea claro, lo complicado es el cómo.

Algunas artistas se apoyan en la idea de la existencia de una constante formal y compositiva en las obras producidas por mujeres. Judy Chicago y Miriam Shapiro afirmaban que había una “imagería que se remitía de modo *natural* a los órganos sexuales de las mujeres.”⁵⁵ Este proceder es en cierto modo engañoso, aunque tentador; dudo que las experiencias de vivir como mujeres que nos diferencian de los hombres nos unifiquen de ese modo. Sí existiera una diferencia en el arte producido por mujeres, sería algo consciente, será la intención explícita de comunicar a través del

⁵² *Ibidem*, 66.

⁵³ *Ídem*.

⁵⁴ *Ibidem*, 67.

⁵⁵ *Ibidem*, 72.

arte nuestras experiencias y la búsqueda consciente de un imaginario subversivo. “El uso consciente de este tipo de iconografía por el arte feminista se convertía, de este modo, en un gesto político que partía del rechazo al arte formalista imperante.”⁵⁶

Aun así, estas obras no tenían un modo unívoco de ser leídas e interpretadas cuando se desconocían las intenciones con las que fueron creadas. De este modo, las obras de arte feministas quedaban desarticuladas al apartarlas de las teorías y los textos que explican su posicionamiento. Las imágenes no tienen siempre la capacidad de comunicar las intenciones: las imágenes pueden tener múltiples lecturas e interpretaciones, y si el objetivo es contravenir las interpretaciones y los significados tradicionales de estas imágenes, es necesario que sean acompañadas del discurso. Sin embargo, esto no es una regla, podría ser posible también que esas imágenes por sí mismas se filtren a espacios en los que los discursos y declaraciones explícitas jamás podrían llegar. De esta forma las imágenes podrían funcionar como un caballo de Troya.

No obstante, la representación corporal ha sido un tema complicado en el arte feminista; está “por una parte, la necesidad de autorrepresentación y por otra, el peligro de que estas imágenes se confundan con las representaciones sexistas más comunes en la historia de la producción de imágenes.”⁵⁷

Tras siglos de historia de la sociedad occidental en la que la ideología patriarcal había identificado el *cuerpo* con feminidad, y al espectador con el género masculino, la imagen del cuerpo desnudo de la mujer ‘colgada en la pared de una galería de arte constituye normalmente una abreviación del arte; es un ícono de la cultura occidental, un símbolo de la civilización y el talento’.⁵⁸

⁵⁶ *Ídem.*

⁵⁷ *Ibidem*, 71.

⁵⁸ *Ídem.*

Con estas ideas, algunas artistas feministas se distanciaron de los soportes tradicionales del arte, dando lugar a la presencia del cuerpo como elemento real y central en las performances y las acciones.⁵⁹ Una de estas artistas fue Valie Export, quien en acciones como *Genitalpanik* (1969) (Fig. 25) confrontaba agresivamente a sus espectadores con "el uso que el sistema patriarcal hace del cuerpo femenino, presentándose ella misma de un modo sexual, pero no como un objeto de exhibición y consumo, sino como un sujeto que devuelve la mirada y que tiene poder."⁶⁰

Aún a pesar de las desconfianzas que se pueda tener de las representaciones del cuerpo, éste se sigue utilizando como un espacio de subversión y transgresión, pues, aunque históricamente el cuerpo femenino era signo del *otro*, al reclamarlo, ocuparlo y reivindicarlo se ha abierto como un espacio de conocimiento, de poder, y oportunidades.

Habiendo repasado las estrategias y métodos feministas, es necesario hacer una adaptación de éstos para aplicarlos a mi objeto de investigación, que no dista mucho del objetivo de los feminismos. Es así que además de deconstruir los conceptos de *mujer*, *canon occidental* y *sexualidad*, es necesario continuar con *cuerpo*, *erotismo*, *deseo* y *belleza*.

El uso consciente de las representaciones de los cuerpos, las sexualidades y los erotismos será un gesto político y subversivo en tanto que modifiquen, deformen y contravengan las representaciones imperantes.

⁵⁹ *Ibidem*, 74.

⁶⁰ *Ibidem*, 76.

Capítulo 3- El Erotismo

3.1 Lo erótico

Ambos, orgasmo y excitación comparten la misma raíz griega, que significa hincharse y literalmente expandirse más allá de los límites habituales: ‘*orgasm(us)*,’ según el diccionario, “viene del griego *orgasmos*, excitación. *Orga(ein)*, hincharse o excitarse. Y por lo menos una palabra árabe para placer sexual tiene ese significado exacto: ‘*Ightilam*,’ Ibn Manzur en su diccionario del siglo catorce la define como; “es ir más allá del límite, exactamente como el océano cuando se hincha y sus olas golpean estrepitosamente. (*kal bahr haj wa dtarabat amwajuhu*)”.⁶¹

—Fatema Mernissi

Bataille explica que el surgimiento del trabajo entre los primeros grupos humanos fue posible sólo a través de una organización de los recursos y el tiempo⁶² que conformó a los grupos en pequeñas sociedades, en las que era necesario observar ciertas prohibiciones con la finalidad de que la convivencia dentro de la sociedad fuera posible.

⁶¹ *Both orgasm and excitement share the same Greek origin, whose meaning is to swell and literally expand beyond one’s normal limits: ‘orgasm(us),’ says the dictionary, ‘comes from the Greek orgasmos, excitement. Orga(ein), to swell, to be excited.’ At least one Arabic word for sexual pleasure has exactly that meaning: ‘Ightilam,’ writes Ibn Manzur in his fourteenth-century Arab dictionary, ‘is to go beyond the limits, exactly like the ocean when it swells and its waves pound with a disturbed beat (kal bahr haj wa dtarabat amwajuhu). (Traducción propia) Mernissi, Scheherazada goes West, 40-41.*

⁶² Georges Bataille, *El erotismo* [publicación electrónica] <https://magistermediales.files.wordpress.com/2011/05/el-erotismo-georges-bataille1.pdf> (Consultado por última vez el 29 de marzo, 2018) (Sin ciudad: Scan Spartakku, sin año), 21.

Las prohibiciones a las que Bataille se refiere son; en primer lugar, la prohibición de matar y en segundo lugar la prohibición sexual. Bataille vincula estas dos acciones con la violencia⁶³, pues perturban el orden establecido por el trabajo y ponen en riesgo la estabilidad de la sociedad.

Las prohibiciones que Bataille atribuye al trabajo de los primeros hombres son perfectamente aplicable a las sociedades contemporáneas, a pesar de que hoy en día los mecanismos a través de los cuales se obliga a observar esas prohibiciones son mucho más complejos. (Actualmente en el Derecho mexicano, si alguien llegara a matar a una persona, accidentalmente o no, tendría que dar una remuneración económica a la familia con relación al salario mínimo, es decir, el pago que esa persona pudo haber obtenido de su trabajo.)

La reproducción vincula la sexualidad con el trabajo y la acumulación de recursos, pero la sexualidad, cuando no tiene como finalidad la reproducción, es una actividad que violenta el orden del trabajo, dado que representa el derroche de tiempo y energía⁶⁴. Por estos motivos, la organización social y el trabajo introdujeron las prohibiciones sobre la violencia, el rechazo a la muerte y la prohibición de la sexualidad. Las prohibiciones no son siempre iguales, se modifican dependiendo de la época y del lugar, pero su núcleo permanece.

El trabajo nos obliga a postergar las necesidades y las gratificaciones en favor de acceder a mejores condiciones de vida para el futuro, en este sentido es completamente opuesto a las actividades sexuales en las que la gratificación y el placer son inmediatos.

⁶³ *Ibidem*, 28-39.

⁶⁴ *Ídem*.

Para explicar el miedo a la muerte y la necesidad de la reproducción, Bataille introduce el concepto de la discontinuidad: la conciencia de diferencia y finitud que nos distingue de los otros:

Los seres que se reproducen [sexualmente] son distintos unos de otros y los seres reproducidos son tan distintos entre sí como aquellos de los que proceden. Cada ser es distinto de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero sólo él está interesado directamente en todo eso. Solo él nace. Sólo él muere. Entre un ser y otro ser hay un abismo, hay una discontinuidad.⁶⁵

El horror a la muerte nos hace conscientes de esta discontinuidad, pero la muerte no es el único fenómeno que introduce la discontinuidad en los sujetos: también aparece a partir de la dicotomía entre el sujeto y el objeto, el centro y la periferia, el ideal y el otro; lo masculino y lo femenino. Esta forma de discontinuidad se hace consciente a través de experiencias negativas, es decir, se experimenta como un límite. Nos descubrimos como sujetos a través de lo que nos diferencia de los otros. En nuestro entorno, un mundo en el que la imagen y la representación producen un grado tan extremo de estilización, no se nos define a través de lo que nos diferencia de un otro cualquiera; nos define lo que nos diferencia del otro ideal, el que es presentable: la imagen del "*Sujeto ideal*". La comparación y la discontinuidad abren un espacio en el que habitamos los otros. Espacio negativo y periférico, el espacio prohibido (imposible) es el del *ideal*. Los otros somos seres discontinuos, horrorizados de nuestra propia muerte, temerosos de nuestra sexualidad, separados del sujeto ideal y condenados a tener sentido sólo a través del trabajo productivo.

La separación entre el yo y el "*Sujeto ideal*" produce un límite que es esencial para el sujeto, en primer lugar, porque es el punto de partida del auto conocimiento y el factor elemental para las

⁶⁵ *Ibidem*, 9.

experiencias eróticas, considerando que estas son el sentimiento de placer que surge de la transgresión deliberada de algún límite o prohibición. De modo que solo cuando existen límites puede existir el erotismo.

3.2 La transgresión

Cuando Bataille habla de violencia, no se refiere a la violencia que pone en peligro la integridad física de los sujetos, ni siquiera se refiere a la violencia que lleva a la muerte; él habla de la violencia que afecta el orden del trabajo y la estructura social:⁶⁶ el desequilibrio que las pasiones introducen en el orden.

Existe otra forma de producción que no asociamos con tanta frecuencia a la del mundo laboral, pero sin la cual el trabajo sería imposible: los mecanismos de producción que generan sujetos útiles para el orden del trabajo; sujetos que se esfuerzan constantemente por cumplir las normas de identidad y de imagen que los convertirían en sujetos aceptables, porque existe la tácita prohibición de romper con los modelos, con los ideales.

Surge una prohibición nueva, producto de nuestros tiempos hipervisuales; la prohibición de ser diferente del sujeto central, del ser ideal. Una norma tácita que prohíbe habitar plena y satisfactoriamente la otredad, que impide ser reconocidos como sujetos diferentes, que destierra

⁶⁶ *Ibidem*, 29.

nuestra existencia al terreno de la angustia, la culpabilidad y la inconformidad con tal de mantenernos en permanente movimiento hacia el ideal inalcanzable.

La sexualidad amenaza el trabajo y la producción, porque aparte de la reproducción, la sexualidad produce placer sólo para el sujeto directamente involucrado, lo cual no beneficia en absoluto a la sociedad. Al contrario, perjudica el desempeño del sujeto en su trabajo, al consumir su tiempo y energía. El placer es transgresor.

El erotismo supera la transgresión de la sexualidad, pues da placer al sujeto además de que le hace experimentar una sensación de plenitud en la que su discontinuidad desaparece: se nubla su percepción, y es incapaz de ver al sujeto ideal. Él toma la posición central, se permite abarcar la totalidad de su cuerpo, su placer transgrede los límites. Bataille relaciona la experiencia erótica con la fusión de dos sujetos discontinuos⁶⁷, y de esta manera vincula la experiencia erótica con el erotismo de los corazones⁶⁸.

Para Bataille, hay tres modelos de erotismo, el de los cuerpos, el de los corazones y el sagrado.⁶⁹ Sin embargo, yo agregaría un cuarto erotismo: el autoerotismo; el más subversivo de todos, el más transgresor. Este cuarto erotismo es diferente de los tres anteriores, porque mientras los erotismos de Bataille dirigen su deseo hacia un objeto externo, un objeto que permanece en un principio distante del sujeto que lo desea, el autoerotismo dirige su deseo a sí mismo, al sujeto deseante.

⁶⁷ *Ibidem*, 15.

⁶⁸ *Ibidem*, 14.

⁶⁹ *Ibidem*, 11.

Quizás Bataille podría argumentar que no se puede desear lo que uno ya tiene, pero aquí entra en juego una prohibición mucho más profunda y esquiva que la de la sexualidad o la de la muerte, una que es casi imperceptible, que yo llamo la prohibición de continuidad, que implanta en nuestra conciencia la discontinuidad, introduce un modelo de sujeto perfecto, inalcanzable que promete la trascendencia, el placer máximo y la continuidad, pero este ideal se desplaza siempre paralelo a los esfuerzos del sujeto, es decir, siempre está un paso más allá, inaccesible.

El placer del autoerotismo destruye la discontinuidad pues en el momento del goce, los límites desaparecen temporalmente. El tiempo se detiene, las grietas se restauran y el sujeto aparece completo, perfecto, envuelto en una luz que lo coloca en el centro del mundo. ¿Puede existir una acción más violenta que la que realiza el sujeto, que por sus propios medios y sin necesidad del trabajo o de las relaciones social, se eleva a la máxima continuidad? ¿Cómo controlar al sujeto que abandona la periferia que le ha sido designada, para colocarse en el centro? ¿El sujeto que desplaza al ideal para tomar su lugar?

De las violencias que perturban el trabajo, ésta es la más amenazante, porque no sólo derrocha el tiempo y energía que debe ser dedicado a la producción, sino que también transgrede el orden, según el cual, los sujetos buscamos nuestra continuidad a través de la unión con los otros. Y, cuando los sujetos dejan de necesitar de los otros, se vuelven independientes, incontrolables, poderosos.

Bataille habla de dos prohibiciones que surgieron al mismo tiempo en que los primeros grupos humanos comenzaron a trabajar; la de la muerte y la de la sexualidad⁷⁰. Con el desarrollo

⁷⁰ *Ibidem*, 28-39.

de las sociedades, nuevas prohibiciones fueron surgiendo con la finalidad de garantizar su funcionamiento. Al surgir un modelo de sociedad en el que existían estratos sociales, surgió una nueva prohibición, la del ser *ideal*. Aparecieron los gobernantes, que en muchos de los casos se declaraban descendientes de los dioses o elegidos, distinguiéndose así del resto de los sujetos, y produciendo el concepto de un ser superior o *ideal* al que todos deseaban acceder para sí mismos. Sólo para este ser ideal estaba garantizada la continuidad: era superior, poderoso, inmortal.

La existencia de estos elegidos obligaba al resto de la población a parecerse a ese ser *ideal*, así como a obedecerle. El parecido debía ser físico, moral y psicológico. La constante comparación entre el ser *ideal* y los otros generó dos esferas distintas en la misma sociedad: la esfera central, habitada sólo por el concepto de *idealidad*, y la esfera de los otros, la periferia.

Las identidades lícitas son las que se esfuerzan por devenir una imagen semejante a la del ser *ideal*, pero esta actividad es al mismo tiempo necesaria e imposible; entre mayor esfuerzo por acceder al ser ideal, mayor frustración y más acentuada se percibe la propia otredad. El centro de esta prohibición es la obligación de alcanzar ese ser *ideal*.

Es así como han ido surgiendo identidades prohibidas. Por un lado, las que no logran aproximarse lo mínimo necesario a ese ser *ideal*, las que difieren de él; pero al mismo tiempo reafirman la superioridad del sujeto ideal, y las que apartan de sus intereses a ese ser *ideal* y reconocen en su propio ser una integridad distinta. El primer modelo de sujeto habita en la última esfera de la periferia, es lo más ínfimo, y sufre su desventura. El segundo, a partir de movimientos eróticos/transgresores, escapa de las esferas concéntricas para construir un circuito excéntrico, una esfera propia, en la que él ocupa el centro, véase la figura 5.

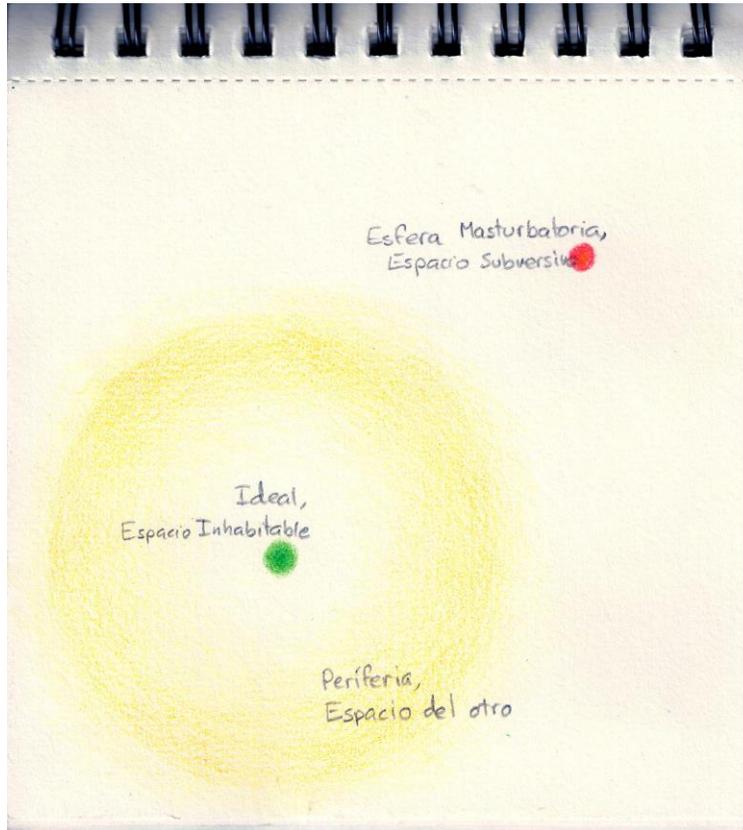


Fig. 5

Contemplemos la división de los espacios identitarios. Aparecen un espacio central, reservado al ser ideal, y un espacio periférico. Pero ¿quiénes son específicamente los sujetos que habitan este segundo espacio?

Actualmente, y gracias al uso de las nuevas tecnologías y la hipervisualidad, todos nos hemos convertido en el otro. El ser *ideal* se ha estilizado exageradamente, al grado que nadie es

capaz de habitar ese espacio en su totalidad⁷¹. En el centro de nuestra autoconcepción se instala ese ser ideal, y desplaza nuestra imagen propia al lugar del otro, el segundo. Rechazamos nuestra propia imagen, nos sentimos incómodos, insuficientes, fragmentados, discontinuos, aprendemos que el único modelo de belleza es el ser *ideal* y nos es imposible obtener cualquier placer de lo que difiere del ser *ideal*.

Nos resulta imposible el placer de habitar nuestro cuerpo. La comparación nos sume en la angustia y la única opción posible es alcanzar ese ideal a través de la vinculación con un otro que se encuentre, aunque sea ligeramente, más cercano del ideal, alguien más bello. Nuestra identidad, nuestro propio cuerpo, y la concepción que tenemos de nosotros mismos, son los límites de esta nueva prohibición.

Como todas las prohibiciones que describe Bataille, la prohibición de continuidad es intangible, no existe como una ley y cambia constantemente. Se vuelve perceptible solo a través de su límite, a través de la angustia que genera al transgredir sus bordes. Y son el límite y la angustia lo que está en el centro del erotismo, porque sin el sentido de la transgresión lo gratificante no es erótico⁷².

En el centro de esta nueva prohibición se encuentra el deseo de la transgresión masturbadora. El sujeto no desea encontrar el *ideal* en sus semejantes, ni siquiera en su pareja, él desea ese *ideal* para sí mismo. Porque el éxtasis de la continuidad que da ese *ideal* es precisamente, como decía Bataille, la experiencia máxima que desaparece todo signo de discontinuidad; es

⁷¹ Ni siquiera las supermodelos se salvan de pasar por el *photoshop*.

⁷² Bataille, *El erotismo*, 63-65.

incomunicable. Este éxtasis transgresor no es permanente, dura tan solo unos momentos, pero a diferencia de los otros erotismos, el autoerotismo modifica el espacio que habita nuestro sujeto. Éste aprende que el placer se encuentra siempre dentro de él.

Este conocimiento, es para mí, la clave del porqué el autoerotismo es el más regulado y restringido de todos. El “*otro*”, al gestionar su placer, se vuelve autónomo y por lo tanto subversivo, peligroso, violento.

Finalmente ha llegado el momento en el que el riesgo de aventurar una definición del erotismo ha disminuido, pero quizás sería mejor que primero aclarara las diferencias que existen entre el amor, la sexualidad y el erotismo. Los límites de estos tres conceptos son difusos y con frecuencia conviven en una especie de discurso regulatorio de la sexualidad, en la que el erotismo es una parte del sexo y el sexo es dependiente del amor. Pienso que esta situación no es accidental, se trata de una estrategia para controlar las acciones y las identidades de los individuos, como una especie de ancla.

El amor, la parte más pesada del ancla; es un sentimiento idealizado de afecto, cariño, necesidad, cercanía, etc., que nos vincula con alguien más. Claro que el amor no siempre es un amor de pareja y sin embargo este tipo de amor se eleva jerárquicamente sobre los otros tipos de afectos, con excepción del amor a Dios. Y en esta jerarquía de afectos, hay un amor que esta terriblemente devaluado, el amor propio. Regresando al tema del erotismo, es evidente que el amor y la sexualidad son cosas independientes: el amor es una variedad de sentimientos y la sexualidad es una variedad de acciones.

Ahora, la diferencia entre el sexo y el erotismo es un poco más compleja. No cabe duda de que una experiencia sexual puede ser erótica, pero puede suceder también lo contrario, así como

una experiencia erótica puede ocurrir a partir de situaciones en las que la sexualidad no está involucrada. "La actividad sexual no es necesariamente erótica, lo es en la medida en que trasciende los límites del ser, de lo permitido, los límites del trabajo y lo social."⁷³

La experiencia erótica es el placer de experimentar lo prohibido. "El erotismo surge de un deslizamiento de la sexualidad sin vergüenza a la sexualidad vergonzosa."⁷⁴ (Este deslizamiento tuvo lugar en la época en la que surgió el trabajo.) En cuestión del placer, la sexualidad no es lo único que está prohibido, las prohibiciones se extienden ampliamente sobre un sinnúmero de situaciones cuya transgresión nos resulta erótica.⁷⁵ El erotismo redefine el ser del sujeto constantemente, a partir de la transgresión de sus límites.

La prohibición que se cierne sobre el placer propio es ampliamente extendida, y para respaldarla, se le han atribuido un sinnúmero de enfermedades a lo largo de la historia. Y es quizás esta férrea prohibición la que acentúa el carácter erótico de la masturbación. Para Bataille, el éxtasis del erotismo es una aproximación a la muerte. Él encuentra en el desfallecimiento del cuerpo después del orgasmo una experiencia de la muerte.⁷⁶ Por el contrario, yo percibo el orgasmo como una experiencia de vida intensa: en el momento de éxtasis el cuerpo se vuelve una unidad, sus grietas desaparecen, todo es claridad y somos capaces de habitar nuestro cuerpo en toda su extensión, sin reservas. ¿Qué mejor forma de experimentar la vida que el placer supremo del orgasmo?

⁷³ *Ibidem*, 22.

⁷⁴ *Ibidem*, 21.

⁷⁵ *Ibidem*, 83.

⁷⁶ *Ibidem*, 76.

Bataille afirma que el orgasmo nos acerca a la muerte, yo pienso que es una vigorizante demostración de vida. Mientras que la experiencia de un orgasmo en compañía de algún otro produce emociones vinculantes muy intensas el orgasmo en la masturbación independiza estas emociones y las redirige hacia el mismo sujeto, ya no es necesario salir de sí mismo. La masturbación posibilita la autogestión de los placeres y la independencia emocional. Sin embargo, esto suena mucho más sencillo de lo que es, implica la exploración y el reconocimiento de los deseos propios y requiere una capacidad creativa tal que logre la satisfacción de estos. Entendamos pues que la masturbación no puede ser solamente la autoestimulación física.

Dadas las características de este proyecto, en el que la investigación y la producción tienen el mismo peso, y se alimentan la una a la otra recíprocamente, estas ideas son relevantes para mi producción porque a medida que avanzaba con las exploraciones visuales del erotismo, entendí que la experiencia erótica es subjetiva. Que aspirar a una representación universal es imposible y que su subjetividad es tal que incluso dos amantes no tendrán la misma experiencia de un encuentro. Comencé entonces a pintar el erotismo desde mi experiencia individual, lo que eventualmente me llevó a pensar en la masturbación como una independización subversiva.

3.3 El deseo desobediente

Es difícil definir la diferencia entre el arte erótico y la pornografía. Poynor, en su libro *Designing Pornotopia*, dice que la diferencia entre pornografía y erotismo es el precio.⁷⁷ Él se refiere a que el prestigio o la deshonra de ser uno u otro lo designa la institución en la que la imagen se inserta. Por ejemplo, si la imagen aparece en una revista de *Play Boy* será pornográfica, pero si se expone en el *Whitney Museum of American Art*, será arte erótico.

La cuestión se centra en que el arte erótico y la pornografía tienen el mismo objetivo: erotizar. Son imágenes que transgreden, y es su acción transgresora la que nos da placer. Es de este modo que la pornografía mantiene intacta su característica transgresora y por tanto la capacidad de erotizar, mientras que el arte erótico al estar institucionalizado, y por lo tanto permitido, pierde parte de su potencia erótica. Una imagen que se institucionaliza deja de ser transgresora.

El arte occidental tiene sus propias prohibiciones. Por ejemplo, por mucho tiempo estuvo delimitado por la belleza. Cualquier representación que no buscara ser bella simplemente no era arte. Pensemos en el efecto transgresor que tuvo el cuadro de Picasso "*Las señoritas de Aviñón*". No se trataba del hecho de que estuviera representado el cuerpo femenino desnudo, o de que supiéramos que se trataba de prostitutas; era su forma lo que perturbaba tanto, su distanciamiento con el concepto vigente de belleza. Esta obra retrataba a las prostitutas europeas con los mismos rasgos que distinguían a las máscaras africanas, las despojaba de sus privilegios como mujeres

⁷⁷ Rick Poynor, *Designing Pornotopia, travels in visual culture*, (China: Princeton Architectural Press, 2006), 9.

europeas, desaparecía la belleza que las aproximaba al *ideal*. Con el "*Guernica*" y "*Las señoritas de Aviñón*" Picasso les recuerda a los europeos que ellos también pueden ser el otro, que son una sociedad de bárbaros, crueles explotadores que distan mucho del *ideal* estético, psicológico y moral que pretenden ocupar frente al resto del mundo.

¿Cómo nos describimos? ¿Cómo le explicamos a otras personas quiénes somos; nuestra identidad? Generalmente lo hacemos a partir de nuestro aspecto físico, ocupación y gustos. Entonces nuestros gustos, deseos y placeres se vuelven marcas de nuestra identidad. Estos son también performativos, entendido como la repetición estilizada de actos en el tiempo que dan la ilusión de continuidad en la identidad.⁷⁸

Cuando digo que los deseos nos marcan, quiero decir que lo hacen de la misma forma en que las características físicas, o nuestras ocupaciones, nos marcan. Es decir, constituyen enunciados performativos. La sociedad nos exige que nos identifiquemos con nuestros deseos, que nos volvamos nuestros deseos. Es como cuando se dice: “es delgada”, “es hombre”, “es ama de casa”, “es lesbiana”, “es melómano”, “es fetichista”. El lenguaje da a los deseos función de adjetivos y no de verbos; que a mi modo de ver es cómo en realidad funcionan los deseos: no se dice, por ejemplo: estaba lesbiana y ahora está bisexual, del mismo modo que se dice estaba estudiando y ahora estoy escribiendo, sin que estas acciones repercutan en mi identidad.

Se habla de los gustos como situaciones estables con poca tendencia a los cambios. Pero los gustos no son estables ni permanentes. Entonces ¿por qué está tan mal visto que los gustos y los deseos cambien? ¿Son distintos? ¿Es diferente querer, desear y gustar del café? Es posible que

⁷⁸ Butler, “Actos performativos y construcción del género, 297.

el asunto esté en la diferencia que socialmente se atribuye a las palabras desear⁷⁹, querer⁸⁰ y gustar⁸¹. Pero se trata de algo más que de definiciones de diccionario.

Los deseos son un asunto de extrema importancia en nuestra cultura, son a la par de las necesidades, la motivación; el combustible, incluso llega a ser común confundir los deseos con las necesidades. Esto explica por qué es tan importante que nuestros más potentes deseos sean inalcanzables y que las fantasías permanezcan como tales. El sistema usa los deseos como una serie de engranajes que mantiene a los individuos trabajando en el sentido que le conviene. El sistema necesita tener el control total de los deseos de los individuos, para de esta forma, asegurarse el control sobre sus acciones. Que los deseos, gustos y placeres sean móviles, flexibles o transitorios generaría sujetos impredecibles.

Lo primero que el sistema hace, es fijar los deseos y lo segundo es señalar y marcar ciertos deseos como inaceptables: el otro. Los deseos no son el único aspecto de las identidades que el sistema utiliza como medio de control, el poder funciona en muchas formas. No existe una norma explícita de lo que estamos obligados a desear o gustar, pero las inmediatas sanciones a los deseos erróneos evidencian su regulación. El hecho de que los mecanismos de regulación de los deseos no sean visibles nos confunde y hace pensar que existen deseos y gustos naturales. Esto explica la discriminación que existe hacia personas con deseos no heterosexuales, e incluso la tendencia a construir una homonormatividad del deseo que se oponga como binario a la heteronormatividad,

⁷⁹ **Deseo.** (Del lat. *desidñum*). **1.** m. Movimiento afectivo hacia algo que se apetece. *Diccionario de la Real Academia Española*, s.v. “deseo.”

⁸⁰ **Querer**¹. (Del lat. *quaerere*, tratar de obtener). **1.** tr. Desear o apetecer. *Diccionario de la Real Academia Española*, s.v. “querer.”

⁸¹ **Gustar.** (Del lat. *gustāre*). **5.** intr. Desear, querer y tener complacencia en algo. *Diccionario de la Real Academia Española*, s.v. “gustar.”

produciendo conductas inverosímiles como la heterofobia.⁸² No es necesario escarbar muy hondo para encontrar todos los deseos que al sistema no le interesa reproducir, y que, sin embargo, usa para legitimar los que sí le interesan. Estos deseos están en la periferia y son las filias, lo que está mal visto, lo que no se hace en público, lo que no se dice y no se ve.

¿Cómo pueden el deseo y el placer ser una declaración política? Existen características normalizadas que los cuerpos deben cumplir. Negarse a acatar esas normas de forma consciente, conociendo las consecuencias de este acto es, en definitiva, una declaración política y subversiva. Lo que hace es visibilizar la existencia de otros cuerpos y deseos, cuestionar el carácter natural de los cuerpos normalizados. La finalidad es señalar lo absurdo que es permitir a la sociedad regular y controlar nuestros cuerpos y deseos.

Preciado evidencia algunas de las formas en que el sistema ejerce control sobre los cuerpos: "la contra-sexualidad afirma que el deseo, la excitación sexual y el orgasmo no son sino productos retrospectivos de cierta tecnología sexual que identifica los órganos reproductivos como órganos sexuales, en detrimento de una ecualización de la totalidad del cuerpo".⁸³ Preciado propone una sexualización total del cuerpo y cuando afirma que su codo es la parte del cuerpo que más placer le da, en realidad está haciendo una declaración política.

¿Podríamos entender entonces que Balandra (Ver figura 1) nos está proponiendo una sexualización de la gordura? Y bajo esta lógica, ¿qué otros deseos pueden resultar subversivos? ¿Qué deseos no le gustan al sistema? ¿Qué pasa con los deseos sexuales de los ancianos? ¿Qué

⁸² "Mi única preocupación es que la diferencia sexual no se vuelva una cosificación que involuntariamente preserve una restricción binaria de la identidad de género y un marco implícitamente heterosexual para la descripción del género, la identidad de género y la sexualidad." Butler, "Actos performativos y construcción del género, 314.

⁸³ Preciado, *Manifiesto contra-sexual*, 20.

pasa con las parafilias? ¿Qué pasa cuando se mezclan los placeres alimenticios con los sexuales? ¿Qué pasa con el mal gusto? Y ¿qué otros deseos impensables hay? Todo esto desemboca a la pregunta: ¿cómo es posible, que una obra artística, construya un puente que permita a las personas el tránsito libre y lúdico de sus deseos a los deseos de los otros?

Es posible visibilizar la existencia y validez de otros deseos, otras identidades y otras formas de vida. El arte permite la reflexión necesaria para que un *otro* pintado revele mi propia condición del otro. Mostrando en el cuerpo y los deseos pintados lo que me gusta y lo que no me gusta de mi propio cuerpo y deseos.

Capítulo 4- El arte erótico

La pintura es mi transgresión.⁸⁴

—Carol Rama

Si las experiencias eróticas son las que llevan a cruzar los límites de lo cotidiano, entonces el arte erótico será también el que cruza los límites de lo que social y culturalmente está permitido representar. Pero para el arte erótico, el mundo del arte hace algunas concesiones, hay algunas transgresiones que sí están permitidas con tal de que otras queden excluidas. De este modo existe el arte erótico institucionalizado, que siempre tiene que estar protegido bajo el ala del erotismo institucional. Beatriz Preciado afirma en su ensayo “Museo, basura urbana y pornografía” que se le pide a las artistas feministas que no aborden la temática de la pornografía “puesto que aparte de ser soez y repetitiva es cosa de hombres”⁸⁵

Surge así la diferencia entre arte erótico y pornografía. Virgine Despentes afirma sobre la pornografía que, con frecuencia, lo que nos excita, nos avergüenza porque esas imágenes pueden ser incompatibles con nuestra identidad social; las imágenes vienen de lugares profundos, oscuros

⁸⁴ Teresa Grandas, "Que les den por saco a todos. Otros relatos posibles sobre Carol Rama y Turín", en *La pasión según Carol Rama*, Comp. Anne Dressen, Teresa Grandas y Beatriz Preciado. (Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2014), 49.

⁸⁵ Beatriz Preciado, "Museo, basura urbana y pornografía", *Las Disidentes, colectivo artístico*, (Consultado por última vez el 13 de agosto de 2018.) <https://lasdisidentes.com/2012/08/12/museo-basura-urbana-y-pornografia-por-beatriz-preciado/>

e incontrolables de nuestro ser y raramente encajan con lo que pretendemos ser. Esto convierte a la pornografía en algo atractivo y a la vez repulsivo, si uno teme perder el control.⁸⁶

En este sentido la pornografía y el arte erótico tienen mucho en común, con la diferencia de que son censurados de diferentes maneras. La pornografía es desprestigiada mientras que el arte erótico es *domesticado*, pues ha absorbido completamente las normas de heterosexualidad, dejando a todas las expresiones de la sexualidad que no complacen al sistema, sin representación.

Así es como aparece la *pos-pornografía*. Pensemos en la pornografía como una técnica de producción de placer, la *pos-pornografía* consiste en apropiarse de esta misma técnica para producir un placer distorsionado y subversivo, la posibilidad de manifestar, inventar o crear otros tipos de sexualidades. Diana Torres, "*la Pornoterrorista*", describe el pos-porno como "un tipo de representación pornográfica que de alguna manera desafía o dinamita las fronteras heteronormativas."⁸⁷ Mientras tanto Preciado afirma que

La pospornografía no será sino el nombre de las diferentes estrategias de crítica y de intervención en la representación que surgirán de la reacción de las revoluciones feminista, homosexuales y queer frente a estos tres regímenes pornográficos [...] y frente a las técnicas sexopolíticas modernas de control del cuerpo y de la producción de placer, de división de los espacios privados y públicos y del acceso a la visibilidad que estos despliegan.⁸⁸

Las representaciones al servicio del patriarcado operan como grandes máquinas abstractas que producen verdades de sexo. El arte erótico y la pornografía son también parte de estas instituciones: se encargan de producir ficciones de género. De esta manera, el arte puede funcionar

⁸⁶ Virginie Despentes, *King Kong Theory* (New York: Feminist Press, 2010), 86.

⁸⁷ Lucía Egaña Rojas, Directora, *Mi sexualidad es una creación artística*, Documental Chile: 2011, min, 2:08.

⁸⁸ Beatriz Preciado, "Museo, basura urbana y pornografía".

como herramienta para una lucha política, al proponer representaciones subversivas, conscientes, que modifiquen el imaginario social y, por ende, la realidad.

La matriz cultural determina las condiciones en las que el arte, el deseo y el placer se desarrollan. De este modo, existen ciertos deseos, prácticas sexuales, géneros e identidades que benefician al sistema de producción de capital; y otras prácticas, que, al contrariar estos intereses, quedan prohibidas, creando la ilusión de que existe una forma correcta de deseo y de sexualidad, naturalizando la heterosexualidad.

Para Butler, "la matriz cultural –mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género– requiere que algunos tipos de 'identidades' no puedan 'existir': aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son "consecuencia" ni del sexo ni del género".⁸⁹ El problema está en que la matriz cultural se empeña en definir y controlar lo que nos produce placer, en clasificar nuestros cuerpos y sus funciones, en limitar las zonas erógenas a los genitales, en limitar las prácticas sexuales a la penetración vaginal. Cuando en realidad, no hay un modo correcto de placer, no puede haber una clasificación de las zonas erógenas que se repita constantemente en todos los cuerpos, no hay una sola manera de habitar nuestro cuerpo, y las cosas que nos producen placer son tan diversas como los dibujos en las yemas de nuestros dedos.

José Miguel G. Cortés, citado en *Arte y Cuestiones de género*, explica que

...las imágenes, al igual que el lenguaje, no son neutrales, sino que están atravesadas por los diferentes condicionamientos sociales, y es mediante las imágenes como se ejerce la dominación simbólica, es decir, la definición y la imposición de las representaciones hegemónicas y de los

⁸⁹ Butler, *El género en disputa*, 50.

estereotipos aceptados. La visión dominante es la que impone su manera de ver y observar el mundo y la que define la manera de representar a los 'otros'; así, sus discursos restringen y conforman lo que se puede decir o leer.⁹⁰

Lo que sucede con las representaciones que no se ajustan a la matriz cultural es la censura, la invisibilidad y la desaparición del mundo del arte y posteriormente de la historia, como sucedió con la obra de Carol Rama, que se abordará más adelante.

Esta censura se extiende también a las prácticas de placer individual, quiero decir, a la masturbación, pues entre más dependiente e incompleta sea una persona, más necesita del sistema y de la sociedad. Es así como la matriz cultural se encarga de evitar que los individuos sean capaces de satisfacer sus necesidades sexuales por su propia cuenta. Por lo tanto, la masturbación se ha asociado durante mucho tiempo a afectaciones como la epilepsia, la estupidez o la locura.⁹¹

Preciado cita a Vernon A. Rosario para explicar cómo se genera la idea de que la masturbación es nociva, no sólo para el sujeto que la práctica, sino para la sociedad en general: "La imagen del masturbador ha pasado de la figura de la joven que debe ser protegida de sus vicios táctiles a la imagen del masturbador adulto recalcitrante y perverso (quizás homosexual) cuyo desinterés por la reproducción de la especie podría poner en peligro el futuro de la nación".⁹² Es esto lo que pretende cuestionar Diana Junyet al realizar en Barcelona una acción masturbatoria en espacios cívicos (Véase la figura 6). ¿Cómo es que el placer solitario daña a las estructuras de poder?

⁹⁰ Juan Vicente Aliaga, *Arte y Cuestiones de género* (Donostia-San Sebastián: Nerea, 2010), 114.

⁹¹ Preciado, *Manifiesto contra-sexual*, 81.

⁹² *Ibidem*, 84.



Fig. 6

Como es de esperarse, no está entre los intereses de la matriz cultural que las personas nos demos cuenta de la potencia, la diversidad y las posibilidades que nuestros cuerpos y nuestras sexualidades podrían tener, porque de lo contrario perdería todo el poder que tiene sobre nuestros cuerpos, y, por ende, sobre nuestras mentes. De esta manera, ciertos deseos y placeres deben permanecer prohibidos, y los otros, los que sí están permitidos, deben permanecer detrás del velo de lo privado, de lo que no se habla, no se representa. Cuando se representa, debe ser bajo ciertas reglas de "buen gusto": de lo contrario es sancionado con la etiqueta de lo pornográfico y entra en el círculo de lo malo, lo sucio, lo ilegal e indigno. Michael Rosen explora el autoerotismo y la diversidad sexual en el retrato que hace de un transgénero masturbándose, proporcionando placer a su prótesis fálica (Véase la figura 7).



Fig. 7

A partir de los feminismos, las artistas comenzaron a preocuparse por temas como el cuerpo, la identidad, la violencia y la sexualidad. Pero la representación del *deseo sexual* no aparece en el arte de las mujeres sino hasta la década de los 70, y es más raro aún encontrar mujeres artistas que aborden temas eróticos a través de la pintura.

Durante siglos, el cuerpo femenino había sido el receptáculo por excelencia de los deseos heteropatriarcales, de modo que la pintura de una mujer joven y bella, colgada sobre una pared representaba, más que a las mujeres, al poder que los hombres tenían sobre el género femenino. Es así que las artistas *feministas* desconfiaban de las representaciones eróticas en las que el cuerpo estaba involucrado. Es por lo que un gran número de artistas se distanció de la pintura, pues esta era considerada un espacio cooptado por los hombres. A propósito de esto, Joan Semmel afirma; "Así era el mundo en el que vivíamos, ¡nos golpeaban por los dos frentes! Por un lado, las teóricas

nos decían a las mujeres que no podemos pintar desnudos porque era ‘territorio colonizado’, y por el otro nos decían que no teníamos lo necesario para ser pintoras...”⁹³

Durante este proyecto encontré muchos artistas que abordaban el erotismo de una forma que resulta interesante y propositiva, pero ninguno de ellos lo hacía desde la pintura. Inicié entonces una búsqueda y reflexión en torno a este problema. Casi al final de mi investigación conocí la obra de Carol Rama y Joan Semmel.

⁹³ That was the environment we lived in, so you were hit from both sides! From the theorists telling you that you can’t do the nude because it was “colonized territory,” to women being told that they couldn’t paint. You were squeezed into a very narrow category of what you could do. And I just said no way. I loved to paint. And I was turned on by art history. It didn’t turn me off, it turned me on! (Traducción propia) Clarity Haynes, “‘You Have to Get Past the Fear’: Joan Semmel on Painting Her Aging, Nude Body”, *Hyperallergic*, 9 de Septiembre de 2016, Entrevista, <http://hyperallergic.com/321781/you-have-to-get-past-the-fear-joan-semmel-on-painting-her-aging-nude-body/> (Consultada por última vez 29 de marzo de 2018)

Carol Rama

Carol Rama⁹⁴, Turín 1918 - 2015⁹⁵, transita por gran parte del siglo XX independiente de los movimientos artísticos y los fenómenos sociales.⁹⁶ "La obra de Carol Rama no se pudo ver en su momento: no había un marco teórico de inteligibilidad donde pudiera hacerse visible. Lo que se tenía que haber dicho sobre Carol Rama nunca se dijo en su momento. [...] Carol Rama no existió como contemporánea de sus contemporáneos."⁹⁷

En 1945, su primera exposición realizada en la galería Faber de Turín fue clausurada por obscena la misma noche de la inauguración.⁹⁸ Las obras de esta muestra desaparecieron, algunas extraviadas y otras destruidas. Después de esta experiencia Rama se distanció de la figuración y se asoció al Movimiento de Arte Concreto (MAC), eliminando la figuración que le causó la censura. El hecho de que la primera exposición de esta artista fuera clausurada por obscena no fue suficiente

⁹⁴ Olga Carolina Rama, artista autodidacta, nació en Turín, el 17 de abril de 1918 y murió el 25 de septiembre de 2015. Nacida en el seno de una familia acomodada, vinculada a la industria de los automóviles y las bicicletas. La crisis de los años veinte provocó el cierre de la empresa paterna dejando a la familia en bancarrota. Cuando ella contaba con apenas diez u once años, su madre fue ingresada a un centro sanitario. En 1942, después de enfrentar la ruina económica, su padre se suicida. Rama describe su experiencia de este modo: "Circunstancias privadas me llevaron a una situación de amputación y pérdida psicológica [...] Entendí que yo obedecía a un mecanismo de repetición de dolor que, visto del revés, se revelaba como una entrega al dolor, a la alegría, a la muerte". Grandas, "Que les den por saco, 48.

⁹⁵ *Ibidem*, 48.

⁹⁶ *Ibidem*, 54.

⁹⁷ Beatriz Preciado, "El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del Arte", en *La pasión según Carol Rama*, Comp. Anne Dressen, Teresa Grandas y Beatriz Preciado. (Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2014), 19.

⁹⁸ *Ibidem*, 50.

para apaciguar los ánimos de sus censores, fue necesario que las obras fueran desaparecidas y destruidas para así dejar en claro para la artista y para los espectadores de esa época que ciertas imágenes que no deben exhibirse, no deben ser dichas, pensamientos y placeres prohibidos. Este es el ejemplo extremo del arte que no puede existir.



Fig. 8

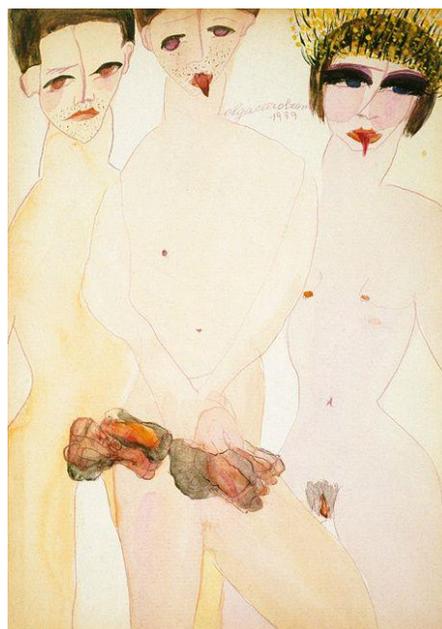


Fig. 9

Con una actividad artística de más de 60 años de producción, la obra de Rama presenta características muy definidas en cada uno de sus periodos. Las obras que interesan a esta investigación son las producidas entre los años 1939 y 1946. Las obras de este periodo están habitadas por personajes lánguidos de pieles claras, ojos entrecerrados y bocas rojas de las que salen lenguas erectas y punzantes. La obra de Rama es de una sencillez compositiva que atrae al espectador. Sus trazos espontáneos y desenfadados construyen los cuerpos sin preocuparse por las

proporciones, y ésta es la forma en que nos comunica, desde un primer momento, la fragilidad y la vulnerabilidad de sus personajes. Su gama cromática apenas se distingue de la amarillenta superficie del papel y los únicos contrastes provienen del rojo y el negro que Rama magistralmente utiliza como acentos que interrumpen los cuerpos lánguidos para mostrarnos sus tensiones eróticas.

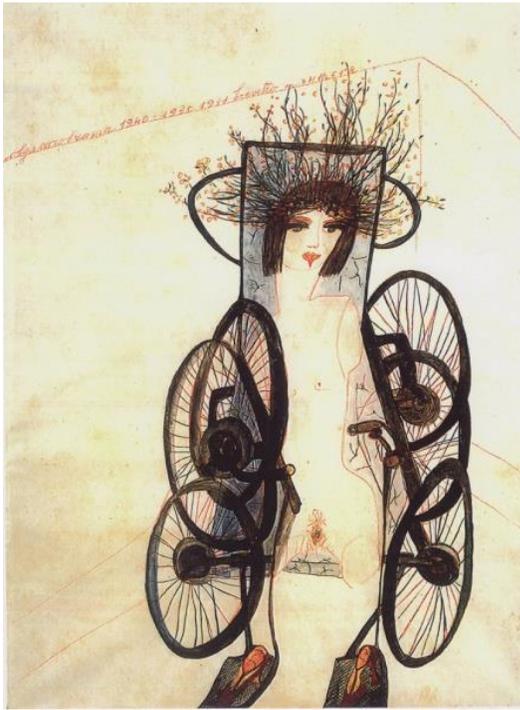


Fig. 10



Fig. 11

Estas imágenes se plantan frente al espectador y le miran directamente, acaban con el voyeurismo de las miradas disimuladas. Carol reclama el cuerpo del espectador como un personaje más en sus narrativas. Giancarlo Montanella describe su experiencia frente a las obras de Rama de

la siguiente manera: “cuando el arte era sexualidad, exclusión, tormento, describía la marginación y te hacía sentir marginado”.⁹⁹

Rama representa la capacidad del cuerpo de exceder los límites de la genitalidad, cuestionando el binomio sexual. Preciado asegura que la obra de Rama no es un reflejo de su vida, que no debemos buscar en ella el desahogo de una sexualidad reprimida ni la expresión de los fetiches sexuales de la autora. Preciado asegura que Rama construye realidades, mundos y cuerpos utópicos en los que la censura y los límites no existen; en la que el cuerpo y todo lo que lo rodea esta sexualizado, y que esta sexualidad excede los límites de los genitales.

De este modo tendríamos que leer las lenguas erectas, las sillas de ruedas, los zapatos de tacón y las serpientes de Rama como órganos sexuales:

No son fetiches: son órganos políticos. Estos objetos y órganos no son metáforas fálicas o desplazamientos fetichistas perversos, sino operadores antipatriarcales que vienen a des-genderizar el cuerpo, a des-gentilizar la sexualidad, a liberar la sexualidad de la autoridad religiosa y estatal. Porque la sexualidad es también una teoría de formas, un régimen visual y perceptivo, un modo de entender el cuerpo y su relación con el objeto, una disposición de adentro y afuera, una instalación espacial. Aquí no hay tampoco pornografía porque estas imágenes no pueden funcionar como simples soportes masturbatorios normativos.¹⁰⁰

⁹⁹ Grandas, "Que les den por saco, 55.

¹⁰⁰ Preciado, "El miembro fantasma, 30.



Fig. 12

El atrevimiento con que Carol Rama ignora la matriz cultural que determina lo que puede ser representado y lo que debe quedar fuera de toda representación, es para mi trabajo una referencia importante, me recuerda que desafiar abiertamente el sistema heteropatriarcal que domina el mundo del arte, ha sido una necesidad constante para las artistas desde hace mucho tiempo.

Joan Semmel

Joan Semmel (1932, Nueva York), ha construido su actividad artística en torno al cuerpo, desde los deseos hasta el envejecimiento, pasando por la identidad y las marcas que la cultura deja en él. Inició su carrera artística en España y Sudamérica en donde experimentó con la abstracción. En las décadas de los años 70 regresa a Nueva York en donde su actividad se vuelca sobre lo figurativo, abordando temas eróticos que confrontan la pornografía, la cultura popular y la representación. Su trabajo sigue la transformación que la sexualidad femenina ha sufrido durante el último siglo, y enfatiza la posibilidad de autonomía femenina a través del cuerpo.¹⁰¹



Fig. 13



Fig. 14

¹⁰¹ Alexander Gray Associates, “Biografía de Joan Semmel”, (Consultado por última vez el 29 de marzo de 2018) <http://www.alexandergray.com/artists/joan-semmel>.

Semmel describe la situación artística académica en la que se desarrolló:

[A] principios de los 70 di clases en Rutgers; fui una de las primeras mujeres que dirigió un estudio, ya había historiadoras, pero ninguna mujer en pintura o escultura. Mi clase era solamente práctica. Pero les dije que me interesaba dar una clase sobre mujeres artistas. No había libros sobre este tema. Yo tuve que recolectar diapositivas de exposiciones en donde hubiera trabajo de mujeres. Encontrar ensayos y textos. Investigué también lo que se había hecho en el pasado, incluso el trabajo que las monjas habían hecho. [...] Esto fue hace sólo 50 años.¹⁰²



Fig. 15



Fig. 16

¹⁰² Haynes, “‘You Have to Get Past the Fear’.

Su obra gira siempre entorno a su propio cuerpo. En las más recientes despliega imágenes yuxtapuestas de su cuerpo, de modo que estas pinturas no representan solamente "el cuerpo", sino los cambios, los movimientos, los deseos que se inscriben en él. Semmel, como Rama, se da cuenta de que el cuerpo erótico se expande y excede los límites de la piel, está en constante cambio, se superpone sobre sí mismo. Ésta es la esencia del auto erotismo: el deseo que se proyecta sobre el cuerpo deseante.

Aborda la pintura como un espacio de producción, una herramienta epistemológica que le permite producir ideas nuevas o ideas que se oponen a un sistema cerrado y endurecido de la concepción de la feminidad, el cuerpo, la belleza y la edad. La pintura, al intervenir directamente sobre el mundo de las ideas, es un medio para modificar la realidad.



Fig. 17

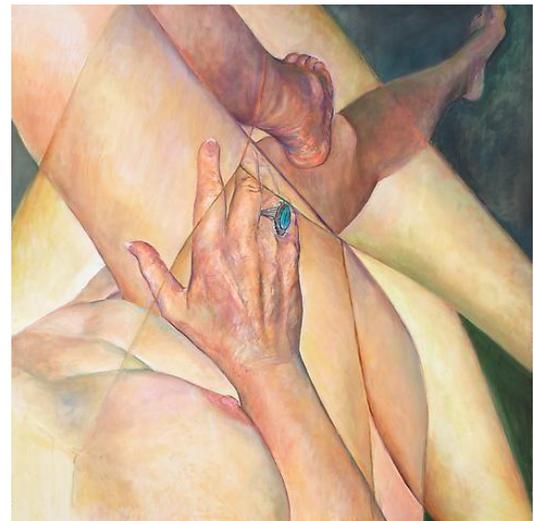


Fig. 18

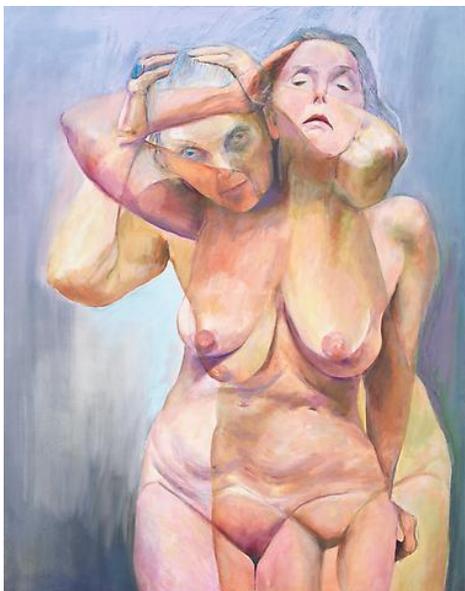


Fig. 19



Fig. 20

Semmel se reconoce como una artista feminista, consciente de las normas que se ciernen sobre la pintura y sobre las representaciones del cuerpo. En su trabajo ella busca expresamente romper con los cánones de belleza y sexualidad que dominan las representaciones eróticas.¹⁰³

La superficie del cuadro se vuelve su propia piel, las obras de Semmel están llenas de goce, luce su vejez y demuestra que la sensualidad aún está presente; la belleza y el placer no tienen límite de tiempo. Sus imágenes combaten la vergüenza castrante que asociamos con la vejez. La forma en que Joan Semmel aborda el cuerpo, no como un elemento fijo sino como algo que se expande y contrae sobre sí mismo, vive, goza, desea y muere; que no está terminado y que en

¹⁰³ *Ídem.*

ningún momento cesa de cambiar, es una referencia para mis representaciones eróticas, pues uno de los elementos más relevantes en mi obra es la impermanencia y la maleabilidad del deseo erótico.



Fig. 21



Fig. 22

El control que el sistema ejerce sobre nosotros al inculcarnos y definir un estereotipo extremadamente preciso y limitado de la belleza y erotismo no sólo está definiendo lo que nos gusta o lo que nos da placer, también está modificando nuestra relación con nuestro propio cuerpo: define desde nuestra manera de vestir, cómo cuidamos nuestra salud y hasta cómo nos alimentamos. Si las personas comenzáramos a pensar en modelos de belleza más libres, en las que los cuerpos ideales fueran menos inalcanzables, es decir, si fuéramos capaces de ver la belleza en el cuerpo de una mujer de 85 kilos y en el cuerpo de un hombre de 66 años (como lo propone el

artista John Coplans en sus autorretratos a los 66 años (Figuras 23 y 24), mostrándonos una belleza que la edad no destruye, pero sí modifica y enriquece), entonces seríamos capaces de ver también la belleza en nuestros propios cuerpos, no importa si no entramos en un vestido de talla 2 o 5 u 11.



Fig. 23



Fig. 24

Bajo esta lógica, es comprensible que en el mundo del arte no haya espacio, o por lo menos no el suficiente, para representaciones que no interesen a un sistema hegemónico. Durante siglos se ha representado la sexualidad y el deseo de forma que favorece y legitima la heteronormatividad.

Zanardo dice: "estamos tan acostumbradas a vernos a través de los ojos de los hombres, que ya no sabemos reconocer qué queremos realmente y qué nos hace felices, quiero decir que las mujeres nos miramos unas a las otras con ojos masculinos, nos miramos como pensamos que un

hombre nos miraría".¹⁰⁴ Como las mujeres aún llevan auestas todo el peso de las representaciones eróticas en las que invariablemente ocupaban el lugar de objeto, sienten la necesidad de apartarse de esas representaciones, y lo hacen volviéndose el sujeto de sus propias representaciones: recuperan el dominio sobre su cuerpo, hablan sobre la violencia, sobre lo cotidiano, sobre la sexualidad, pero tienen mucho cuidado de no pisar el tema del deseo y el placer, pues conservan el temor de volver a la situación en la que son sólo observadas y no escuchadas, de regresar a la temida representación en la que son sólo un objeto.

Valie Export, en su acción *Pánico Genital* (Figura 25), critica la cosificación del cuerpo femenino, critica la representación de las mujeres como seres dóciles y proveedoras de placer, así que toma su cuerpo, el cuerpo femenino por tanto tiempo cosificado para beneficio de los hombres, y lo vuelve un sujeto violento y peligroso, un sujeto que no niega su sexualidad, más bien se apropia de ella.

¹⁰⁴ Cesare Cantu, Marco Malfi y Lorella Zanardo, Dir., *El cuerpo de las mujeres*, 2006, Documental, <http://www.ilcorpodelledonne.net/documentario/> (Consultado el 29 de marzo 2018)



Fig. 25

En un tiempo en el que las imágenes de cuerpos súper estilizados son las que dictan las normas bajo las cuales se debe vivir, es de gran importancia apropiarse de las representaciones, y generar espacios para todos los cuerpos, todos los deseos y todas las sexualidades, pues las imágenes no son simplemente objetos de decoración, son aparatos epistémicos que nos permiten entender el mundo en el que vivimos.

El trabajo de estas artistas no constituye una influencia para mi obra, pero si una referencia, sus imágenes me permiten reflexionar sobre la producción artística, proporcionando una base conceptual para continuar pensando los erotismos periféricos a través de la pintura.

Capítulo 5- Mi producción

5.1 La investigación como proceso creativo y la producción como investigación.

La experiencia de seguir una investigación teórica, al mismo tiempo de realizar una producción plástica generó un desarrollo extremadamente complejo de ideas que no hubieran sido posible si realizara cualquiera de estas actividades por separado. La experiencia fue un diálogo entre mi comprensión de las representaciones eróticas y mis propias intenciones al representar el erotismo. Siguiendo la metodología que he señalado en el capítulo 2 sobre feminismos, es necesario que responda a algunas preguntas pensando en mi trabajo como artista: ¿Qué significa para mí ser una mujer artista?

Intenté una vez explicarle a mi hermano el porqué, ahora que sería padre de una niña, era importante que él entendiera de qué tratan los feminismos y cómo el sistema patriarcal afectaría la vida de su hija. Fue imposible que él aceptara que las condiciones de vida de las mujeres en su mismo entorno son diferentes a las de él. Para mi hermano, no existe más que su experiencia y asume que las de los demás son idénticas a la suya. Yo, como mujer, puedo ver que existen ciertas experiencias que he vivido y que mi hermano nunca imaginaría, una vez que se las expongo es tanta la incoherencia para él que resulta más fácil acusarme de exagerar.

Si yo misma me acusara de exagerada, como muchas veces he sentido que debería hacer, empujada por el sistema y las representaciones heteropatriarcales de un mundo en el que la única visión válida es la masculina, me convertiría en un agente perpetuador de estas situaciones, una cómplice, o, como dice Fatima Mernissi, un lobo en la piel de la oveja. Probablemente acabaría señalando a otras mujeres de ser paranoicas y *feminazis*, como es tan de moda en estos tiempos. Lo más grave sería rechazar mis experiencias y mi capacidad de representar al mundo como lo experimento desde mi propio cuerpo.

La experiencia de vivir como mujer es diferente gracias a las estructuras sociales en las que habito, y esas experiencias me han habilitado para mirar a través de la pantalla del sistema y reconocer los andamios que sostienen ciertos privilegios. Son estas mismas experiencias, las herramientas más potentes para intervenir la realidad. No quiero decir que la única manera de ver a través de las representaciones oficiales sea ser mujer, hay muchos puntos de vista que no coinciden con la mirada empoderada que logran atravesarla y producir miradas subversivas. Lo que quiero decir es que, el punto de vista que me permite atravesar las normas, es el de ser mujer y quizás también el hecho de que me reconozco como una minoría erótica. Por otro lado, no creo que sea un requisito indispensable ser diferente del sujeto privilegiado para acceder a una mirada subversiva, lo que sí creo, es que los privilegios son una zona de confort de la cual es muy difícil escapar.

Lo que significa pintar como mujer:

Escuché al inicio de la maestría a una compañera del taller de pintura decir que el mejor elogio que había recibido fue cuando alguien afirmó que ella pintaba como hombre. No estoy segura de lo que esto significa, pero yo no me hubiera sentido elogiada. En primer lugar, no creo

que ser hombre sea mejor que ser mujer; en segundo lugar, no estoy dispuesta a renunciar a mi identidad para aspirar a un falso reconocimiento profesional. Pintar como mujer no tiene nada que ver con alguna característica formal o técnica. Se trata de pintar desde el conocimiento de que a pesar de que el mundo del arte está mayormente reservado a los hombres, yo seguiré trabajando y produciendo desde mi propia experiencia.

Mi experiencia artística y estética tuvo un comienzo relativamente temprano. Mi abuelo, Frank Hursh (Wichita Falls, 1929), es pintor,¹⁰⁵ así que crecí rodeada de sus pinturas del estilo expresionista abstracto. En un principio relacionaba la actividad artística con la imaginación, la creatividad y la sensibilidad, pero no con estrategias de investigación y experimentación. Concebía la producción plástica como una serie de actividades en las que cada obra producida era completamente independiente de las otras. El artista era un ser infinitamente creativo, cuya imaginación no tenía límites y no necesitaba de estrategias o métodos para su producción. Creí que las obras maestras surgían espontáneamente de la genialidad sin más proceso que el dominio técnico de los materiales utilizados, como lo comentó Miguel Ángel, al explicar cómo había creado al *David*: "yo sólo le quité al bloque de mármol todo lo que le sobra".¹⁰⁶

Estas ideas, por más inverosímiles que parecen ahora, fueron durante algún tiempo una verdad y una pesadilla. Verdad, porque nadie nunca me había hablado o mostrado el proceso de investigación, de práctica, de bocetaje, del desarrollo total de un proyecto que da como resultado una obra o una serie de obras definidas; pesadilla, porque me reconocía carente de ese genio

¹⁰⁵ Julio César Schara, *Frank Hursh, Ausencia de tiempo, pintura y vida*, (Querétaro: Instituto de Investigaciones Multidisciplinarias, UAQ, 2013).

¹⁰⁶ José Manuel Sánchez Serrano, "La escultura que habita en la piedra", en *Máximo Potencial*, (Consultado por última vez el 29 de marzo de 2018) <https://maximopotencial.com/la-escultura-que-habita-en-la-piedra/>

creador, el cual produce constantemente obras maestras productos de la creatividad y el ingenio. Esta forma de pensar me acompañó desde el comienzo del bachillerato hasta casi el final de la licenciatura. Mis Profesores solían exigir disciplina para desarrollar mis habilidades en el manejo de los materiales, pero descuidaban el desarrollo de habilidades comunicativas, cognitivas, expresivas y conceptuales, que considero esenciales para la producción artística, más valiosas incluso que las habilidades técnicas.

Antes de terminar la licenciatura comencé un proyecto que me permitió plantearme la producción plástica como el desarrollo extenso, complejo y profundo de una idea, lo cual requería investigación literaria, teórica y plástica. No se trataba de la producción de una obra, sino del desarrollo de una idea, de la capacidad de transmitir y generar reflexión. Hasta este momento, el único vínculo que tenían estas obras entre sí eran mis intereses, no existía un objetivo claro que les diera unidad para consolidar un proyecto concreto y esto se reflejaba en el trato superficial de las ideas en piezas tempranas. El proyecto se titulaba "El Erotismo en las Manos", su desarrollo permitió profundizar la idea que deseaba comunicar desde el aspecto plástico, estético y compositivo. Inicialmente, mis objetivos estéticos se inclinaban hacia una representación fiel, casi fotográfica de los objetos. El cuidado invertido para lograr los valores lumínicos y los detalles de las manos en estas obras es evidente. Para realizarlas busque seis modelos, entre los cuales no existía ningún vínculo emocional, así que el gesto erótico afectivo es una ficción. Mis intereses eran primordialmente compositivos, creaba imágenes en las que el contorno fuera muy sensual y que el contraste entre el espacio externo y la figura fuera el protagonista. (Ver figuras 26, 27 y 28)



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

En la siguiente serie de “El erotismo en las manos” el formato fue mayor, 80 x 80 cm. Esta vez conseguí modelos que sí eran pareja. Es así que a los intereses previos se sumaba la intención de retratar el carácter de la caricia de cada pareja. Cuando emprendí estas obras, tenía muy claro el aspecto que éstas tendrían ya finalizadas, pero durante el proceso se presentaron diferentes situaciones que derivaron en la modificación del producto. Comencé la primera pintura de esta serie trabajando solamente con escalas de grises y partiendo de un tono intermedio, lo que permitía trabajar las luces y las sombras con mucho detalle. El fondo lo pinté con un color tierra rojizo, al igual que en la serie anterior, pero el contraste intenso entre los grises y el color tierra robaban la atención a los detalles del gesto: le proporcionaban demasiado dramatismo a la obra. Me interesaba que el espectador se concentrara en el contacto de las manos, la caricia, más que en la forma, por lo cual, finalmente decidí tapar el color tierra con gris. (Figura 29)



Fig. 29



Fig. 30

A partir de estas obras continué trazando las formas de las manos y las zonas de luz y sombra, trabajé con sombras y degradados. En este momento fue que mi abuelo me llamó la atención sobre la fuerza compositiva y la expresividad de la imagen construida con líneas y cómo se volvía redundante e ineficiente el degradado en grises. Con esta reflexión la producción de esta serie sufrió un cambio decisivo, comencé a trabajar solamente con líneas, explorando las formas como si se trata de estructuras, redes, cartografías o mapas. (Ver figuras 31 a 40).



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33

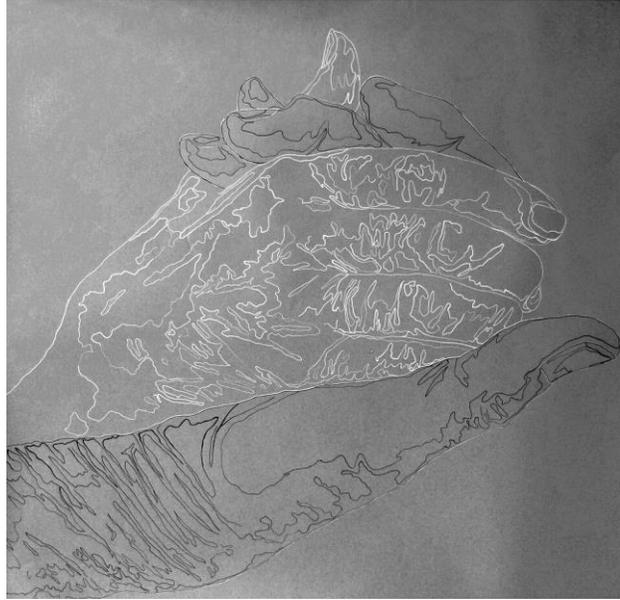


Fig. 34



Fig. 35

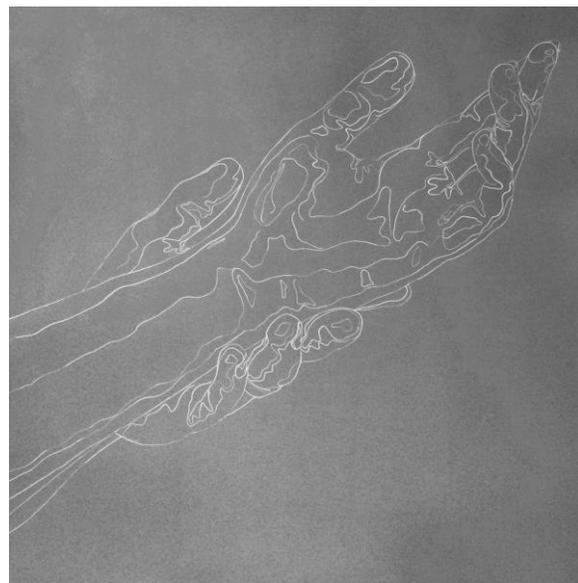


Fig. 36

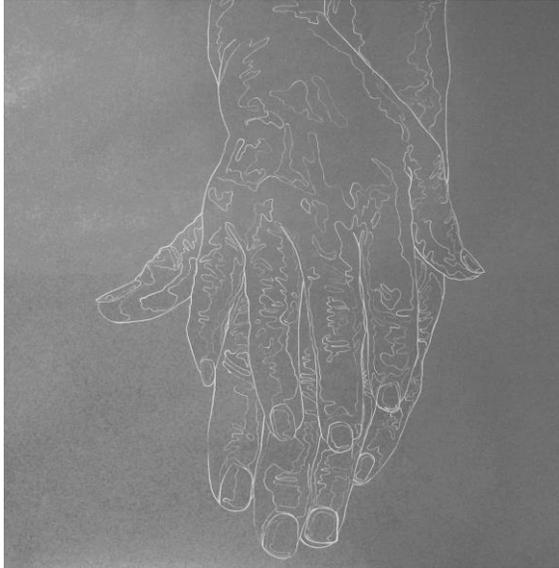


Fig. 37

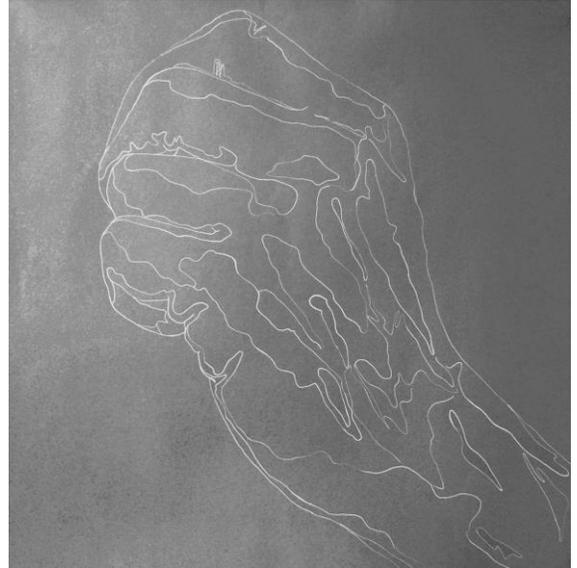


Fig. 38

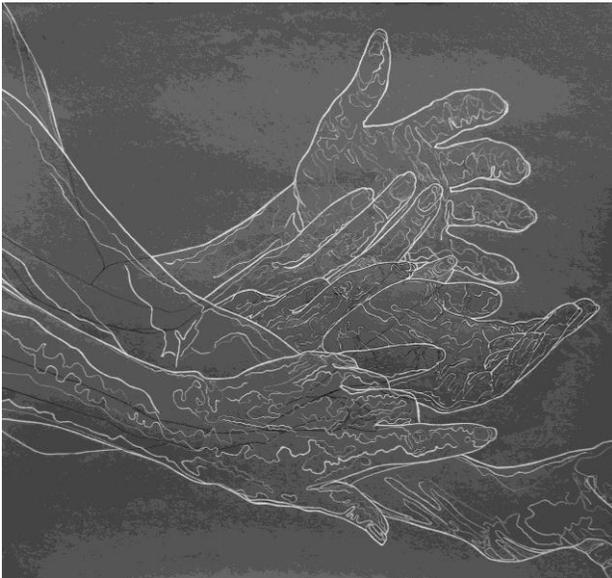


Fig. 39



Fig. 40

Me interesaba cómo cambiaba la imagen según la percepción del espectador y el tiempo que éste invierte en ella. Comencé a desarrollar la idea que después llegaría a consolidar: la imagen, cuando presenta ambigüedad, exige un compromiso del espectador, porque éste está acostumbrado a que las imágenes pueden clasificarse en dos grandes grupos; las imágenes que refieren a objetos en el mundo real, es decir las imágenes figurativas; y las imágenes que no refieren de ninguna manera al mundo real, las imágenes abstractas. Cuando una imagen no se acomoda con facilidad a una de estas dos categorías genera en el espectador una especie de ansiedad, al no encontrar certidumbre en lo que ve, se vuelve necesario que tome una decisión, que se vuelva a participe de la imagen.

Trabajar en un proyecto complejo me permitió comprender que los procesos creativos no son siempre lineales, no se trata simplemente de ejecutar una idea inicial. La sensibilidad debe estar presente en cada momento, desde el surgimiento de la idea, su ejecución y conclusión hasta la valoración final. Fue precisamente durante la valoración final de cada pieza que surgían las variantes para la siguiente imagen. Al observar estas pinturas como un conjunto y desde la distancia que da el tiempo, es posible vislumbrar el problema que daría el giro central a mi investigación presente; el erotismo no es objetivo.

Este fue el proyecto inicial cuando comencé el protocolo de investigación para entrar a la maestría. Diseñar una investigación en torno a este proyecto y después de múltiples modificaciones, además de la incertidumbre en el propedéutico, me generaron un pequeño caos. El proyecto completo aparentaba solidez, pero me paralizaba por momentos, no encontraba un punto de partida.

Con las reuniones de mi primer tutor y las sesiones del taller de pintura surgieron dos problemas importantes: primero, las composiciones eran centrales y repetitivas; segundo, las imágenes de las manos que había realizado anteriormente no les resultaban eróticas a todos. Entonces mi concepto de erotismo era muy empírico, y llegué a pensar que era posible lograr una representación del erotismo que funcionara para todos.

A partir de los trabajos que mostré al inicio en el taller en pintura, el maestro Javier Anzures,¹⁰⁷ me asignó una serie de ejercicios: debía trabajar sobre papel, cartoncillo y cartulina; una serie de ejercicios rápidos y expresivos, como exploración de mi tema y mis elementos plásticos. La forma y la silueta continuaba interesándome como principal elemento compositivo, pero pensaba que el elemento erótico debía estar plasmado en la imagen, contenido invariablemente en la pintura. Más adelante comprendí que el elemento erótico es la relación que el espectador entabla con la imagen y que esta situación es circunstancial, no se puede forzar. En el momento de realizar las obras que muestro a continuación, buscaba alcanzar situaciones eróticas a través de imágenes narrativas; que las pinturas relataran una experiencia erótica. Esta es una etapa de transición en la que presentaba una experiencia que sería vista desde el exterior, como en una escena cinematográfica. Más adelante las imágenes se transformarían, representando experiencias desde el interior. (Ver figuras 41 a 53)

¹⁰⁷ Nacido en Cuautla, Morelos. Javier Anzures Torres es maestro en artes visuales por la escuela nacional de artes plásticas de la UNAM. Desde 1982 es profesor de pintura en la división de estudios de posgrado. ENAP/UNAM.



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50

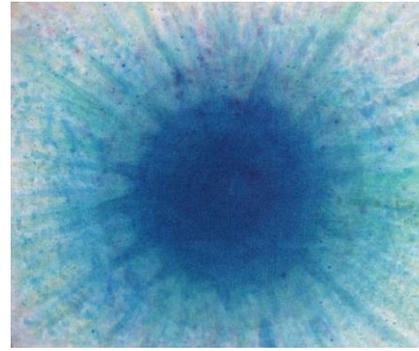


Fig. 51

A mediados del segundo semestre, mientras trabajaba en una de estas series, el Maestro Anzures me dijo que mi trabajo era muy tímido.¹⁰⁸ En ese momento yo investigaba sobre la teoría *queer* y el pos-porno, había leído *La teoría de King Kong* y estaba leyendo *El manifiesto contra-*

¹⁰⁸ El maestro Anzures me dijo que mi trabajo era muy tímido ¡pero me lo dijo cinco veces en una sola clase! No me dio tiempo de pensar en lo que me estaba diciendo, ni de hacer algo al respecto. Para el final de la clase, yo ya estaba un poco enfadada –no me gusta que me repitan tantas veces las cosas– y le dije que la próxima vez que viera mi trabajo lo iba a asustar.

sexual, lo que me daba muy buenas ideas para solucionar mi timidez. Comencé a producir imágenes más explícitas: (Ver figuras 54 a 57). Buscaba con esto lograr imágenes agresivas, provocadoras, que incomodaran al espectador heteronormado, que lo desplazaran y lo confrontaran. Pinté imágenes de mujeres con *dildos*, arneses, mujeres masturbándose, masturbando sus *dildos*, mujeres iluminadas por el divino éxtasis masturbatorio. Mujeres con múltiples vaginas y con arneses en los muslos, mujeres siendo masturbadas por alguien más... Imágenes de lo que consideré lo más alejado posible de la timidez. (Ver figuras 58 a 67). Como dato curioso –dos años y medio más tarde – el maestro Anzures me explicó, que no se refería a la timidez de lo representado en las pinturas, sino a la expresividad plástica de mis obras, aspecto que hacia el final del proyecto pude resolver.



Fig. 52



Fig. 53

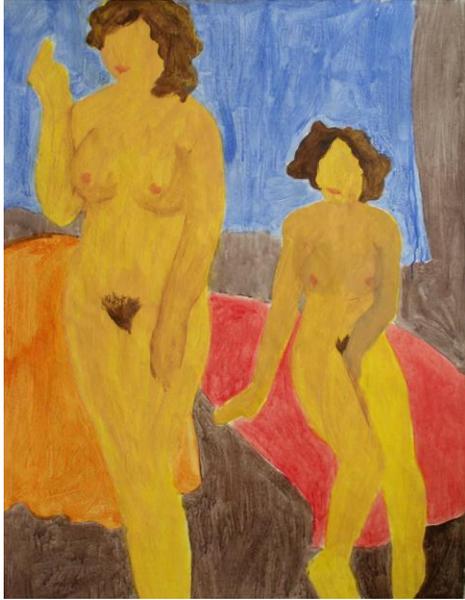


Fig. 54



Fig. 55

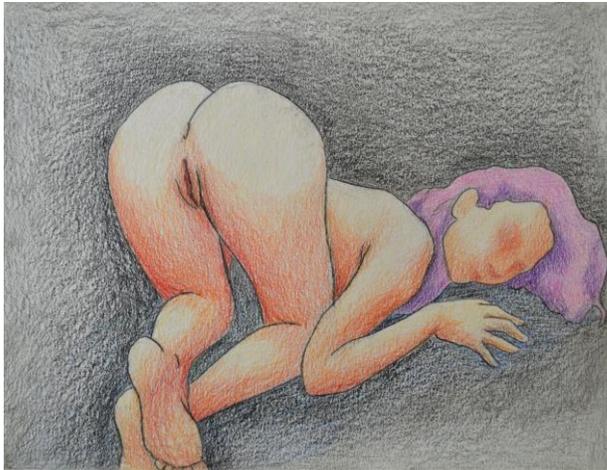


Fig. 56

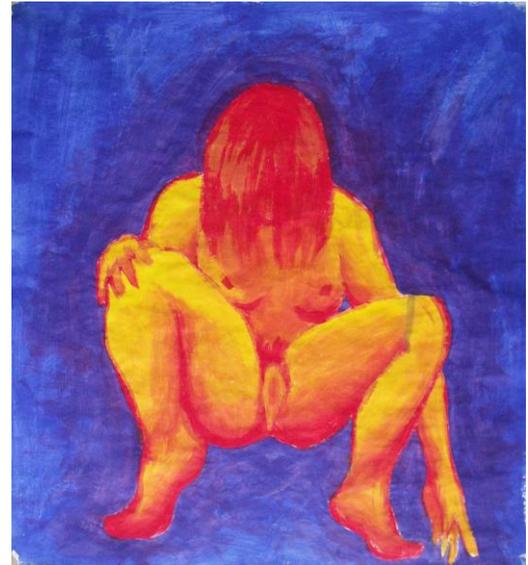


Fig. 57



Fig. 58

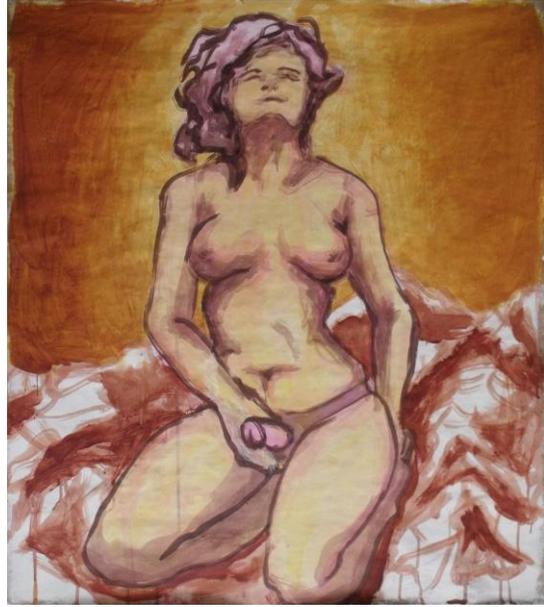


Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62

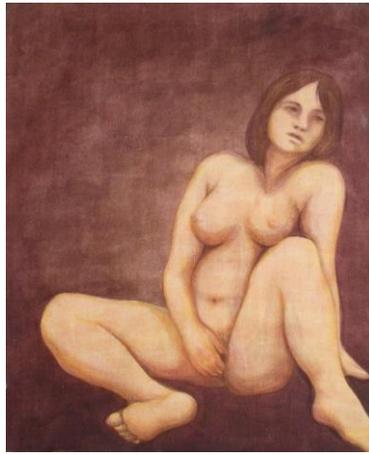


Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66

Yo me divertía muchísimo pintando estas imágenes “provocadoras”. Algunos compañeros susurraban y observaban medio escandalizados, sin acercarse; hacían comentarios extraños, además de que, en uno de los talleres de pintura, los alumnos de otros cursos volteaban u ocultaban mis cuadros, los escondían detrás de los muebles del taller, lo cual me causaba mucha gracia, jugábamos a las escondidillas de la censura. Ahora era imposible que mi trabajo le resultara tímido a nadie. Más allá de la anécdota, esta es una exploración de lo violento que puede ser la representación de la sexualidad no heteronormada, comprendí cómo puede una imagen ser subversiva, cómo pueden el cuerpo, sus deseos y placeres desestabilizar el sistema de privilegios que reina en nuestra sociedad.

Al pintar la fig. 57 buscaba ser agresiva, tanto temática como plásticamente, me interesaba que los trazos y el color resultaran inquietantes. Las pinturas de las figuras 58, 59 y 60, representan una ruptura: pretendía pintar deseos diferentes, diversos, pero hasta ahora no me había “salido del molde”. En este momento leía *El manifiesto contra-sexual* de Beatriz Preciado¹⁰⁹, donde habla de usar el cuerpo de formas eróticas que destruyan el control reproductivo que pretende regularnos. Reflexionando sobre este texto, caí en la cuenta de que siempre que se piensa en un *strap-on* se le imagina colocado en la pelvis, en el sitio que correspondería al pene, lo cual estorba para tener accesos a los genitales femeninos; pero este pene de plástico es independiente del cuerpo, por lo cual puede colocarse en otros sitios, como por ejemplo en el muslo (Figuras 64 y 65).

¹⁰⁹ Preciado, *Manifiesto contra-sexual*.

Por un tiempo me resistí a usar imágenes producidas por otros artistas, pero finalmente fue un placer al que no me pude negar. Retome imágenes de artistas como Jenny Saville (Figura 67) y Del LaGrace Volcano (Figuras 68 y 69), así como imágenes encontradas en internet (Figuras 70 y 71). Estas imágenes resultaban tan atractivas porque desafían el género y la sexualidad.



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69

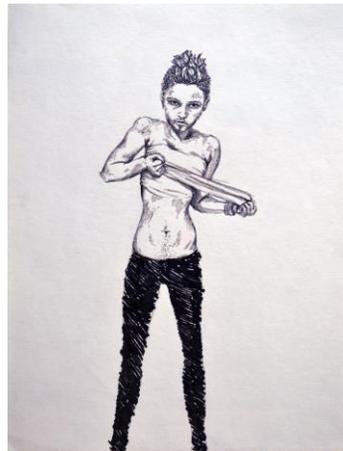


Fig. 70



Fig. 71

A partir de estas exploraciones del cuerpo, noté otro aspecto de la sexualidad y del erotismo que es ampliamente censurado, además del homoerotismo: el autoerotismo. La censura de éstas dos prácticas están profundamente relacionadas, pues no son productivas desde el punto de vista del sistema de reproducción en el que se supone que se deben insertar los cuerpos. Así que comencé a explorar las representaciones del deseo y el placer sexual en solitario (Figuras 72 a 79).



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79

Mientras exploraba temáticamente el erotismo, comencé a explorarlo plásticamente: pretendía lograr representaciones del erotismo que comprometieran al espectador, no sólo porque su comprensión representara un reto, sino por el manejo de los materiales que tuviera una resonancia sensual, que involucrara los sentidos que no se relacionan directamente con la experiencia de la pintura. Buscaba que mis pinturas tuvieran un registro táctil, que tuvieran

temperatura, que envolvieran al espectador, que interactuaran con el cuerpo de quien se parara frente a ellas.

Uno de los cambios importantes, fue el nuevo formato de las pinturas, pasaron de medir 50 x 70 cm a 150 x 200 cm. Anteriormente la mayor parte de mis trabajos eran de formatos pequeños, principalmente porque resultaba muy complicado transportarlas en el metro y transporte público. Comencé a sentirme limitada por esos rígidos y pequeños formatos. La convivencia y la experiencia de compartir espacio con otros estudiantes y compañeros en la maestría, me proporcionó la solución perfecta al dilema del transporte de las piezas; un colega trabajaba con textiles diversos, en formatos más o menos grandes y sin bastidor, lo que él hacía era fijar la tela a una tabla o a la pared y pintar, cuando la pintura estaba terminada simplemente retiraba la tela de la tabla y la enrollaba. Comencé a hacer lo mismo en una ocasión compré una muy buena tela de un metro por dos metros, con la idea inicial de dividirla para hacer varias pinturas pequeñas, pero a la hora de cortarla cambié de opinión, fijé la tela al muro y aproveché todo el espacio, tanto de la tela como del taller, la movilidad corporal modifiqué y enriquecí mi experiencia ante este nuevo formato.

Los formatos pequeños requerían movimientos cortos, en cambio a la hora de trabajar sobre una pintura de dos metros, me movía mucho más, estiraba los brazos, tenía que caminar para llegar al otro extremo de la pieza; fue necesario cambiar los pinceles por brochas. La diferencia pictórica entre los trabajos de formato pequeño y los más grandes es evidente en la libertad del trazo. La utilización del color y la forma de aplicar la pintura, en mis obras nuevas es mucho más acuosa y transparente aproximándose a la técnica de la acuarela. (Figuras 80 a 85).



Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86

Mientras realizaba la última parte de la producción durante la maestría, llamó mi atención la abismal diferencia que existe entre los cuerpos reales y los que presentan los medios de comunicación y la mercadotecnia y el hecho de que estas representaciones construyen el concepto

de lo que se considera bello. En el seminario de mi tutora la Dra. A Adriana Raggi¹¹⁰ revisamos algunos textos como el “Manifiesto Gordx”¹¹¹ y “*Quoting Caravaggio*”¹¹² la reflexión sobre estos textos me permitió comprender que la belleza y el erotismo no están contenidos en un solo tipo de cuerpos, o en un tipo de representación específicos, que nuestra forma de pensar se ha visto condicionada por el entorno en el que nos desenvolvemos y que nos predispone para ver el mundo, los cuerpos y el erotismo desde un solo punto de vista. Nos enseñan una única belleza, un único erotismo y una única forma de vivir el cuerpo. En las siguientes obras que realicé exploré los pliegues del cuerpo: la piel que se dobla y la sensualidad del cuerpo gordo. Me interesa hacer referencia a las superficies de piel, que pueden dejar de tener sentido al momento en que dos cuerpos se juntan: se transforman y toman un sentido nuevo (Figuras 84, 85, 87 y 89). Al reflexionar sobre las superficies y los pliegues de la carne comencé a pensar el cuerpo como una serie de geografías; la piel como un límite y el límite como un mecanismo que permite el contacto con los otros territorios; un contacto que posibilita el cambio.

Esta exploración de superficies permite borrar sus límites y que los cuerpos se penetren entre sí. Experimenté con cuerpos que se multiplican sin obedecer otra regla que la de sus propias sensaciones, cuerpos que se enredan en sí mismos (Figuras 88 a 101).

¹¹⁰ Adriana Raggi Lucio es Doctora en Historia del arte por el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Actualmente es profesora de tiempo completo de la FAD, UNAM. Fue miembro del colectivo Las Disidentes.

¹¹¹ Constanza Álvarez y Samuel Hidalgo, *Manifiesto gordx* (México: Histeria Revista, 2015) (Consultado por última vez el 29 de marzo de 2018) <https://hysteria.mx/manifiesto-gordx/#comment-1770765367>

¹¹² MIEKE Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago: The University of Chicago Press, 1999).



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97

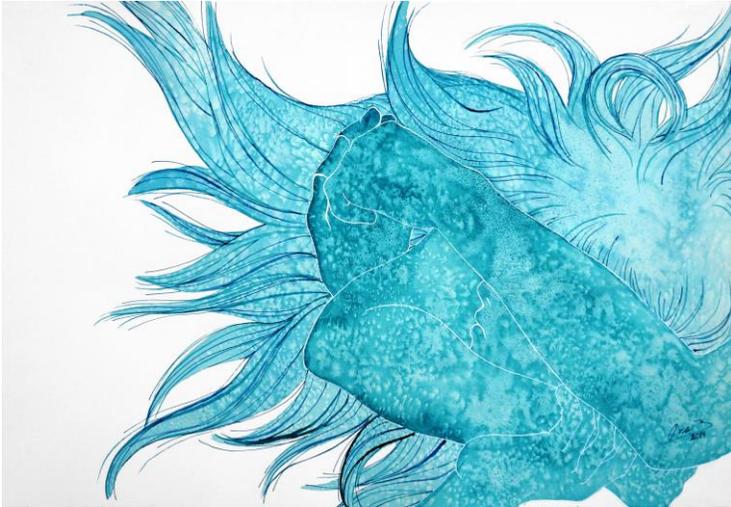


Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100



Fig. 101

Los objetivos conceptuales de mi obra parten de la idea de que lo que consideramos erótico, es una construcción que depende de las normas de la sociedad en la que nos desenvolvemos. El concepto de erotismo adquiere características particulares según la cultura que lo produce y por lo tanto es susceptible de ser modificado y manipulado, pero estas modificaciones no se efectúan sin encontrar resistencia, pues las representaciones eróticas que introducen cambios a la idea del erotismo son subversivas.

Al hablar de erotismo es indispensable hablar de los cuerpos, del cuerpo propio y de las experiencias que produce habitar un cuerpo marcado por lo particular. Con mi obra pretendo introducir modificaciones a los conceptos del cuerpo, del erotismo y la belleza, que permitan a quien las observa, identificarse con mis pinturas a través de sus propias experiencias. Me interesa resaltar que la experiencia erótica pase por una variedad de cuerpos que descentralice el dominio del placer y lo hagan accesible para los cuerpos que no son considerados canónicamente bellos.

Mi obra se enfoca en los detalles que los distinguen los cuerpos, que los hacen especiales e imperfectos. Me interesan los pliegues, los excesos, los contornos, la piel, las fronteras y sus transgresiones. Busco que mis obras pictóricas tengan cierta agresividad, pues el erotismo es transgresión sin disculpas. Necesito también la seducción, la sensualidad que atrapa al espectador, que lo lleva a tocar aquello que desea y teme. Pienso en mis pinturas como ganchos afilados escondidos dentro de cebos deliciosos para atrapar el interés de los espectadores e infectarlos con ideas subversivas, de este modo, los elementos compositivos y cromáticos de mi obra son totalmente dependientes de los conceptos que las producen.

5.2 Reflexión sobre mi producción artística

Hasta ahora parece que la producción plástica obedece solamente a mis intereses temáticos, pero no es así. Los valores plásticos también tienen un lugar importante en la producción de mi obra, pero de una forma que parece menos lineal. Antes de entrar a la maestría, mis objetivos en la pintura eran muy conservadores: me interesaba lograr representaciones fieles a la realidad. Cromáticamente pretendía conseguir un contraste atractivo entre los grises y los colores tierra rojizos, generando una sensación de calidez, intimidad y energía (Figuras 26, 27 y 28). Al observar la forma en que las personas visitaban las exposiciones, la mayoría caminaba alrededor de la sala como si estuvieran paseando en un centro comercial, viendo todo, pero sin observar detalladamente las obras. No se permitían entablar un vínculo con las obras más allá de leer la ficha, parecía que la información de la ficha y un vistazo eran suficientes para dar la pintura por entendida, de el mismo modo que pasan rápidamente las imágenes en las redes sociales y en los medios electrónicos.

Las imágenes en tanto se alejen lo más posible de la realidad producen un espacio de ambigüedad, este espacio genera desconcierto y la imagen se vuelve un terreno de riesgo, el espectador debe comprometer su juicio si desea obtener algo de la imagen. Este intercambio entre el espectador y la imagen no siempre sucede y el espectador se va sin una reflexión. Para mí, las obras necesitan una complejidad conceptual y formal. Lograr un espacio de ambigüedad y mantener la temática erótica fue un reto para mí, era necesario abandonar el pensamiento lineal del tiempo, el espacio, la perspectiva y los cuerpos. Permitir la superposición de elementos que en la realidad física no pueden ocupar un mismo espacio, eliminar el tiempo y generar una presencia continua de los eventos espaciales. Permitir que los cuerpos se desplieguen, que tengan encuentros

consigo mismos, que sean vistos simultáneamente desde adentro y desde afuera. Sustituir la lógica espacial y temporal por una lógica erótica. Estas formas de pensar la imagen y el erotismo se pueden percibir en las obras a partir de la figura 80; en esta obra predomina una atmósfera magenta que contiene un cuerpo que se despliega en múltiples posiciones y que está compuesto de la misma materia que compone la atmósfera.

La intimidad y calidez que asociaba a la experiencia erótica era representada constantemente en mis piezas por una paleta de colores cálidos (Figuras 41, 46, 47, 48, 53, 55, 59, 60, 61, 62,63, 66, 84, 85 y 86). Con el cambio de formato me distancié de los colores tierra. Estudié la capacidad de saturación que era posible lograr con las pinturas acrílicas; en una exploración casi monocromática. La utilización de capas aguadas de pintura acrílica, la transparencia, la ausencia del blanco y la utilización del color natural del soporte, relacionaban esta técnica más a la acuarela que al acrílico. La pintura que corresponde a la figura 80, toma como punto de partida el color de la manta cruda, ya que la tela estaba preparada solamente con sellador vinílico transparente, lo que resaltaba el efecto de las transparencias y las veladuras.

El color repentinamente se convirtió en el elemento central: comencé a explorar los contrastes que generan las diferentes saturaciones de pigmento. Las pinturas obtuvieron características atmosféricas notables y gracias a la dimensión de los soportes, lograban involucrar al espectador y generaban un vínculo entre esas atmósferas y el cuerpo de quien las mira. Estos lienzos provocaban nuevas experiencias visuales relacionadas con la sensualidad (Figuras 80 a 89).

En el momento de abandonar la paleta limitada que en un inicio asociaba conceptualmente a la imagen erótica, los valores cromáticos se multiplicaron. Como el mundo que proponía producir ya no era el del cuerpo exterior y sus límites; el contraste intenso se volvió insuficiente para lograr

este propósito. Recurrí a las variantes sutiles de tono, matiz y saturación. Los colores acrílicos que en ese momento usaba ya no satisfacían mis necesidades, para la primera pintura realizada con esta idea (Figuras 80), requería una gama cromática que abarcara del magenta-violáceo al rojo carmín intenso. Entablé una búsqueda exhaustiva de marcas y pinturas acrílicas con estos matices, pero hubo pocas que satisfacían mis exigencias, compré cerca de ocho pinturas de diferentes empresas que variaban en matiz y saturación.

Por lo general las pinturas acrílicas que venden mezcladas tienen un color específico, no son un matiz puro, es muy común que se les mezcle pigmento blanco para aclarar el color y así resulte atractivo en el tubo o bote y aumentar el volumen del producto sin elevar los costos para el consumidor. Esto es más evidente en el magenta y quizás por eso mis necesidades eran tan distantes de los productos que tenía a la mano. El magenta es un color complicado, no se suele encontrar puro, generalmente se lo utiliza mezclado con blanco para crear un rosa. La forma en que pongo a prueba un magenta, es mezclándolo con los otros colores primarios, sí al mezclarse con amarillo produce un anaranjado intenso y del mismo modo, al mezclarse con azul cian produce un morado intenso, el color es un magenta satisfactoriamente puro.

Al comentar este problema sobre las marcas de pintura y la calidad con el maestro Sergio Koleff¹¹³, que en ese momento impartía el seminario “Metaimágenes”, él me recomendó buscar una marca de pigmentos: Edicolor, con los que él había trabajado en proyectos que requerían colores puros y luminosos. Estos pigmentos no están mezclados con un aglutinante acrílico, pero se les puede agregar resina acrílica con un cierto grado de rigidez o resina plástica que es hasta

¹¹³ Sergio Koleff Osorio, maestro por la Academia de San Carlos, UNAM. Actualmente profesor de la maestría en la Facultad de Artes y Diseño (FAD).

cierto punto maleable. Estos pigmentos al ser matices puros podían ser extensamente manipulados para producir una variedad tonal muy amplia, y al mezclarlos entre sí producían colores impresionantes.

Estos nuevos pigmentos me despertaron el deseo de explorar sus límites. Buscaba saturaciones tales que no reflejaran luz, acercándose lo más posible al negro y en el extremo opuesto producir transparencias tales que produjeran una gradación imperceptible entre el blanco del lienzo y el color saturado usando un solo pigmento (Figura 103). Comencé a pensar la pintura acrílica como una variante de la acuarela. El blanco y el negro desaparecieron de mi paleta.



Fig. 102



Fig. 103

Estos pigmentos tienen una calidad tal que los hace óptimos para una gran variedad de técnicas, con ellos elaboré acuarelas que compiten en características con marcas profesionales. Con estas experiencias el color tomó un protagonismo central, pero los contrastes que generaba eran esencialmente de saturación. Por lo general, evitaba las composiciones cromáticas que empleaban colores complementarios. La inquietud por los contrastes cromáticos surgió con la idea de producir una obra en la que el violeta y el amarillo fueran utilizados casi como protagonistas simultáneos (Figura 88), y conservar la intensidad lumínica de estos colores al mismo tiempo que interactuaban

sobre el mismo espacio. En el caso de los dibujos, el papel blanco fue el punto de partida para lograr colores más intensos (Figuras 90 a 101).

En mis primeras obras pretendía lograr un equilibrio compositivo entre el sujeto central sobre el que se concentraba todo mi interés, y el espacio vacío que lo rodeaba. Véanse las figuras (Figuras 57, 59, 61, 63, 74, 76, 77, 78 y 79). Este tipo de composición central hacía referencia a los escaparates, a los cuadros de naturaleza muerta y bodegones, en los que los objetos están expuestos para deleite del espectador. Convierten al sujeto de la imagen en un objeto pasivo sin importar su contexto. Recordemos los fruteros o las odaliscas de Matisse. Al modificar la composición espacial, se modifica también la relación entre la obra y el espectador. Sugerir que el espectador sólo tiene acceso a una fracción de la imagen lo confronta con la idea de realidad; la realidad es siempre mucho más amplia de lo que podemos comprender o percibir. (Ver figuras 66, 84, 85, 86, 87, 88 y 89).

Generar imágenes que son inicialmente reconocibles pero incomprensibles o que se balancean en el borde de la abstracción y lo figurativo provoca en el espectador diversas reacciones: se siente atraído y a la vez desplazado, las imágenes no tienen lógica y exigen al espectador que se involucre, que tome una postura ante la imagen. Son imágenes que no pueden ser consumidas en un solo momento, lo primero es percibir el color, que puede ser atractivo, después comienza lentamente el reconocimiento de las figuras, formas orgánicas, cuerpos y sus posturas. La comprensión de que el orden tradicional con el que se representan los cuerpos está ausente, todo es una madeja de cuerpos y el espectador tiene que decidir qué es lo que pasa (Figuras 80 a 81, 84 a 95, 97, 100 y 101). De este modo el espectador hace un recorrido de sensaciones cuando se sitúa frente a la obra y el resultado no es siempre favorable, pero sí muy personal. Lo que en un inicio parecía agradable y atractivo podría resultar incómodo al final.

5.3 Las posibilidades de los erotismos

En el 2015 participé en una exposición colectiva sobre las desapariciones de personas en México. Circulan una gran cantidad de imágenes que reflejan el dolor, la rabia y la desesperación que estos acontecimientos producen. Las imágenes suelen ser tan crudas que impiden una visión directa del evento, obstaculizan la reflexión y despiertan un deseo imperante de distanciamiento. Quise generar una aproximación que permitiera que la idea permanezca, no sin el dolor, pero sin la violencia habitual. Mi propuesta fue una imagen en la que se muestra una combinación ambigua de violencia, melancolía, añoranza, dolor y cariño, que representan las emociones de quien pierde a un ser amado. (Ver figura 104).



Fig. 104

Una selección de las obras que en esta investigación se abordan fue expuesta en dos ocasiones en Querétaro, esta ciudad fue importante porque en ella se originó el proyecto, exponerlo ahí suponía el cierre de un ciclo. Mi interés era que la gente vea representaciones del cuerpo que no sean las tradicionales y que se deje de idealizar los cuerpos, que exista la posibilidad de pensar el erotismo como una exploración del deseo y del propio cuerpo que no es rígida ni permanente.



Fig. 105



Fig. 106

La primera exposición se realizó el 30 de mayo de 2014 en la Casa de la cultura Dr. Ignacio Mena. (Figuras 105 y 106) La segunda exposición fue en el Museo de la Ciudad de Querétaro, el 8 de abril de 2016 (Figuras 107 y 108). Este proyecto de investigación y producción está lejos de agotarse. Con estas exposiciones me di cuenta de que se han abierto una multitud de posibilidades en las que las representaciones eróticas pueden seguir produciendo experiencias y conocimiento subversivo.

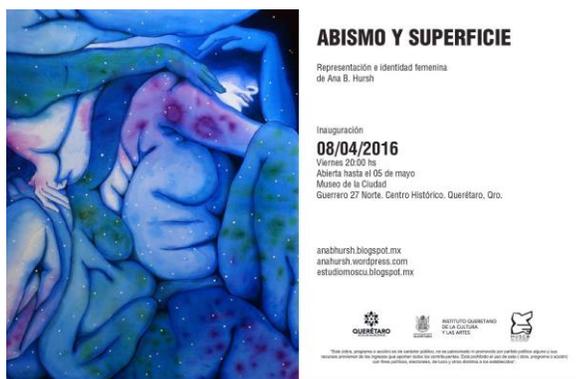


Fig. 107



Fig. 108



Fig. 109



Fig. 110



Fig. 111



Fig. 112



Fig. 113



Fig. 114



Fig. 115

En verano de 2015 propuse un proyecto que exploraba otra variante del tema, al Fondo para la Cultura y las Artes de Querétaro con el que me concedieron el premio Apoyarte 2015. El proyecto buscaba explorar las representaciones de la belleza femenina y su poder subversivo. (Figuras 109 a 115).

En 2017 mi trabajo dio un giro, desarrollé en colaboración con Christian Santana Prinz un proyecto sobre memoria; *Inner Depths and Memory*, en el que las experiencias de vivir en México interactuaban de algún modo con la experiencia de vivir y producir obras artísticas en una residencia para artistas, Kunstnarhuset Messen, Noruega. Como preludio a este proyecto existían las investigaciones que ambos habíamos realizado para la maestría y lejos de desprendernos de

ellas las usamos como la estructura inicial que nos permitió digerir las experiencias que adquirimos en la residencia en Noruega. Las pinturas que realizamos en estas residencias son una colaboración en la que cada uno tomaba su turno para intervenir las pinturas, de modo que estas se construían por medio de capas que multiplicaban y profundizaban su significado. Las imágenes 116, 117 y 118 son una muestra del trabajo realizado en esta residencia.



Fig. 116



Fig. 117



Fig. 118

5.4 Recuento

El objetivo de este trabajo es analizar y estudiar cómo las representaciones del erotismo modelan los deseos y los impulsos eróticos de las personas, así como la posibilidad de que las personas como sujetos conscientes generemos representaciones que subviertan el orden establecido de los erotismos a través de la representación y el arte.

Mi forma de pensar el trabajo como artista también cambio durante esta investigación. Al estudiar metódicamente de las producciones culturales, su difusión y consumo, he entendido que el arte no es una expresión inocente y desinteresada de nuestra cultura sino una herramienta del pensamiento. La combinación de las formas, los colores y los conceptos que forman parte de la obra tiene como objetivo final producir una variedad de erotismos que no suelen ser representados, porque creo que las imágenes son un paso importante para la generación de ideas nuevas.

No es importante la impresión inicial o final que el espectador obtiene a partir de mis imágenes, lo que me interesa es el juego de riesgo y compromiso que puede surgir si el espectador tiene la disposición y sensibilidad para involucrarse. Las experiencias artística y erótica son subjetivas y dependen de la disposición del sujeto.

Es difícil nadar a contracorriente de todas las imágenes que están diseñadas para imponernos los cánones de belleza, hacernos creer que la sexualidad es natural, que hay deseos legítimos y que hay otros antinaturales y perversos. Las redes que el poder teje para establecer estas

ideas son complejas, densas y duras. Se requiere un esfuerzo crítico y visual para evidenciar y revelar estas redes, como artistas es necesario ser perseverantes y estratégicos para lograrlo.

El hecho de que las representaciones que nos interesan sean silenciadas e invisibilizadas significa que son más necesarias aún; son representaciones potentes y estrategias acertadas para generar ideas nuevas y cuestionamientos. La respuesta a la censura es la acción, la representación, la reproducción alterada de las ideas que el sistema heteropatriarcal pretende fijar para inmovilizar nuestros cuerpos y deseos.

Conclusiones

Que el erotismo, al ser un concepto socialmente construido no permite una experiencia o apreciación objetiva, es lo primero que necesitaba entender para poder abordarlo. Del mismo modo, las obras producidas durante esta investigación se transforman en la mirada del espectador, y esto se debe a que son multidimensionales, pasé de representar los cuerpos como espacios para las experiencias eróticas, a representar el cuerpo como una experiencia en sí mismo y representar el erotismo como una experiencia interior y subjetiva.

Esta investigación me llevó a estudiar los feminismos y comprender que la forma en que vivimos y pensamos nuestros cuerpos y el erotismo es, al igual que el género, una construcción social y que por lo tanto es susceptible de ser modificada. Analizar las representaciones eróticas permite desvelar que existe siempre una intención y una ideología subyacente, las representaciones no son un reflejo de la realidad sino la herramienta que produce la realidad y por lo tanto puede ser utilizada de forma política y subversiva.

La complejidad conceptual de este proyecto requiere un estado perceptivo en los espectadores, que no se genera con imágenes claramente figurativas. Deseo que exista en mis obras un espacio para la especulación, para la interpretación, la inseguridad y el riesgo. La acción de representar es una actividad privilegiada porque nos permite producir y comunicar ideas nuevas. Reclamar esta actividad y realizarla de una forma consciente conforme a nuestros propios intereses es una acción subversiva. La recompensa a nuestra subversión representativa será nuestra libertad,

física, sexual, erótica, pero principalmente nuestra libertad epistemológica, nuestra libertad de pensamiento y de enunciación.

Finalmente, puedo ver que en este proyecto se entretajan tres ideas que siempre me han motivado, el arte, la sexualidad y la política. Encuentro la conjunción de estos potentemente subversiva y planeo seguir aprovechando su fuerza motora.

En cuanto a mi producción artística he aclarado por lo menos en lo personal que el arte es una herramienta para comunicar y cuestionar; las imágenes han dejado de ser objetos pasivos para adornar las paredes y han conquistado el espacio de las ideas. Las imágenes son ideas materializadas que irrumpen el espacio para pensar con el espectador.

Referencias / Bibliografía

- Ahmed, S. "Feminists attachments". En *The cultural politics of Emotion*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004.
- Alario Trigueros, María Teresa. *Arte y Feminismo*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008.
- Alexander Gray Associates, "Biografía de Joan Semmel", (Consultado por última vez el 29 de marzo de 2018) <http://www.alexandergray.com/artists/joan-semmel>.
- Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2010.
- Aliaga, Juan Vicente. "La Garçonne: mujeres masculinizadas de los años veinte en España y Francia". en *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Editor Monleón. Valencia: Universitat de Valencia, 2000.
- Alspers, S. et alii. *Visual Culture Questionnaire*. Octubre 77:25-70
- Álvarez, Constanza y Samuel Hidalgo. *Manifiesto gordx* (México: Histeria Revista, 2015) (Consultado por última vez el 29 de marzo de 2018) <https://hysteria.mx/manifiesto-gordx/#comment-1770765367>
- Andreas-Salomé, Lou. *El erotismo*. Barcelona, Ed. el Barquero, 2002.
- Anzaldúa, G. *La Prieta*. "Esta Puente Mi Espalda". En *Voces de mujeres tercermundistas en Estados Unidos*. Editoras Castillo & Moraga. San Francisco: ISM Press, 1988.
- Argudín, Louis. *El arte como profesión*. México: Ed. Estampa, 2008.
- ARS, Manga (Autores Varios), *Historia del arte universal. El Triunfo de la creación: el arte del siglo XX*. España: Planeta, 2006.

- Austin, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*. México: Paidós, 2004.
- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 2011.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. [publicación electrónica] (Sin ciudad: Scan Spartakku, sin año) (Consultado por última vez el 29 de marzo, 2018) <https://magistermediales.files.wordpress.com/2011/05/el-erotismo-georges-bataille1.pdf>
- Beckett, Samuel. *El innombrable*. Madrid: Alianza, 1998.
- Baelaustenguigoitia, M. (coord.) “Introducción”. en *Güeras y Prietas. Género y raza en la construcción de mundos nuevos*. México: PUEG / UNAM, 2009.
- Bell, Julián. *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.
- Bellatin, Mario. *Salón de belleza*. México: Tuesquets, 1999.
- Berger, J. “Ways of seeing.” En *The feminism and visual culture reader*. Jones, A. Compilador. Nueva York: Routledge, 2003.
- Biehl, J. *Vita: Life in a Zone of Social Abandonment*. En *Social Text* 68, 19.3:131-49
- Bordieu, Pierre. *El sentido social del gusto, Elementos para una Sociología de la cultura*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- Borges Jorge, Luis. “Del Rigor de la ciencia.” *El Hacedor*. 40. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Consultado el 28 de marzo de 2018
- Bovenschen, S. “¿Existe una estética feminista?” En *Estética feminista*. Ecker, G. Editor. Barcelona: Icaria, 1998.
- Brea, José Luis. “Estética, Historia del Arte y Estudios Visuales”. En *Estudios Visuales* No. 3:8-25

- Brea, José Luis. *La epistemología de la Visualidad en la era de la Globalización*. Madrid: Akal, 2005.
- Burkhard, Riemschneider, y Uta Grosenick. *Arte de Hoy*. Madrid: Taschen, 2007
- Butler, Judith. “Actos performativos y construcción del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista.” *Debate Feminista* 18 (1998): 296-314.
- Butler, Judith. “Críticamente Subversiva”. En *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*. Mérida Jiménez, R. M. Editor. Barcelona: Icaria, 2002.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. España: Paidós, 2006.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2001.
- Calabrese. Omar. *La Era Neobarroca*. Madrid: Catedra, 1994.
- Calabrese. Omar. *El Lenguaje del Arte*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Cardona, F. L. *Gustav Klimt*. Barcelona: Iberlibro, 2003.
- Castro, J. Sixto. *Vituperio de Orbanejas*. México: Herder, 2007.
- Cesare Cantu, Marco Malfi y Lorella Zanardo, Dirección, *El cuerpo de las mujeres*, 2006; Italia: Il Corpo delle Donne. 2006. Documental. <http://www.ilcorpodelledonne.net/documentario/> (Consultado por última vez el 29 de marzo de 2018)
- Chadwick, Whitney. *Amazons in the Drawing Room. The Art of Romaine Brooks*. Berkeley: University of California Press and National Museum of Women in the Arts, 2000.
- Chávez, Julio. Noé Sanchez y Fernando Zamora. *Arte y Diseño: Experiencia y Método*. México: ENAP-UNAM, 2002.

- Cordero & Sáenz. *Crítica Feminista en la teoría e historia del Arte*. México: PUEG - UNAM, 2007.
- Cortés, José Miguel G. (Ed.). *Héroes caídos: masculinidad y representación*. Castelló: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2001.
- Cortés, José Miguel G. "Prólogo. Lo monstruoso la fragilidad del orden social. Y La amenaza seductora o la mujer castradora." En *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Cortés, José Miguel G. Editor. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Danto, Arthur C. *Playing with the Edge. The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*. London: University of California Press, 1999.
- Despentes, Virginie. *King Kong Theory*. New York: Feminist Press, 2010.
- Diccionario de la Real Academia Española*. s.v. "obvio." <http://dle.rae.es/?id=QqNauxm>
- Diccionario de la Real Academia Española*. s.v. "obviar." <http://dle.rae.es/?id=QqLk7x3>
- Diccionario de la Real Academia Española*. s.v. "deseo." <http://dle.rae.es/?id=CwuZEEf>
- Diccionario de la Real Academia Española*. s.v. "querer." <http://dle.rae.es/?id=UnvXEIb|Unz1d3h>
- Diccionario de la Real Academia Española*. s.v. "gustar." <http://dle.rae.es/?id=JueNX6F>
- Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007.
- Didion, Joan. *Some Women by Mapplethorpe*. Boston: Bullfich Press, 1900.
- Dijkstra, V. *Ídolos de perversidad*. Madrid: Ed. Debate, 1994.
- Eagleton, T. *La estética como ideología*. Madrid: Ed. Trotta, 2006.
- Eco, Humberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa, 2010.
- Egaña Rojas, Lucía, Dirección. *Mi sexualidad es una creación artística*. 2011; Chile: Documental.

- Enaudeau, Corinne. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Espacios del Saber, 1999.
- Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 2005.
- Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad II. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI, 2005.
- Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad III. La inquietud de sí*. México: Siglo XXI, 2005.
- Fronzizi, Risieri. *¿Qué son los valores? Introducción a la Axiología*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- García Canclini, Néstor. *La Globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Gilson Miller, Susan. *A History of Modern Morocco*. Nueva York: Cambridge University Press, 2013.
- Gombrich, E. H. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Ed. Phaidon, 1977.
- González, Juan C. *Perspectivas contemporáneas Sobre Cognición, Percepción, Categorización y Conceptualización*. México: Siglo XXI, 2006
- Grosenick, Uta. *Las mujeres artistas. Los Siglos XX y XXI*. China: Taschen, 2002.
- Grandas, Teresa. "Que les den por saco a todos. Otros relatos posibles sobre Carol Rama y Turín." en *La pasión según Carol Rama*. Libro compilado por Anne Dressen, Teresa Grandas y Beatriz Preciado. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2014.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica, Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- Hagen, Rose-Marie y Rainer Hagen. *Los secretos de las obras de arte*. Barcelona: Taschen, 2014.
- Halberstam, J. "Queer Temporality and Postmodern Geographies". En *In a Queer Time and Place. Transgender bodies, Subcultural Lives*. Nueva York: NY University Press, 2005.

- Halberstam, J. "The Transgender Look." En *In a Queer Time and Place. Transgender bodies, Subcultural Lives*. Nueva York: NY University Press, 2005.
- Haraway, Dona. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Valencia: Cátedra, 2004.
- Haraway, Dona. "The persistence of Vision." En *The Visual Culture Reader*. Mirzoeff. Editor. London / New York: Routledge, 2002.
- Haynes, Clarity. "'You Have to Get Past the Fear': Joan Semmel on Painting Her Aging, Nude Body", *Hyperallergic*, 9 de Septiembre de 2016 [Entrevista]. <http://hyperallergic.com/321781/you-have-to-get-past-the-fear-joan-semmel-on-painting-her-aging-nude-body/> (Consultada por última vez 29 de marzo de 2018)
- Hein, H. *The role of feminist Aesthetics in feminist Theory*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 48:4:281-291.
- Hill, Charlotte, y William Wallace. *Erotismo. Antología universal de arte y literatura eróticos*. Köln: Taschen, 2006.
- Hume, David. *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*. Valencia, MuVIM, 2009.
- Ibáñez, Jesús. *A contracorriente*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
- Jones, Amelia. "Introduction. Conceiving the Intersection of Feminism and Visual Culture." En *The feminism and Visual Culture Reader*. Jones, Amelia. Compilador. Nueva York: Routledge, 2003.
- Juyent Torres, Diana. *Pornoterrorismo*. Navarra: Txlaparta, 2011.
- Kocur, Soya y Simon Leung. *Theory in Contemporary Art since 1958*. Nueva Jersey: Blackwell Publishing, 2005.
- Korsmeyer, C. "Generated concepts and Hume's standard of taste." En *Feminism and Tradition in Aesthetics*. Brand, Z. & Korsmeyer, C. Editores. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.

- Kosofsky Sedwick, E. "Shame, theatrical and queer performativity. Henry James's The art of the Novel." En *Touching feelings. Afect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Krauß, Anna-Carola. *Historia de la Pintura del renacimiento a nuestros días*. Colonia: Könemann, 1995.
- Lamas, Martha. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México: Taurus Pensamiento, 2002.
- Lefebvre, Henry. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Loneley planet, "Historia de Marruecos", <https://www.lonelyplanet.es/africa/marruecos/historia> (Consultado por última vez el 29 de marzo de 2018).
- López Anaya, Jorge. *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*. Buenos Aires: EMECE, 2007.
- Lozano, Rían. *Prácticas culturales a-normales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2010.
- Lucie-Smith, Edward. *La sexualidad en el arte occidental*. Singapur: Ediciones Destino, 1992.
- Machado Silveira, Ada Cristina. "Representación, identidad, virtualidad. Consideraciones acerca de los más recientes fenómenos de la industria cultural.", en *el VI Congreso ALAIC* (Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, Recife, Brasil, 12-16 de setiembre de 1998).
- Maillard, Chantal. *En la Traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona: CCCB, 2008.
- Martin, Jay. *Ojos abatidos. La desintegración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Ed. AKAL, 2007.
- Martínez Collado & Navarrete. *Cyberfeminismo: Dos escenarios. Zona F*. Castellón: EACC, 2000.
- Mayer, Mónica. "De la vida y el Arte como feminista." En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Cordero & Sáenz Compiladores. México: PUEG - UNAM, 2007.

- Mernissi, Fatema. *Scheherazada Goes West. Different Cultures, Different Harems*. Nueva York: Washington Square Press, 2001.
- Mernissi, Fatema. *The Harem Within. Tales of a Moroccan Girlhood*. Toronto: Bantam Books, 1996.
- Michaud, Yves. *El Arte en Estado Gaseos*. México: Fondo de Cultura Económico, 2007
- Mirzoeff, N. "What is Visual Culture?" En *The Visual Culture Reader*. Mirzoeff, N. Editor. London / New York: Roudledge, 2001.
- W.J.T. Mitchell. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.
- Morris Hamburg, María. *Earthly Bodies. Irving Penn's Nudes. 1949-50*. New York: San Francisco Museum of Modern Art, 2003.
- Moxey, K. "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales." En *Estudios sobre historia del arte*. Moxey, K. Editor. Barcelona: Ediciones de Serbal, 2004.
- Ngai, S. *Ugly Feelings*. Cambridge: Ed. Harvard University Press, 2005.
- Nochlin, Linda. ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas? en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Editores Cordero & Sáenz. México: PUEG - UNAM, 2007.
- Parker, Roszika, y Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*. Nueva York: Pandora press, 1987.
- Pedraza, P. *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Ed. Ciruela, 2009.
- Piper, A. "The triple negation of colored women artists." En *The feminism and visual culture reader*. Jones, Amelia. Compilador. Nueva York: Routledge, 2003.
- Pollan, Michael. *The Omnivore's Dilemma: A Natural History of Four Meals*. New York: Penguin, 2006.

- Pollock, G. *¿Puede la historia del arte vivir sin feminismo?* Texto Online: (Consultado por última vez el 29 marzo de 2018) <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm>
- Poynor, Rick. *Designing Pornotopia, travels in visual culture*. China: Princeton Architectural Press, 2006.
- Preciado, Beatriz. "El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del Arte" en *La pasión según Carol Rama*, Libro compilado por: Anne Dressen, Teresa Grandas, Beatriz Preciado. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2014.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto Contra-sexual*. España: Ópera Prima, 2002.
- Beatriz Preciado, "Museo, basura urbana y pornografía", *Las Disidentes, colectivo artístico*, 12 de agosto de 2012. <https://lasdisidentes.com/2012/08/12/museo-basura-urbana-y-pornografia-por-beatriz-preciado/> (Consultado por última vez el 13 de agosto de 2018).
- Preciado, Beatriz, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría*. España: Anagrama, 2010.
- Preciado, Beatriz. *Testo Yonki*. España: Espasa, 2008.
- Richard, N. "Experiencia, teoría y representación en lo femenino latinoamericano." En *Feminismo, género y diferencia(s)*. Richard, N. Santiago de Chile: Palinodia, 2008.
- Richard, N. *Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile: fugas de identidad y disidencias de códigos*. Valencia: IVAM. Documentos Iberoamericanos, 2011.
- Richard, N. *Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién teme a la neovanguardia?* IVAM. Documentos Iberoamericanos, 2011.
- Rivière, J. "La feminidad como mascarada." En *La feminidad como mascarada*. Roig, A. Editor. Barcelona: Tusquets, 1979.
- Rogoff, I. "Studying Visual Culture." En *The Visual culture reader*. Mirzoeff. Editor. London / New York: Routledge, 2001.
- Samsó, Julio. Comp. *Las Mil y Una Noches, Antología*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

- Sánchez Serrano, José Manuel. “La escultura que habita en a piedra.” en *Máximo Potencial*. (Consultado por última vez el 29 marzo de 2018) <https://maximopotencial.com/la-escultura-que-habita-en-la-piedra/>
- Schara, Julio César. *Frank Hursh, Ausencia de tiempo, pintura y vida*. Querétaro: Instituto de Investigaciones Multidisciplinarios, UAQ, 2013.
- Scott, J. W. “El género: una categoría útil para el análisis histórico.” En *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Lamas, M. Compilador. México: PUEG / UNAM - Miguel Ángel Porrúa, 2000.
- Shiner, Larry. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Shoat, E. *Introduction. Talking Visions. Multicultural feminism in a transnational age*. Massachussetts: MIT Press, 2001.
- Shohat E. & Stam, R. “Narrativizing Visual Culture. Towards a polycentric aesthetics.” En *The Visual culture reader*. Mirzoeff. Editor. London / New York: Routledge, 2001.
- Sontag, Susan. *Contra la Interpretación*. España: Alfaguara / Taurus, 1996.
- Thornton, Sara. *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- Ullerstam, Lars. *Las minorías eróticas*. México: Grijalbo, 1967.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore. Capitalismo Gore*. España: Melusina, 2010.
- Viteri, M. AM. “Queer no me da: Traduciendo fronteras sexuales y raciales en San Salvador y Washington D.C.” En *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Araujo y Prieto Editores. Quito: FLACSO - Sede Ecuador, 2008.
- Wolf, Norbert. *Auguste Rodín. Cuadernos eróticos*. Barcelona: Océano, 2008.
- Wolf, Norbert. *Kokoschka, Oscar. Cuadernos eróticos*. Barcelona: Océano, 2008.
- Wolf, Norbert. *Pablo Picasso. Cuadernos eróticos*. Barcelona: Océano, 2008.

Zadjermann, Paul, Dirección. *Judith Butler. Philosophe tout en genre*. 2006; Francia: Franco-German cultural television channel Arte. 2006. Documental.

Zamora Betancourt, Lorena. *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y el Centro Nacional de las Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, 2000.

Índice de Figuras



Fig. 1 Alejandra Labala Rodriguez, *Fat revolution*. 2012. 13



Fig. 2 John Coplans, *Self-Portrait* 1984–97 16



Fig. 3 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La gran odalisca*, 1814 26



Fig. 4 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *El baño turco*, 1862..... 26



Fig. 5 Diagrama de las esferas habitables..... 40



Fig. 6 Diana Junyet, *Pornoterrorista. Paja colectiva. Acción*. 2009 55



Fig. 7 Michael Rosen, *Lust & Romance -50*. Fotografía. 1998..... 56



Fig. 8 Carol Rama, *Appassionata*, Acuarela sobre Papel, 1939..... 59



Fig. 9 Carol Rama, Acuarela sobre Papel, 1939 59



Fig. 10 Carol Rama, Appassionata, Acquarela sobre Papel, 1940 60



Fig. 11 Carol Rama, Acquarela sobre Papel, 1943 60



Fig. 12 Carol Rama, Dorina, Acquarela sobre Papel, 24 x 15 cm, 1944. 62



Fig. 13 Joan Semmel, Aura, Óleo sobre tela, 182 x 152 cm, 2016..... 63



Fig. 14 Joan Semmel, Opened Hand, Óleo sobre tela, 167 x 121 cm, 2015 63



Fig. 15 Joan Semmel, Flesh Ground, Óleo sobre tela, 152 x 182 cm, 2016..... 64



Fig. 16 Joan Semmel, Yelos Sky, Óleo sobre tela, 129 x 182 cm, 2015. 64



Fig. 17 Joan Semmel, Yelos Sky, Óleo sobre tela, 192 x 262 cm, 1980. 65



Fig. 18 Joan Semmel, Crossed Legs, Óleo sobre tela, 121 x 121 cm, 2011..... 65



Fig. 19 Joan Semmel, Transformation, Óleo sobre tela, 152 x 121 cm, 2010. 66



Fig. 20 Joan Semmel, Desapearing, Óleo sobre tela, 137 x 116 cm, 2006-2012. 66



Fig. 21 Joan Semmel, Unveiling, Óleo sobre tela, 121 x 121 cm, 2011- 2014..... 67



Fig. 22 Joan Semmel, Yelos Sky, Óleo sobre tela, 129 x 182 cm, 2011-2014. 67



Fig. 23 John Coplans. Body language no. 1 Fotografía. 1986.....68



Fig. 24 John Coplans. Self portrait Fotografía. 1986. 68



Fig. 25 Valie Export. Pánico genital Acción 1969 70



Fig. 26 Tríptico, Sin título, Óleo sobre madera, 35 x 35 cm, 2008.75



Fig. 27 Tríptico, Sin título, Óleo sobre madera, 35 x 35 cm, 2008. 75



Fig. 28 Tríptico, Sin título, Óleo sobre madera, 35 x 35 cm, 2008. 75



Fig. 29 Sin título, Óleo sobre madera, 80 x 80 cm, 2008.76



Fig. 30 Sin título, Óleo y tinta sobre madera, 80 x 80 cm, 2008..... 76



Fig. 31 Sin título, Tinta sobre papel, 35 x 25 cm, 2008. 77



Fig. 32 Sin título, Tinta sobre papel, 25 x 35 cm, 2008. 77



Fig. 33 Sin título, Tinta sobre papel, 35 x 25 cm, 2008. 78



Fig. 34 Sin título, Tinta sobre papel, 70 x 70 cm, 2008. 78



Fig. 35 Sin título, Tinta sobre papel, 70 x 70 cm, 2008. 78



Fig. 36 Sin título, Tinta sobre papel, 70 x 70 cm, 2008. 78



Fig. 37 Sin título, Tinta sobre papel, 70 x 70 cm, 2008. 79



Fig. 38 Sin título, Tinta sobre papel, 70 x 70 cm, 2008. 79



Fig. 39 Sin título, Tinta sobre papel, 50 x 50 cm, 2008. 79



Fig. 40 Sin título, Tinta sobre papel, 50 x 50 cm, 2008. 79



Fig. 41 Sin título, Acrílico sobre papel, 50 x 70 cm, 2011. 82



Fig. 42 Sin título, Acrílico sobre papel, 50 x 70 cm, 2011. 82



Fig. 43 Sin título, Acrílico sobre papel, 70 x 50 cm, 2011. 82



Fig. 44 Sin título, Acrílico sobre papel, 70 x 50 cm, 2011. 82



Fig. 45 Sin título, Acrílico sobre papel, 70 x 50 cm, 2011..... 82



Fig. 46 Sin título, Acrílico sobre papel, 50 x 70 cm, 2011..... 82



Fig. 47 Sin título, Acrílico sobre papel, 70 x 50 cm, 2011..... 83



Fig. 48 Sin título, Acrílico sobre papel, 70 x 50 cm, 2011. 83



Fig. 49 Sin título, Acrílico sobre papel, 70 x 50 cm, 2011. 83



Fig. 50 Sin título, Acrílico sobre papel, 50 x 70 cm, 2011.....83

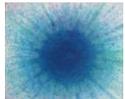


Fig. 51 Sin título, Óleo sobre papel, 50 x 60 cm, 2012. 83



Fig. 52 Sin título, Óleo sobre papel, 50 x 60 cm, 2012.84



Fig. 53 Sin título, Acrílico sobre papel, 56 X 39 cm, 2012. 84



Fig. 54 Sin título, Acrílico sobre papel, 100 x 70 cm, 2012. 85



Fig. 55 Sin título, Acrílico sobre papel, 100 x 100 cm, 2012. 85



Fig. 56 Sin título, Grafito y lápiz de color sobre papel, 25 X 35 cm, 2012..... 85



Fig. 57 Sin título, Acrílico sobre papel, 100 x 90 cm, 2012..... 85



Fig. 58 Sin título, Grafito y lápiz de color sobre papel, 25 X 35 cm, 2012..... 86



Fig. 59 Sin título, Acrílico sobre papel, 100 x 80 cm, 2012..... 86



Fig. 60 Sin título, Acrílico sobre papel, 100 x 75 cm, 2012..... 86



Fig. 61 Sin título, Acrílico sobre papel, 100 x 100 cm, 2012..... 86



Fig. 62 Sin título, Acrílico sobre tela , 100 x 75 cm, 2012..... 87



Fig. 63 Sin título, Acrílico sobre tela , 100 x 75 cm, 2012..... 87



Fig. 64 Sin título, Acrílico sobre papel, 80 x 80 cm, 2012..... 87



Fig. 65 Sin título, Óleo sobre papel, 50 x 60 cm, 2012..... 87



Fig. 66 Sin título, Acrílico sobre tela , 75 x 100 cm, 2012..... 87



Fig.y 67 Sin título, Acrílico sobre tela , 75 x 100 cm, 2012..... 879



Fig. 68 Sin título, Grafito sobre papel, 30 x 40 cm, 2012.....89



Fig. 69 Sin título, Acuarela sobre papel, 56 x 39 cm, 2012..... 89



Fig. 70 Sin título, Tinta sobre papel, 30 x 40 cm, 2012..... 89



Fig. 71 Sin título, Tinta sobre papel, 56 x 39 cm, 2012..... 89



Fig. 72 Sin título, Grafito y lápiz de color sobre papel, 25 x 35 cm, 2012..... 90



Fig. 73 Sin título, Acrílico sobre papel, 56 x 39 cm, 2012. 90



Fig. 74 Sin título, Acuarela sobre papel, 39 x 56 cm, 2012. 90



Fig. 75 Sin título, Acuarela sobre papel, 39 x 56 cm, 2012..... 90



Fig. 76 Sin título, Acuarela sobre papel, 39 x 56 cm, 2012. 91



Fig. 77 Sin título, Acuarela sobre papel, 39 x 56 cm, 2012..... 91



Fig. 78 Sin título, Acuarela sobre papel, 56 x 39 cm, 2012. 91



Fig. 79 Sin título, Acuarela sobre papel, 40 x 30 cm, 2012. 91



Fig. 80 Sin título, Acrílico sobre tela, 100 x 200 cm, 2012..... 93

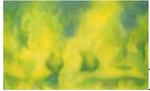


Fig. 81 Sin título, Acrílico sobre tela, 110 x 150 cm, 2012. 93



Fig. 82 Sin título, Acrílico sobre tela, 150 x 110 cm, 2012. 94



Fig. 83 Sin título, Acrílico sobre tela, 120 x 110 cm, 2012. 94



Fig. 84 Sin título, Acrílico y pastel sobre tela, 50 x 60 cm, 2012..... 95



Fig. 85 Sin título, Acrílico sobre tela, 110 x 145 cm, 2012. 95



Fig. 86 Sin título, Acrílico sobre tela, 90 x 90 cm, 2012. 96



Fig. 87 Sin título, Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm, 2014. 98



Fig. 88 Sin título, Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm, 2014..... 98



Fig. 89 Sin título, Acrílico sobre tela, 90 x 90 cm, 2014. 98



Fig. 90 Sin título, Acuarela sobre papel, 56 x 39 cm, 2014.....99



Fig. 91 Sin título, Acuarela sobre papel, 39 x 56 cm, 2014..... 99



Fig. 92 Sin título, Acuarela sobre papel, 56 x 39 cm, 2014.....99



Fig. 93 Sin título, Acuarela sobre papel, 39 x 56 cm, 2014..... 99



Fig. 94 Sin título, Acuarela sobre papel, 56 x 39 cm, 2014. 100



Fig. 95 Sin título, Acuarela sobre papel, 39 x 56 cm, 2014. 100



Fig. 96 Sin título, Acuarela sobre papel, 39 x 56 cm, 2014..... 100



Fig. 97 Sin título, Acuarela sobre papel, 39 x 56 cm, 2014..... 100



Fig. 98 Sin título, Acuarela sobre papel, 39 x 56 cm, 2014. 101



Fig. 99 Sin título, Acuarela sobre papel, 56 x 39 cm, 2014. 101



Fig. 100 Sin título, Acuarela sobre papel, 56 x 39 cm, 2014. 101



Fig. 101 Sin título, Acuarela sobre papel, 39 x 56 cm, 2014. 101



Fig. 102 Sin título, Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm, 2015. 106



Fig. 103 Sin título, Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm, 2015. 107



Fig. 104 Sin título, Técnica mixta sobre tela, 80 x 90 cm, 2015. 109



Fig. 105 Cartel de exposición *Geografías eróticas*. 110



Fig. 106 Vista de la exposición *Geografías eróticas*, 2014. 110



Fig. 107 Invitación de la exposición *Abismo y superficie*. 111



Fig. 108 Vista de la exposición *Abismo y superficie*, 2016.. 111



Fig. 109 Sin título, Acuarela sobre papel, 28 x 38 cm, 2015. 112



Fig. 110 Sin título, Acuarela sobre papel, 28 x 38 cm, 2015. 112



Fig. 111 Sin título, Acuarela sobre papel, 28 x 38 cm, 2015. 112



Fig. 112 Sin título, Acuarela sobre papel, 38 x 28 cm, 2015. 112



Fig. 113 Sin título, Técnica mixta sobre tela, 108 x 55.5 cm, 2015. 113



Fig. 114 Sin título, Técnica mixta sobre tela, 120 x 72 cm, 2015. 113



Fig. 115 Sin título, Técnica mixta sobre tela, 120 x 72 cm, 2015. 113



Fig. 116 Vista del taller en KHMESSEN Noruega, 2017. 114



Fig. 117 Colaboracion con Christian Santana Prinz, *Kvam II*, mixta sobre tela,
140 x 234 cm, 2017. 115



Fig. 118 Colaboracion con Christian Santana Prinz, *Fiordo II*, mixta sobre tela,
146 x 293 cm, 2017. 115

