



## **Transmutaciones corporales**

**Del oprobio a los infinitos géneros: Magali Lara, Nicola Costantino  
y Cris Bierrenbach**

**Adriana Raggi Lucio**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



Universidad Nacional Autónoma de México  
Posgrado en Historia del Arte  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Investigaciones Estéticas

**Transmutaciones corporales**  
**Del oprobio a los infinitos géneros: Magali**  
**Lara, Nicola Costantino y Cris Bierrenbach**

Tesis que para obtener el grado de  
Doctora en Historia del Arte

Presenta:

Adriana Raggi Lucio

**Tutora principal:**

Dra. María Rosa Palazón Mayoral

**Comité tutor:**

Mtra. Karen Cordero Reiman

Dr. Renato González Mello

Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein

Dra. Erika Rebeca Lindig Cisneros

México, D.F., enero de 2013

*Escribo desde la fealdad, y para las feas, las viejas, las camioneras, las frías, las mal folladas, las infollables, las histéricas, las taradas, todas las excluidas del gran mercado de la buena chica. Y empiezo por aquí para que las cosas queden claras: no me disculpo de nada, ni vengo a quejarme. No cambiaría mi lugar por ningún otro, porque ser Virginie Despentes me parece un asunto más interesante que ningún otro.*

*Me parece formidable que haya también mujeres a las que les guste seducir, que sepan seducir, y otras que sepan casarse, que haya mujeres que huelan a sexo y otras a la merienda de los niños que salen del colegio. Formidable que las haya muy dulces, otras contentas en su feminidad, que las haya jóvenes, muy guapas, otras coquetas y radiantes. Francamente, me alegro por todas a las que les convienen las cosas tal y como son. Lo digo sin la menor ironía. Simplemente, yo no formo parte de ellas. Seguramente yo no escribiría lo que escribo si fuera guapa, tan guapa como para cambiar la actitud de todos los hombres con los que me cruzo. Yo hablo como proletaria de la feminidad: desde aquí hablé hasta ahora y desde aquí vuelvo a empezar hoy.<sup>1</sup>*

**Virginie Despentes  
(Nancy, 1969)**

---

1. Virginie Despentes, *Teoría King Kong*, trad. Beatriz Preciado, Barcelona, Melusina, 2007, p. 7.

*Los fanatismos que más debemos temer son aquellos  
que pueden confundirse con la tolerancia.*

***Fernando Arrabal***

***(Melilla, 1932)***

**Índice**

<b>Agradecimientos .....</b>	<b>5</b>
<b>Introducción: Las cinco etapas del duelo .....</b>	<b>9</b>
<b>Preámbulo.....</b>	<b>19</b>
<b>Capítulo 1. De las anti-pornografías a las pornotopías. ....</b>	<b>41</b>
1.2. El feminismo, las disidentes y el post-feminismo.....	47
1.3. El feminismo en México y la esencialidad de la maternidad .....	65
1.4. Estéticamente hablando.....	85
<b>Capítulo 2. Magali Lara: interiores .....</b>	<b>89</b>
2.1. Cómo habitamos el cuerpo.....	90
2.2. Historias de casa.....	102
2.3. Ramificaciones.....	106
2.4. Epílogo: La otra perspectiva.....	120
<b>Capítulo 3. Nicola Costantino: cuerpo que genera violencia. ...</b>	<b>129</b>
3.1. El cuerpo .....	130
3.2. Trailer.....	132
3.4. Peletería humana.....	142
3.5. Savon de corps .....	158
3.6. Epílogo: La otra perspectiva.....	176
<b>Capítulo 4. Cris Bierrenbach: Los orificios del cuerpo .....</b>	<b>183</b>
4.1. Identidad.....	184

2 Transmutaciones corporales. Del oprobio a los infinitos géneros.

4.2. Retrato íntimo .....	187
4.3. Crisibank .....	199
4.4. Cuadro negro.....	208
4.5. Epílogo: La otra perspectiva.....	215
Conclusiones.....	229
Hemerografía .....	235
Recursos en internet .....	237
Video y películas .....	245
Bibliografía.....	247
Entrevistas realizadas para esta tesis.....	255
Anexo 1. Entrevista con Magali Lara .....	263
Anexo 2. Entrevista con Nicola Costantino.....	283
Anexo 3. Entrevista con Cris Bierrenbach .....	313

*A mi padre, Francisco Raggi, por darme las herramientas para pensar y cambiar de opinión. Por darme la oportunidad de ser una persona que va más allá de solamente estar aquí.*

*In memoriam*

*A mi abuela Bertha Gómez-Maqueo por enseñarme el valor de buscar un espacio digno en esta vida.*



## Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a muchas personas por el apoyo que he recibido para hacer este trabajo:

Las artistas entrevistadas:

**Magali Lara**, por compartir conmigo toda tu experiencia, por escucharme y apoyarme en las formas más inesperadas. **Nicola Costantino**, por compartir tu historia, tus pensamientos y tu comida conmigo y **Cris Bierrenbach**, por dejarme escucharte, por compartir tu alegría y tus planes.

A los profesores del posgrado que me ayudaron:

**María Rosa Palazón**, por alentarme a vivir la experiencia de hacer una tesis de doctorado. **Karen Cordero**, porque tu visión de este trabajo fue siempre importante, porque me apoyaste en este largo camino. **Renato González Mello**, fue siempre importante escuchar tu voz que me hacía pensar fuera de lo fácil o lo obvio. **Deborah Dorotinsky**, muchas gracias por apoyarme siempre y escuchar mis opiniones y problemas, esta tesis te lo debe todo. **Erika Lindig**, por seguir el proceso de este trabajo y hablar de él siempre desde el respeto y la crítica. Porque debiste estar ahí desde el principio.

**Graciela Schuster**, por tu gran apoyo en Buenos Aires. **Sarah Thornton** por tus palabras sabias y divertidas. A **Andrea Giunta**, por tus comentarios en San Francisco acerca de mi trabajo.

A mis padres **Francisco Raggi** y **Emilia Lucio** por siempre estar ahí, porque su apoyo es invaluable. A mi hermana **Emilia Raggi**. A mi sobrino **Max**, por enseñarme que decir *¡no es justo!* es una de las cosas más valiosas de la vida.

A quienes en la ENAP me apoyaron:

**Daniel Manzano**, director de la ENAP, por estar siempre interesado en el progreso de mi tesis y especialmente por tenderme una mano sin dudar en uno de los momentos más complicados de mi vida. **Jesús Macías**, por tu gran apoyo y comprensión del tiempo que me tomó hacer este trabajo. A mis alumnos por escuchar todas mis dudas y nunca hacer en voz alta la pregunta: “¿de qué hablas?”

A mis amigos:

**Omar Moreno**, **Isabel Muciño**, **Cristina Vaccaro**, **Wendy Hidalgo**, **Elisa Rugo**, **Daniel Montero**, **Sanja Savkic**, **Fabiola Aguilar**, **Elena Odgers**, **Herendy Ávila**, **Alfredo Rivera**, **Liz Misterio**, **Mafer Rojas**, **-Gabriela Piñero**, gracias por tu ayuda con las entrevistas y lo “argentino”-, sin ustedes no habría podido acabar este trabajo.

A mis alumnos **Elizabeth Casasola**, gracias por tu ayuda en la corrección de las entrevistas. **Carlos Romualdo**, **Paola García**, **Yamna Vázquez**.

A **Jef Chippewa**, por todos tus comentarios acerca de mi trabajo y por prestarme tu oído ante mis dudas. *Thank you!*

A **Bruno Bresani**, especialmente a ti, porque a través del trabajo en *Las Disidentes* encontré un lugar de reflexión en el que mi voz es una igual a la tuya, porque juntos pasamos momentos difíciles y a través de ellos llegamos a una forma distinta de pensar y ver las cosas. Porque contigo puedo ser políticamente incorrecta. Gracias por la fotografía y el diseño de la portada de esta tesis. *Muito obrigada!*

A **Brígida Pliego, Teresita Rojas y Héctor Ferrer** porque sin ustedes todos los alumnos de este posgrado no podríamos hacer nada, por hacer más fácil y mucho más placentero el paso por el posgrado.

A las instituciones que me apoyaron:

CONACYT

Intercambio Académico, UNAM

PUEG, UNAM

ENAP, UNAM

En el PUEG, especialmente a **Patricia Piñones**, por tus palabras de apoyo que me mostraron que aún cabe la cordura.

A la **UNAM** por darle a este país de barbarie una oportunidad.



## Introducción: Las cinco etapas del duelo

*El feminismo ha tenido siempre grandes ideas sobre como mejorar la condición humana, por mi parte expresé estas ideas hace años: “el feminismo es, hoy por hoy, el proyecto más utópico que hay. Es decir, exige la transformación más radical y verdaderamente revolucionaria de la sociedad, y lo hace en una extraordinaria variedad de formas.” Llena de esperanza, activada por el rápido crecimiento de los programas de Estudios de mujeres en los estados unidos, escribí estas palabras en los primeros años del decenio de 1980. Expresaban la convicción que entonces tenía, de que el enorme alcance intelectual y social del feminismo, harían cumplirse las aspiraciones utópicas de varias generaciones. Ahora recuerdo estas líneas con consternación mientras observo el tipo de transformaciones que se han hecho, o se han intentado hacer, en el nombre de feminismo.<sup>2</sup>*

**Daphne Patai (Jerusalem, 1943)**

Esta tesis de doctorado tiene como característica propia el desorden de ideas, una serie de etapas por las que he pasado

---

2. Daphne Patai, *Heterophobia. Sexual Harassment and the Future of Feminism*, Boston, Rowan & Littlefield Publishers, Edición kindle, 1998, pos. 102. (Las traducciones son mías con propósitos de esta tesis).

Feminism has always had grandiose ideas about improving the human lot. I myself expressed such ideas years ago: “Feminism, today, is the most utopian project around. That

durante el proceso de hacer un doctorado, junto con el que viví la muerte de mi padre, Francisco Raggi (1940-2012), de quien aprendí muchas cosas y lo quise, y él me quiso profundamente. Mi padre era un hombre muy inteligente que vivió su vida como quiso y que fue siempre una buena persona, un hombre generoso no solamente con las cosas sino también con el conocimiento. Cuando tenía unos 7 años me enseñó un libro sobre el universo, en él venía una ilustración explicando las etapas de vida del sol. Recuerdo muy bien como él me explicó que el sol iba a morir. Fue uno de mis más grandes traumas, recuerdo que veía esa ilustración por largo tiempo y con larga angustia pensando que el sol se iba a acabar. Ese era mi padre, un matemático interesado por la ciencia y que en ocasiones no caía en cuenta de los traumas que puede crear cierto conocimiento.

Cuando murió hace unos meses, continué con un proceso de duelo que había empezado cuando su enfermedad entró en su etapa final. Pero no era este el único proceso de duelo por el que pasaba en ese momento. Había uno que justamente empezó más o menos en la misma época en que la enfermedad de mi padre entró en una crisis total. Se trata de una situación de confrontación con una realidad acerca de una de mis más profundas creencias, que el feminismo era una forma de lucha en favor de la equidad. La razón de esta

---

is, it demands the most radical and truly revolutionary transformation of society, and it is going on in an extraordinary variety of ways.” Full of hope, energized by the rapid growth of women’s studies programs in the United States, I wrote these words in the early 1980s. They expressed the belief I then held that feminism’s enormous intellectual and social reach made it the fulfillment of generations of utopian aspirations. Now I recall that line with dismay as I observe the kinds of transformations that have been brought about, or are attempted, in the name of feminism.

confrontación es una muy terrenal pero al mismo tiempo es una historia que parece un guión de una película hollywoodense de bajo presupuesto. Mi compañero de trabajo del colectivo Las disidentes, empezó a ser acosado por su ex-novia después de que terminaron su relación con una pelea como cualquier otra. La argumentación de la ex-novia era que él la acosaba y con esa acusación la que se decía acosada se ha dedicado a acosarlo a él, a escribirle a sus amigos, a sus trabajos, a todas las personas que lo rodean, incluso a mi familia. La respuesta de quienes yo consideraba mis compañeras de trabajo y amigas, feministas, por cierto con quienes él también trabajaba, fue absolutamente negativa. Él es culpable, no importa que uno pueda explicar y probar lo contrario, y claro es culpable porque es hombre.

### *1. Negación*

El primer paso de todo duelo es la negación. Yo pensé en algún momento que esta sospecha acerca de que él era culpable automáticamente por ser hombre era totalmente falsa, no podía ser cierta, no podía ser que el feminismo estuviera comandado por el resentimiento y no por la idea utópica de vivir en un mundo mejor para todos.

### *2. Ira*

Cuando estas feministas me empezaron a censurar, a prohibir, a trata de convencer, a descalificarme y a hacerme saber que tan poco inteligente soy por creer en la palabra de un hombre, entonces entré

en ira. Una ira que me impidió escribir esta tesis, que me impedía pensar, que me impedía entender qué es lo que estaba sucediendo con mis ideales.

Y al negarme a aceptar su censura y recriminaciones pase a la siguiente etapa del duelo.

### *3. Negociación*

Después de que esta ira empezó a reducirse entré en la etapa de la negociación. Me dediqué a investigar qué estaba pasando con el movimiento feminista, cuál era su historia. También decidí escuchar mis propias dudas acerca del feminismo. Esas que había escondido porque prefería ni siquiera pensarlas. Una pregunta muy importante: por qué el feminismo se dedica a hacer toda un definición de feminicidio y a hablar de las mujeres muertas en Ciudad Juárez, ignorando al mismo tiempo que un número mayor de hombres ha sido asesinado en esa ciudad y que ninguna de las dos situaciones es aceptable.– En alguna ocasión en un coloquio del PUEG sobre el feminicidio, una abogada de Ciudad Juárez que participaba en el panel dijo que le parecía terrible la tipificación de feminicidio, que a ella en lugar de ayudarle le había hecho su trabajo más difícil porque en el proceso que se hace a un hombre que ha asesinado a una mujer ahora no solamente tiene que probar que la asesinó sino que además tiene que probar que fue por razones de género, lo que generalmente hace que el acusado salga libre.

Entonces recordé esa situación y empecé a buscar historias alternativas a las que siempre había leído sobre el feminismo. Sin aún encontrar algo interesante.



#### 4. *Depresión*

Entré en una depresión absoluta. Yo no podía estar equivocada, mi padre era un buen hombre, mi abuelo lo era, mis maestros, mis amigos lo son y si pienso como el feminismo que me rodea tendría que dejar de apreciar su inteligencia y todo el aprecio que me han dado. Mi padre estaba en un proceso de terrible deterioro y yo solamente quería decirle cuánto amor y admiración sentía por él.

Al blog del colectivo nos llegan varios insultos diarios, cada vez que la acosadora hace un movimiento nuevo alguna persona que tiene algún tipo de relación con ella o que ha visto la página apaleadora<sup>3</sup> de Facebook que ella utiliza para acosar a mi compañero de trabajo, decide que es el momento de mandarnos un insulto o una amenaza. Por supuesto a mi propia página de Facebook me llegan también. En alguna ocasión una feminista española me llamó *Neomachista*, en otra, el insulto que llegó al blog fue de una organización que trabaja en Latinoamérica y el Caribe en contra de la trata de mujeres, que es la representación regional de una organización más grande que reside en Nueva York y que fue formada por un grupo de feministas antipornográficas en 1988.

Antes de ir al siguiente punto he de decir que mis amigas y colegas feministas me enseñaron muchas cosas, una de ellas es que el “o estás con él o con nosotras” al estilo George Bush saben aplicarlo muy bien. También aprendí que entre más jóvenes más capacidad

---

3. Web apaleador: Web creada para realizar ‘ciberacoso’ sobre la víctima, metiéndose con él/ella de manera pública y ridiculizándolo/la. De esta forma se anima a los testigos a que hostiguen a la víctima. Las disidentes, *Recursos e información sobre el ciberacoso*, <http://lasdisidentes.wordpress.com/recursos-e-informacion-sobre-el-ciberacoso>.

tienen de escuchar a los demás. Por supuesto no todas entraron en el juego, muchas se mantuvieron alejadas, otras mostraron un interés por escuchar y algunas compartieron mis dudas acerca del feminismo. Pero muchas decidieron que la acosadora era víctima por decreto.

### 5. Aceptación

Cuando llegó al blog el mensaje de esta organización en contra de la trata de mujeres entré en una nueva etapa, investigué su origen, cuáles son sus propuestas y quiénes la formaron (historia que se encuentra detallada en el capítulo 1 y de la que hay que destacar su unión con la derecha política más conservadora). De inmediato hice una conexión, que debía haber sido más rápida, con el texto de Beatriz Preciado (Burgos, 1970) que cito en el preámbulo y habla de diferentes traiciones y una de ellas es la del feminismo antipornográfico<sup>4</sup> hacia el feminismo. Y ahí entré en la aceptación de que el feminismo fue un movimiento que cambió la vida de las mujeres pero ha sido tomado por el feminismo estatal que se volvió

---

4. El feminismo antipornográfico es aquel que se opone a la pornografía y cuyo principal movimiento se gestó en Estados Unidos a finales de los años setenta cuando un grupo de feministas se oponían a la pornografía porque la veían como una forma de explotación sexual de la mujer, varias de las mujeres que se adhirieron a este movimiento fueron: Susan Brownmiller, Laura Lederer and Lynn Campbell, Gloria Steinem, Adrienne Rich y Grace Paley. Este movimiento obtuvo apoyo estatal y de varias empresas privadas que querían *gentrificación* de las diferentes ciudades en las que participaba el movimiento.

Este movimiento no tomó en cuenta varias cosas, entre ellas que buscar la prohibición de la pornografía llevaba a la cesura y ayudaba a los movimientos de derecha a impulsar su ideología conservadora, por otro lado era negar cualquier sexualidad diferente a la impuesta por “las buenas costumbres” y la heteronormatividad.

una especie de regulador social y que clasificaba a los hombres como violentos por naturaleza y a las mujeres como víctimas.

Durante mi lectura del feminismo disidente y de la teoría *queer* me he encontrado con diversas formas de enfrentar las cosas, diferentes propuestas y entradas al tema social, al de la historia del feminismo y a la situación de este. Una de esas formas es la confrontación directa y la descripción de momentos o personas que han marcado la situación en la que se encuentran la teoría y el movimiento. Uno de las que más me llamó atención fue Camille Paglia (Nueva York, 1947), quien me pareció que desarrolla teorías interesantes y, aunque no concuerdo con todas sus propuestas, creo que maneja de una manera muy intensa los enojos y al mismo tiempo quiere recuperar esta parte sexual de las mujeres, la parte que el feminismo antipornográfico niega. Ella dice ser una pornógrafa y sostiene acerca de quienes crearon las leyes contra la pornografía:

Mackinnon es una totalitaria. Quiere un mundo libre de riesgos y controlado por el estado. [...] Como abogada, Mackinnon es hábil y pragmática. Pero como pensadora política, historiadora cultural, o comentadora del sexo, es incompetente. Para ser una mujer de su obvia inteligencia, su marco de referencia es asombrosamente pequeño. [...] nada se entromete en la conciencia de Mackinnon a menos que haya sido filtrado por el feminismo [...] Es alguien que [...] se encerró en el feminismo de los setenta y nunca se ha salido de ahí.

Mackinnon tiene una mente fría, inflexible, y fundamentalmente poco académica. Es propagandística y polemista, se le da bien levantar argumentos ad hoc aprovechándose de la ocasión con fines políticos específicos. Pero su conocimiento intelectual y de la historia del mundo es limitado, y como investigadora ha tenido muy poco juicio a la hora de valorar sus fuentes [...] Es una estalinista que

cree que el arte debe servir a un programa político, y que todas las voces opositoras son enemigas de la humanidad que han de ser silenciadas. Mackinnon y Dworkin son fanáticas, intolerantes, fundamentalistas de la nueva religión feminista. Su alianza con la extrema derecha reaccionaria y antiporno no es ninguna casualidad.<sup>5</sup>

El leer estas líneas ya había llegado a un nivel de aceptación de qué es lo que no me parecía del feminismo y qué era lo que aún me hacía cosquillas, me quedó claro que me estaba enfrentando a una situación parecida a la que se enfrentaron estas feministas disidentes. Cuando tienes enfrente a alguien que cree que todas las voces contrarias deben ser silenciadas tienes que tomar una posición. Así que ante esto la posición que he tomado es la de no quedarme callada y enfrentarme a lo que venga. Por supuesto vendrán muchos golpes pero también, esto me ha hecho moverme de ese lugar en el que uno piensa que todas las mujeres son víctimas del sistema patriarcal a otro en el que uno sostiene que las mujeres debemos tomar responsabilidad por nuestras propias acciones. El sistema, que las feministas insisten en llamar patriarcal, no está sostenido solamente en los hombros de los hombres, todos somos parte de él.

En este proceso hay también pláticas y reflexiones que se hicieron con mi comité durante el proceso del trabajo, recuerdo muy bien que el Dr. Renato González Mello me comentó en varias ocasiones que las situaciones que yo marcaba como discriminación hacia las mujeres, en realidad también eran cuestiones que le

---

5. Camille Paglia, *Vamps & Trams. Más allá del feminismo*, trad. Santiago García, Madrid, Valdemar, 2001, p.186.

sucedían a los hombres. Ahora puedo ver claramente a lo que se refería el Dr. González y de igual forma la Dra. María Rosa Palazón cuando me preguntaba, desde que escribí mi tesis de maestría: “¿cuál es la ganancia de las mujeres en este arreglo social?” Y finalmente las palabras de la Dra. Deborah Dorotinsky quien siempre me conminó a tomar una posición clara ante el feminismo, en este momento puedo decir que he llegado a un lugar de claridad.

En el trabajo de la tesis se refleja un cambio en mi forma de pensar. Esta tesis que viene del desorden, también viene del cambio. El primer capítulo que abordé fue el de la obra de Magali Lara (Ciudad de México, 1956), en el hay una clara dimensión de análisis a través del feminismo de la segunda ola. Es un capítulo con el que estoy totalmente en desacuerdo hoy en día, pero que creo que deja ver un pensamiento que para mí fue importante y que hoy está superado. He de agregar también que creo que no le hace justicia al pensamiento y obra de Magali Lara, y por esto mismo hago en el epílogo un pequeño análisis desde otra perspectiva, una que creo más adecuada a como veo ahora la obra de Lara.

El segundo capítulo que escribí fue el de la obra de Nicola Costantino (Rosario, 1964), en él encuentro ya un cambio de pensamiento que tiene que ver con mi acercamiento a la teoría *queer*. Me acerco a su obra y puedo ver en ella la violencia y que es de resaltar que es una violencia autoinfligida, que al igual que en el análisis de la obra de Cris Bierrenbach (São Paulo, 1964), su obra habla del cuerpo de mujer y de la violencia que existe en la sociedad a través de la herida que se relaciona también con la obra de Magali en cuanto a la utilización de objetos punzocortantes. También he de agregar que una de las ideas que cambió profundamente en

el proceso de hacer esta tesis fue mi cuestionamiento al desnudo como un lugar de objetivación de la mujer, por lo tanto ya no está presente en la tesis. Ahora creo que las representaciones del cuerpo humano tienen que ver más con el placer y las diferentes miradas sobre éste que con la objetivación.

Estas artistas abordan el problema de su cuerpo desde diferentes ángulos, tal vez desde diferentes géneros. De cada artista hice una selección de obras en las que hay un estudio y cuestionamiento acerca del cuerpo. Las técnicas utilizadas en su obra son variadas, desde la fotografía y la pintura hasta la instalación.

## Preámbulo

*Cuando define al hombre como enemigo, el feminismo aliena a las mujeres de sus propios cuerpos.<sup>6</sup>*

*Camille Paglia*

En el proceso de trabajo de esta tesis hubo un momento en el que comencé a cuestionar la teoría y el activismo feministas y me di cuenta que uno de los problemas es que a pesar de que dicen cuestionar el sistema de género basan toda su teoría en éste, sigue dividiendo al mundo en dos, en lugar de cuestionarlo. Habría que cambiar ese modo de pensar habría que lanzar propuestas como esta:

Dinamitemos el binomio género y sexo como práctica política. Sigamos el camino que empezamos,

---

6. Camille Paglia, *op.cit.*, p.191.

“no se nace mujer, se llega a serlo”, continuemos desenmascarando las estructuras de poder, la división y jerarquización. Si no aprendemos que la diferencia hombre mujer, es una producción cultural, al igual que lo es la estructura jerárquica que nos oprime, reforzaremos la estructura que nos tiraniza: las fronteras hombre/mujer. Todas las personas producimos género, produzcamos libertad. Argumentemos con infinitos géneros...<sup>7</sup>

Argumentar con diferentes géneros es una de las propuestas que lanza el post-feminismo, el que reconoce al feminismo como su lugar de origen en un afán de conservar una historia, una forma de ver la vida, de criticar las estructuras sociales, de intentar crear un cambio. Cuando leí este párrafo del *Testo yonqui* de Beatriz Preciado:

Este nuevo proletariado farmacopornográfico es un sujeto económico que produce plusvalía sexual (y no simplemente espermática) y toxicológica, y es también un nuevo sujeto político: no porque pueda encarnar la promesa del feminismo (traicionada por los feminismos liberales y estatales antipornográficos, abolicionistas), del movimiento queer (traicionado por los movimientos homosexuales y transexuales, y por sus alianzas con los poderes médicos, jurídicos y mediáticos) y de los movimientos de medicinas no alopáticas y de liberalización consumo de drogas (traicionados por los acuerdos farmacológicos y amenazados por las mafias estatales y por el tráfico drogas), sino porque emana directamente de los detritus de estos sujetos políticos malogrados. Crece sobre su estiércol revolucionario.<sup>8</sup>

---

7. Red PutaBolloNegraTransFeminista, *Manifiesto para la Insurrección Transfeminista*, <http://asambleatransfeminista.wordpress.com/2010/01/01/77/>, consultado el 17 de enero de 2012.

8. Beatriz Preciado, *Testo yonqui*, Espasa Calpe, Madrid, 2008, p.208.



Me di cuenta de que precisamente, la cuestión de como veía el feminismo, como me movía en sus teorías, como he llegado a entender qué es lo que a mí me afecta y me mueve de la teoría y de la práctica, había pasado por una larga historia de asimilar qué quiere decir cada etapa del feminismo y cada feminista. La idea que me había hecho del feminismo y las cosas que traté de cuestionar en este trabajo emanaron del detritus de los sujetos políticos malogrados que menciona Preciado. No puedo, al tratar de demostrar cuál es mi posición, ignorar las diferentes traiciones que han vivido los movimientos revolucionarios, ni ignorar las diferentes traiciones que he vivido yo. Los feminismos liberales<sup>9</sup> y estatales antipornográficos, son un punto de quiebre para el feminismo, para los diferentes movimientos que existen y para mi forma de pensar y vivir el post-feminismo y convivir con grupos y personas feministas.

Y planteándolo desde la argumentación de los diferentes géneros, del hacer conciencia de que el género y el sexo son una producción cultural, me queda claro que no se trata de una guerra de géneros, ni de una constante lista de acusaciones, que no se trata de victimizarnos, que el hacerlo es jugar al juego de buenos y malos, de dualidades por las que el sistema quiere que apostemos. Tengo que ir más allá de los binomios para poder cruzar las estructuras y encontrar las fisuras del sistema. El arte, a pesar de ser también una producción cultural, tiene la capacidad de cuestionar, de llevar, de una forma lúdica, nuestra atención hacia ciertos problemas y

---

9. El feminismo liberal es un feminismo que pretende cambiar la situación de desventaja de la mujer en la sociedad pero que parece aceptar a la sociedad como está organizada.

de hacernos ver como funcionamos en el sistema. Discutir todas las herramientas del arte es una tarea sumamente extensa, pero lo que sí puedo plantear es que las diferentes dimensiones de éste, desde cómo es producido hasta cómo es consumido, nos permiten interpretarlo de diferentes formas y en él mismo podemos buscar el camino de la fisura.

Para buscar la fisura hay que entender de qué se trata el feminismo, el recorrido histórico de este y por supuesto sus planteamientos. En mi paso por este, busqué encontrar respuestas a preguntas diversas que tienen que ver con diferentes etapas de mi vida. Por un lado, mi paso como estudiante de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, fue una experiencia que me hizo hacerme muchas preguntas acerca del arte y de las mujeres, de las actitudes de mis compañeros ante las mujeres artistas, la constante afirmación de que las mujeres no pueden ser artistas y la prueba es que en la Historia del arte hay muy pocas mujeres. Esa sola discusión, dentro de la cual yo enmudecía, porque en verdad en la Historia no hay mujeres, me acercó a buscar respuestas en el feminismo, en quienes cuestionan este tipo de agresiones hacia la mujer y en mi enojo personal ante la discriminación.

El enojo es una de las armas más poderosas del feminismo, es lo que en mi caso me llevó a él. Tenía que entender porque estaba tan enojada. Audre Lorde (Harlem, 1934-Saint Croix, 1992) dice que “toda mujer tiene un arsenal bien provisto de ira potencialmente útil en contra de las opresiones, personales e institucionales, que han

traído a esa ira a la existencia.”<sup>10</sup> En contra de esas opresiones a mí me funcionó entender desde las teorías feministas mi experiencia, por supuesto que las etapas de entendimiento de la teoría tuvieron que ver también con el cambio ideológico por el que mi propia experiencia ha pasado. En un primer momento mi feminismo se limitaba a buscar mujeres artistas, mujeres cantantes, mujeres deportistas, mujeres que hicieran cosas, sentía la necesidad de asegurarme de que las mujeres también podemos hacer cosas. En esa etapa encuentro un espejo, primero con el feminismo sufragista que buscaba darle un lugar político y social a la mujer, reconocerla como ciudadana, aceptar que las diferentes revoluciones burguesas la dejaron fuera y la apartaron del camino de la ciudadanía misma, y después con el feminismo que buscó recuperar a las mujeres, la historia de las mujeres, las mujeres artistas, las mujeres teóricas. Un feminismo que como dice Linda Nochlin cayó en la trampa de querer demostrar que las mujeres artistas sí existen y que han sido desaparecidas de la historia, y que no se cuestionó el origen de las desigualdades y la discriminación.<sup>11</sup>

Pero esta cuestión que se deriva de una respuesta que más que nada tiene que ver con el enojo, con una reacción ante una situación específica no es lo que arma a la teoría feminista, responder con una lista de nombres de mujer no es lo que nos hace cuestionarnos

---

10. Audre Lorde, *Sister outsider: Essays and Speeches*, Freedom, The Crossing Press, Feminist Series, 1984, p.127.

Every woman has a well-stocked arsenal of anger potentially useful against those oppressions, personal and institutional, which brought that anger into being.

11. Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?” en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana/UNAM, 2007.

a fondo qué sucede con un mundo de desigualdades. El feminismo que fue más allá de los nombres comenzó a interesarme después. Un feminismo de la diferencia que buscaba hablar del cuerpo de la mujer como un medio para salir de la opresión. Un feminismo que parecía decir que podíamos ser iguales pero diferentes, que había que valorar nuestra feminidad y apreciar la forma en la que vivíamos este mundo.

Un texto de Luce Irigaray (Blaton, 1932) titulado *How Can We Create our Beauty?* (*¿Cómo podemos crear nuestra belleza?*)<sup>12</sup> de 1990 que habla de la estética de las mujeres me hizo preguntarme hasta que punto esta idea de la diferencia es cuestionable, el texto dice que las mujeres debemos encontrar una estética propia porque tenemos que huir de la masculina, habla de colores y formas, y yo me pregunté cuando lo leí: ¿realmente somos diferentes, realmente tenemos que buscar en los colores algo propio? Dice Irigaray que “las culturas entre-hombres nos han privado de la expresión de significado a través de imágenes, que en su mayor parte constituye nuestro genio femenino y maternal.”<sup>13</sup> Esta frase me parece sintomática de una forma de pensar que no cuadraba con lo que yo quería decir, me preguntaba si las mujeres tenemos un genio femenino y maternal, si realmente el hecho de que tengamos la capacidad de gestar un bebé nos hace diferentes de los hombres por “naturaleza”. Y entonces me

---

12. Luce Irigaray, “How Can We Create our Beauty?” en Hilary Robinson (ed.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000*, Londres, Blackwell Publishers, 2001, p.p. 313-316.

13. *Ibid*, p. 315.

The between-men cultures have deprived us of the expression of meaning through images, which for the most part constitutes our female and maternal genius.

encontré ante una contradicción en todo lo que había leído respecto al feminismo hasta entonces.

El feminismo cuestiona la idea de lo natural, una palabra que ha sido utilizada constantemente para argumentar en contra de las luchas feministas: “lo natural es que la mujer se quede en casa y cuide a los hijos”, “lo natural es que una mujer embarazada no trabaje”, “lo natural es que una mujer tenga hijos”, “lo natural es que la mujer sea débil”, y muchos más argumentos y frases de lo natural. Como dice Linda Nochlin (Nueva York, 1931), citando a John Stuart Mill (Londres, 1806 - Aviñón, 1837): “nos inclinamos a aceptar como algo natural lo que *es*”<sup>14</sup>, y ahí es en donde me encontraba en un atolladero, quería entender desde el feminismo ciertas situaciones sociales y el feminismo me decía que la mujer tendría que buscar desde su cuerpo particular, marcado por lo femenino y lo maternal, una forma propia de hacer las cosas. Por más que yo trataba de poner en algún lugar esta contradicción entre el cuestionar lo natural y después recurrir a lo maternal o el cuerpo femenino como si fuera lo natural, no encontraba una salida. Me parece que esta forma de pensar hace que las diferencias o desigualdades se profundicen, creer que somos esencialmente diferentes hace creer a la gente que está bien que haya diferencias, que está bien que existan barreras entre las personas, que está bien que existan vagones para hombres y para mujeres en el transporte público, que los hombres son naturalmente violentos y las mujeres son naturalmente víctimas.

---

14. Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?”, *op.cit.*, p. 17.

Alejarme de esta idea esencialista me tomó mucho tiempo, fue un proceso largo de tratar de entender hasta que punto una teoría feminista que aceptaba la oposición entre dos sexos no me satisfacía o no me ayudaba a entender el mundo. Uno de los procesos que primero me llevaron a encontrar otra forma de entender el mundo fue cuando me empecé a preguntar por la violencia y por esta idea de que lo natural es que las mujeres sean víctimas y los hombres violentos, y que en mi realidad esto no era consistente, una frase que me hizo empezar a pensar en esta situación fue esta:

Empecé sin saber pero buscando entender. No me sentí cómodo con el papel social que me asignaba la cultura como hombre-sujeto-masculino, en la cual por definición eres el agresor-sometedor. Estaba iniciando una investigación de las mascaradas de la masculinidad, cuando me tocó vivir la situación inversa en la que fui agredido en una relación.<sup>15</sup>

El escuchar, o leer, a un hombre que dice sentirse incómodo con el papel social que le ha sido asignado me fue muy importante. En mi trabajo en el Taller de Arte y Género con Mónica Mayer (Ciudad de México, 1954) me di cuenta de que existía una falta de aceptación, y más profundamente, una negación de la situación de la masculinidad, o de todo aquello que no entrara dentro del concepto tradicional de mujer. Hablar de la posibilidad de que los hombres pudieran vivir una situación de violencia hacia ellos era algo impensable. Y a través de esta idea de las asignaciones pude

---

15. Fabiola Aguilar, "Entrevista a Bruno Bresani" en *Mapas de la resistencia*, exposición en línea, <http://museodemujeres.com/matriz/expos/mapas/mapas.htm>, consultado en noviembre de 2011.

llegar a entender totalmente que el feminismo al que estaba cercana no me convencía del todo.

En una búsqueda de otros horizontes, a través de un seminario de la Dra. Helena López (Santiago de Compostela, 1970) en el Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, encontré una forma del pensamiento feminista que me daba cuestiones mucho más ricas de pensar y analizar. Uno de los primeros textos que leímos fue *One Is Not Born a Woman*<sup>16</sup>, en el que Monique Wittig (Haut-Rhin, 1935 – Tucson, 2003) hace un planteamiento muy interesante acerca de la mujer y específicamente acerca de las lesbianas –en donde una lesbiana es una persona que objeta la identidad de género, que no acepta su papel social y que por lo tanto no es una mujer–. El texto empieza con una afirmación muy importante, (ya citada en el capítulo 1): “la división en relación a los hombres, de la cual las mujeres han sido objeto, es política y pone al descubierto que hemos sido ideológicamente reconstituidas como un ‘grupo natural.’ ” La idea de como estamos construidas como un grupo natural lleva por supuesto a entender que los hombres también están construidos como tal. Más adelante Wittig afirma:

No obstante que los hechos prácticos y los modos de vida contradigan esta teoría en la sociedad lesbiana, hay lesbianas que afirman que “mujeres y hombres son especies o razas distintas (las palabras son usadas alternativamente): los hombres son biológicamente inferiores a las mujeres; la violencia de los hombres

---

16. Monique Wittig, “One Is Not Born a Woman” en *The Straight Mind: And Other Essays*, op.cit., p.p. 9-20.

es una inevitabilidad biológica...”<sup>17</sup> Al hacer esto, al admitir que hay una división “natural” entre mujeres y hombres, naturalizamos la historia, asumimos que “hombres” y “mujeres” siempre han existido y siempre existirán. No sólo naturalizamos la historia sino también, en consecuencia, naturalizamos el fenómeno social que expresa nuestra opresión, haciendo el cambio imposible.<sup>18</sup>

Hacer el cambio posible es lo que debería, desde mi punto de vista, buscar el feminismo, por lo que ese tipo de afirmaciones y pensamientos que dicen que somos diferentes lo único que hacen es exacerbar una situación social discriminatoria. En esta búsqueda de sentido me encontré ante diferentes pensamientos de la teoría *queer* que me dejaban claro que en ese lugar estaba una respuesta para mis preguntas. La teoría *queer* cuestiona de manera clara el cuerpo y sus divisiones dicotómicas que nos parten y nos exigen entrar a una especie de círculo vicioso en el que para demostrar que podemos ser iguales tenemos que aceptar ser diferentes, por lo que implícitamente estamos aceptando que nuestra sociedad es naturalmente como es. La teoría *queer* pudo hacerme pensar de diferente manera la identidad sexual, mi cuerpo, el cuerpo de todas las demás, en donde en todas cabemos hombres y mujeres.

---

17. Andrea Dworkin, “Biological Superiority: The World’s Most Dangerous and Deadly Idea” citado en Monique Wittig, *The Straight Mind: And Other Essays*, *op.cit.*, p.10.

18. Monique Wittig, *The Straight Mind: And Other Essays*, *op.cit.*, p.p. 10-11

Although practical facts and ways of living contradict this theory in lesbian society, there are lesbians who affirm that “women and men are different species or races (the words are used interchangeably): men are biologically inferior to women; male violence is a biological inevitability...” By doing this, by admitting that there is a “natural” division between women and men, we naturalize history, we assume that “men” and “women” have always existed and will always exist. Not only do we naturalize history, but also consequently we naturalize the social phenomena which express our oppression, making change impossible.



¿Cómo entendemos la verdad del sexo, el sexo en la sociedad, cómo funciona el lugar de lo masculino y lo femenino en ella? Se trata de destruir lo masculino, lo femenino, lo orgánico y lo no orgánico. *Queer* es una mirada crítica a la construcción de la sexualidad en nuestra sociedad. Me parece que es una forma de crítica que me ayuda a liberarme de ideas esencialistas que no me daban las respuestas necesarias ante mis dudas respecto a mi cuerpo, a la violencia, a la discriminación.

La capacidad de la teoría *queer* de mirar de forma crítica a los procesos de construcción de identidad me ha servido para construirme una nueva forma de ver y de entender las cosas que realmente me interesan, no me interesa pensar que los hombres son violentos y por eso tengo que estudiar la cuestión de la violencia, o que las mujeres somos madres y por eso pensamos de forma diferente y vemos los colores de forma diferente. Me interesa hacer una deconstrucción de nuestros cuerpos, me interesa poder entender que la violencia está en todas nosotras porque somos una construcción social, me interesa buscar un espacio de reflexión que me pueda llevar a encontrar una fisura, una salida, un lugar de cambio. El feminismo me ha llevado por diferentes caminos, me ha dado experiencias que me han puesto ante los ojos situaciones extremas, situaciones incómodas, momentos de lucidez y otros de profunda decepción.

Una de las cosas que más me ha llamado la atención de esta forma de pensar *queer* es que hace uso de un conjunto de teorías para estudiar un hecho social al que va a llevar cerca de las experiencias personales de cada una de las teóricas, escritoras o cineastas. Ver

una película como *Viólame*<sup>19</sup>, en la que se cuestionan los papeles de género y sobre todo nos pone frente a la violencia de la que las mujeres somos capaces, es muy importante porque por un lado nos confronta con una violencia que no queremos aceptar, la violencia de las mujeres, por otro lado nos dice que las mujeres sí podemos ser violentas. En una entrevista a una de las directoras de la película se habla de la polémica que desató en Francia la película por su acercamiento a la violencia:

Evidentemente, estamos más acostumbrados a ver como víctima de una violación a una mujer, mientras que si se produce lo contrario, se piensa que hemos rozado el límite de lo aceptable, de lo visible. La escena más chocante para la crítica, así como la foto más reproducida, fue efectivamente aquella en la que Manu dispara una bala en el culo de un tipo en un puticlub. Esto me hizo mucha gracia. Se llegó a decir que amenazábamos la seguridad del Estado. [...] Pienso que el mensaje debe pasar por ambos lados: que las mujeres recuerden que están siempre en peligro, que son víctimas potenciales. Pero también que los hombres recuerden que están necesariamente del lado de los agresores, de la fuerza, de la brutalidad. [...] cuando miro las noticias sobre violencia de género creo que aún nos movemos en la complacencia: “mujeres, mirad cómo sufrís, lo frágiles e impotentes que sois; hombres, mirad lo que sois, sois maléficos y tenéis el poder”. Lamento no haber visto nunca a una mujer empuñar un martillo y hundirlo en el cráneo de un hombre. No creo que eso sea una incitación a hacerlo realmente. Pero se trataría de un mensaje simbólico importante: la brutalidad pertenece a quien empuña el arma, podemos cambiar de lugar.<sup>20</sup>

---

19. Virgine Despentès y Coralie Trinh Thi, *Baise-moi* (*Viólame* en México), Francia, Canal+, 77 min, 2000.

20. Carolina Meloni, “Entrevista a Virgine Despentès” en *alex\_loutz revista literaria*,

Efectivamente podemos cambiar de lugar, lo que daría un resultado en calca de lo que el sistema ya es, no pasaría nada realmente. Pero la propuesta de la película va mucho más allá de cambiar de lugar, es decir nos hace ver esta violencia colocada en las mujeres como la posibilidad de hacernos ver que eso que creemos natural no lo es. Por otro lado, la película tiene alrededor de ella situaciones que nos hacen ver qué tan difícil pudo ser su aceptación. Es una película hecha con un muy bajo presupuesto, con actrices porno<sup>21</sup>, dirigida por una actriz porno y una teórica *queer*

---

abril 2008, [http://www.melusina.com/rcs\\_gene/54-062.pdf](http://www.melusina.com/rcs_gene/54-062.pdf), p.6. Consultado el 21 de febrero de 2012.

21. El significado original de la palabra Pornografía data de las excavaciones en Pompeya: La excavación arqueológica de las ciudades enterradas bajo el Vesubio dejó al descubierto imágenes y esculturas de cuerpos animales y humanos desnudos y enlazados, y penes sobredimensionados que no estaban, como se pensó en un primer momento, reservados a los lupanares o a las cámaras nupciales, sino que se hallaban dispersos por toda la ciudad de Pompeya. Las ruinas, operando como un retorno de lo reprimido, desvelaban otro modelo de conocimiento y de organización de los cuerpos y los placeres en la ciudad pre-moderna y ponían brutalmente de manifiesto una topología visual de la sexualidad radicalmente distinta de la que dominaba la cultura europea en el siglo XVIII.

Todo aquello requería una nueva taxonomía que permitiera establecer distinciones entre los objetos accesibles a la mirada y aquellos cuya visión debía ser objeto de custodia estatal. Las autoridades (el gobierno de Carlos III de Borbón) deciden entonces seleccionar ciertas imágenes, esculturas y objetos, y forman con ellos la colección secreta del museo borbónico de Nápoles, conocida también como Museo Secreto. La construcción del Museo Secreto implica el levantamiento de un muro, la creación de un espacio cerrado y la regulación de la mirada a través de dispositivos de vigilancia y control. Según decreto real, sólo los hombres aristócratas –ni las mujeres ni los niños ni las clases populares– podían acceder a ese espacio. El Museo Secreto opera una segregación política de la mirada en términos de género, de clase y de edad. El muro del museo materializa las jerarquías de género, edad y clase social, construyendo diferencias político-visuales a través de la arquitectura y de su regulación de la mirada.

La palabra pornografía, aparece en este contexto museístico, de la mano de un historiador del arte alemán C. O. Müller que reclamando la raíz griega de la palabra (porno-grafei: pintura de prostitutas, escritura de la vida de las prostitutas) denomina los contenidos del Museo Secreto como pornográficos (9). Así la definición de 1864 del Diccionario Webster en inglés de «pornography» no es otra que «aquellas pinturas obscenas utilizadas para decorar los muros de las habitaciones en Pompeya, cuyos ejemplos se encuentran en el Museo Secreto».

que un tiempo se ganó la vida prostituyéndose, y que contiene una estética porno a través de la cual llega de forma más contundente a un público que no espera ver la historia que tiene ante sí. A esta situación se le suma la del título de la película, en francés *Baise-moi*, que quiere decir literalmente cógeme o fóllame, título que se le dio en España, en cambio en México le pusieron *Viólame*, a través del que se le puso en Estados Unidos, *Rape me*.

Esta transformación de fóllame a viólame nos habla de la cultura del cine, o de las estrategias comerciales de las distribuidoras de películas, de cualquier forma tiene que ver con un sistema ideológico, ¿es más fácil aceptar que una mujer sea violada a que folle o decir viólame no es censurado mientras que decir fóllame o cógeme sí lo es? La intervención de la violencia femenina en la película hace que sea más fácil para quien se enfrenta a ella traducirla con violencia hacia la mujer, utilizar la palabra violación es una cuestión de violencia que nos llama inmediatamente a lo que estamos acostumbrados: la victimización de la mujer, la violencia del hombre.

En este sentido mi experiencia es mucho más que la frase anterior, para mí los hombres y las mujeres no podemos ser metidos en ese cajón, las asignaciones nos limitan y precisamente la primera asignación es aquella que nos hace, ya sea hombre, ya sea mujer, ese límite nos somete, somete a nuestros cuerpos, nos hace dependientes de cómo nos ven los demás, de cómo nos juzgan los

---

Beatriz Preciado, *Museo, basura urbana y pornografía*, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/08/12/museo-basura-urbana-y-pornografia-por-beatriz-preciado>, consultado el 12 de agosto de 2012.

demás y además nos produce desde el poder, desde la política, de los discursos sobre el sexo que como dice Beatriz Preciado:

La sexopolítica es una de las formas dominantes de la acción biopolítica en el capitalismo contemporáneo. Con ella el sexo (los órganos llamados “sexuales”, las prácticas sexuales y también los códigos de la masculinidad y de la feminidad, las identidades sexuales normales y desviadas) forma parte de los cálculos del poder, haciendo de los discursos sobre el sexo y de las tecnologías de normalización de las identidades sexuales un agente de control sobre la vida.<sup>22</sup>

Así que hay un control sobre la vida, que nos produce como seres normalizados, como seres que se ven a sí mismo encerrados en cuerpos y sexualidades limitadas a una norma, a una supuesta única forma de ser válida y aceptada por la sociedad. Esos límites a los que nos sometemos, nos ponen en el linde de nuestros cuerpos, nos hacen entrar en un lugar de exterminación de nuestros placeres, de nuestros goces. El cuerpo normal que las teorías del Dr. John Money (Plymouth Brethren, 1921- Towson, 2006) parecen haber probado, por un lado, que se trata de una construcción social y que, por el otro, esa construcción social es la única posibilidad aceptada. Si el Dr. Money probó que se trata de una construcción también nos dejó ver lo difícil que es desafiarla. En 1955 Money utilizó por primera vez el término *Gender role*, que sería traducido del inglés como papel de género.

---

22. Beatriz Preciado, *Multitudes queer. Notas para una política de los “anormales”*, 21 mayo 2004, [http://multitudes.samizdat.net/Multitudes queer](http://multitudes.samizdat.net/Multitudes%20queer), consultado en enero de 2011, p. 1.

A partir de que me he adentrado en estas teorías y de que he conocido el trabajo de Money, así como de mi experiencia en el mundo del arte, del feminismo y de la academia, me he podido dar cuenta de que lo que el feminismo me ha dado es una visión más amplia de lo que pasa con mi sociedad, no es fácil cuadrar por completo las teorías y las experiencias vividas, pero sí puedo encontrar un lugar en donde se ven reflejadas ambas en mi pensamiento. Por ejemplo, el hecho de encontrarme con una lista de *trastornos* del cuerpo y la mente que según un doctor son anormales, me han hecho pensar hasta qué punto hay cosas que uno no conoce y por lo tanto no cree posibles. Los intersexuales son un ejemplo de esto. Recuerdo cuando era adolescente y me contaron que Prince (Minneapolis, 1958), el músico, era hermafrodita. Me pareció algo sumamente extraño y divertido, nunca pensé que había mucho más allá de esta afirmación.

Cuando comencé a leer la teoría *queer* y por ejemplo, el texto de Anne-Fausto Sterling (Nueva York, 1944) *Los cinco sexos: Porqué no son suficientes macho y hembra*,<sup>23</sup> me di cuenta de que las personas intersexuales existen y que más allá de algo divertido su situación es sumamente compleja, porque tanto la historia legal como la historia médica ha tendido a invisibilizarlos, a ponerles etiquetas y límites, a forzarlos a escoger una identidad de género. Por supuesto que también a los llamados cuerpo de hombre y de mujer se nos fuerza a adquirir una identidad de género, se nos normaliza, y se nos hace entrar en las leyes de la dicotomía social.

---

23. Anne-Fausto Sterling *Los cinco sexos: Porqué no son suficientes macho y hembra*, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/05/21/los-cincos-sexos-por-que-no-son-suficientes-macho-y-hembra-por-anne-fausto-sterling>, consultado el 21 de mayo de 2012.

Los papeles de género que tendemos a “actuar”, que hacemos performativamente, son una forma de entrar en una norma, de ser heteronormativos. Mi acercamiento a lo *queer* viene desde la mirada a crítica a los procesos identitarios. Hay que tener la capacidad de discutir y de traspasar las reglas de género, las reglas corporales, las limitaciones de lo hetero. Crecí creyendo esta idea de que los seres humanos estamos divididos en cuerpo y mente, pero esa misma idea me causaba una gran angustia, ¿cómo era que mi mente no era parte de mi cuerpo, cómo era posible que hubiera una separación tan intangible? Estas preguntas me fueron contestadas a través del cuestionamiento que el feminismo, las artistas feministas hacían a la sociedad a través de diferentes actos y producciones artísticas.

Me parece que estos actos artísticos enmarcan no solamente una actitud de desafío, se trata también de una forma de elaboración de problemas personales y de llevar estos problemas al ámbito del arte y poner de frente al público que lo personal es político. Ante esta actitud es de resaltar el hecho de que la vivencia que tiene cada persona ante un arte tan contestatario, pero al mismo tiempo –como me dijo Magali Lara en una entrevista– de consigna, es variada y resulta que tiene respuestas diferentes. El feminismo ha querido en cierta forma cuestionar el sistema pero ha caído en una victimización de la mujer que hace de este arte algo difícil de digerir. Por un lado creo que hace falta hablar de los placeres de nuestro cuerpo y dejar de hablar del sufrimiento, de lo víctima que soy. Por el otro habría que enfrentarse al lado oscuro de “las mujeres”, a ese momento en el que como dice Virgine Despentes “podemos cambiar de lugar”, o a lo que Camille Paglia llama las *vamps* y *tramps*.

Cuando nos demos cuenta de los diferentes mecanismos que han sido utilizados para aplicar la violencia desde la victimización, podremos darnos cuenta de qué es lo que estamos tomando del sistema para nuestro beneficio y qué es lo que hacemos que eterniza ese sistema. El arte del performance feminista, que es sumamente importante para el arte del siglo XX, es uno que comenzó hablando de la desigualdad y la opresión y que en su camino se encontró con barreras pero que al final ganó reconocimiento. Habría que pensar qué tanto este influyó en artistas que muchos años después tomarían elementos de él para hablar de su cuerpo, qué tanto una estética de la victimización ha hecho mella en el cuerpo de la artistas contemporáneas.



Fig.1. Regina José Galindo, *Perra*, Performance, Italia, 2005.



La obra de Regina José Galindo (Guatemala, 1974) es un ejemplo de este arte que habla sobre la violencia en el cuerpo de las mujeres, lo hace de forma frontal y sin metáforas, se trata de una obra que maneja la violencia –como lo hacían las artistas feministas de los 70– para hablar del cuerpo de la mujer. La experiencia de la obra de Galindo es una de consigna, de decir de una forma directa: esto es lo que nos pasa y no dar la posibilidad de escaparse de esa lectura. En *Perra* de 2005 [Fig.1] podemos ver como la artista escribe en su pierna con un cuchillo la palabra *Perra*, en referencia a los feminicidios en Guatemala. Hay aquí un acto de violencia directa al cuerpo de la artista que nos confronta con la violencia misma, no hay ante nuestra mirada una forma de escapar de esta violencia, estamos atrapados y por eso la obra logra su objetivo, nos aprisiona.

La primera vez que vi esta obra me sentí sumamente molesta ante el nivel de violencia, hay en ella un sabor feminista y también un gusto de víctima. La pregunta más difícil para hacerse ante este arte es ¿qué pasa después de que denunció la violencia?, ¿qué propongo? Me parece que el feminismo que denunció la violencia tuvo mérito, pero en el momento que decidió hacernos víctimas se resquebrajó, valoro aquí las palabras de Judith Butler (Cleveland, 1956): “Algunas formas de pensar feministas eran demasiado rígidas, pensaban en el hombre como el opresor y en la mujer como víctima. [...] El feminismo que atrae a las nuevas generaciones es el que acentúa la libertad y el poder más que la victimización. El feminismo necesita un discurso afirmativo y, sobre todo, cuestionar lo que significa ser mujer y ser hombre.”<sup>24</sup> Por esto es que el

---

24. Irma Sanchís, *Entrevista a Judith Butler*, <http://lasdisidentes.wordpress>.

cuestionamiento de la violencia, del sistema, de la sociedad implica el cuestionamiento de qué significa ser mujer, ser hombre, ser cualquier asignación social. Salir de la posición en la que estamos a través de atreverse a ser diferentes. Me parece que ser víctima nos enfrenta con muchos problemas, pero sobre todo con la incapacidad de dejar de serlo:

Víctima es una persona que no puede vivir con las cicatrices de la violencia sufrida sin convertirlas en las causantes de todos sus actos. Es quien hace de su condición de abusada, maltratada, violada, torturada, pobre, marginada, excluida, discriminada o amenazada el rasgo primero de su personalidad, su esencia totalizadora. La víctima sólo puede representar su papel de víctima. Ninguna víctima puede liberarse y arrastra su propia victimización al campo del trabajo, de la sexualidad, del goce, de los afectos y del deseo de aprender. Ser víctima se asemeja a la condición de alcohólica más que a la de una persona que ha sufrido un abuso o una violencia (física, económica, moral, sexual, educativa, que las mujeres las sufrimos todas alguna vez en nuestras vidas): ser víctima implica nunca poder dejar de serlo.<sup>25</sup>

Por esto mismo el post-feminismo tuvo que recurrir a otras formas de ver el cuerpo, los cuerpos, las sexualidades, las imposiciones y lo hizo a través de cuestionar el cuerpo en sí mismo, de dejar de creer en esencialismos que tuvieron una función en el camino feminista pero que hoy debemos abandonar para llegar a otro lugar. El feminismo de Estado y aquel que conserva la idea de

---

com/2012/02/20/entrevista-a-judith-butler, consultado el 25 de agosto de 2012.

25. Francesca Gargallo, "Personajes femeninos en la novela negra contemporánea. Un análisis feminista." en *Milenio*, 14 de junio de 2010, <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8784042>, consultado el 25 de agosto de 2012.

que las mujeres somos víctimas y los hombres victimarios tiende a crear situaciones en las que solamente se inmola al otro y no se reflexiona acerca de cosas más sustanciales. No se llega a entender que la violencia está en todos lados y que para cambiarla tenemos que dejar de clasificar, tenemos que dejar de ver dicotómicamente, tenemos que dejar de dividir el mundo. Tenemos que argumentar desde infinitos géneros.



## Capítulo 1. De las anti-pornografías a las pornotopías.

*El feminismo norteamericano está dominado actualmente por un grupo de mujeres que tratan de persuadir a la opinión pública que las mujeres norteamericanas no son las criaturas libres que creemos que son. Las líderes y las teóricas del movimiento de mujeres creen que nuestra sociedad se explica mejor como un patriarcado, una "hegemonía masculina", un "sistema de sexo/género" en el que el género dominante trabaja para mantener a las mujeres acobardados y sumisas. Las feministas que sostienen esta vista divisiva de nuestra realidad social y política creen que estamos en una guerra de sexos, y están dispuestas a difundir las historias de atrocidades que están diseñadas para alertar a las mujeres de su penosa situación. Las "feministas del género" (como las llamaré) creen que todas nuestras instituciones, de el estado a la familia, a las escuelas primarias, perpetúan el predominio masculino. Con la creencia de que las mujeres estamos prácticamente en estado de sitio, las feministas del género naturalmente buscan reclutas para su bando en la guerra de sexos. Buscan respaldo. Buscan justificación. Buscan municiones.<sup>26</sup>*

**Christina Hoff Sommers (Petaluma, 1950)**

---

26. Christina Hoff Sommers, *Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women*, Nueva York, Simon and Schuster, 1994, p. 15.

### 1.1. El Dr. John Money

John Money fue un psicólogo de importancia mayor para el estudio de la identidad sexual y la identidad de género, esa palabra que él introdujo al vocabulario de la psicología y que sería utilizada por el feminismo para hablar de lo que decían era la interpretación social de la diferencia sexual, a partir de esta palabra se hablará de la construcción social del ser humano, de como no se nace mujer, sino que se hace. Entonces surgirá toda una forma de análisis de esas diferencias, de la situación de las femineidades y, muy importante, las masculinidades: los estudios de género, que se desprenden de las ideas del feminismo pero que aceptan en su misma formación que se trata de entender que el género y todas sus facetas son relacionales, uno no puede existir sin el otro, debido precisamente a que se construyen complementariamente, como contrarios también.

Pero volviendo atrás, los estudios que realizó John Money tenían que ver con qué es el género y como se forma la identidad sexual. Money da dos definiciones de género:

Identidad de género: la igualdad a sí misma, unidad y persistencia de la propia individualidad como varón o como hembra (o ambivalente), en grado

---

American feminism is currently dominated by a group of women who seek to persuade the public that American women are not the free creatures we think are. The leaders and theorists of the women's movement believe that our society is best described as a patriarchy, a "male hegemony," a "sex/gender system" in which the dominant gender works to keep women cowering and submissive. The feminists who hold this divisive view of our social and political reality believe we are in a gender war, and they are eager to disseminate stories of atrocity that are designed to alert women to their plight. The "gender feminists" (as I shall call them) believe that all our institutions, from the state to the family to the grade schools, perpetuate male dominance. Believing that women are virtually under siege, gender feminists naturally seek recruits to their side of the gender war. They seek support. They seek vindication. They seek ammunition.

mayor o menor, en especial tal como se experimenta en la consciencia acerca de sí mismo y en la conducta. La identidad de género es la experiencia privada y el papel de género es la expresión pública de la identidad de género.<sup>27</sup>

Y

Papel de género: cuanto una persona dice o hace para indicar a los demás o a sí misma el grado en que es varón, o bien hembra, o ambivalente. Incluye la excitación y la respuesta sexuales, pero no queda restringido a las mismas. El papel de género es la expresión pública de la identidad de género, y la identidad de género es la experiencia privada, individual del papel de género.<sup>28</sup>

Lo que Money pretendió hacer es una distinción entre hombres y mujeres y probar que esta viene no solamente de lo biológico sino también de la crianza, para él era importante demostrar esta distinción para poder deshacerse de los cuerpos patológicos y anormales, es decir de todos aquellos cuerpos que no entraban dentro de la norma dicotómica y heterosexual. Money dice también que: "En teoría, debería poderse expresar la unidad entre experiencia privada o personal y la manifestación pública del papel de género propio mediante el solo término de papel de género."<sup>29</sup> Dice que la determinación del sexo es univariada, pero que el hermafroditismo contradice este hecho. Describe a los intersexuales o hermafroditas como anormales y propone que es necesario aceptar que en el sexo

---

27. John Money y Anke A. Ehrhardt, *Desarrollo de la sexualidad humana (Diferenciación y dimorfismo de la identidad de género desde la concepción hasta la madurez)*, prolog. Efigenio Amezcua, Trad. A. Guera Miralles, Madrid, Ediciones Morata, 1982, p.253.

28. *Ibid.*, p.256.

29. *Ibid.*, p.8.

hay múltiples variables que concuerdan en una univariabilidad, en los intersexuales una o varias de éstas discrepan y hay que ver qué se debe aceptar y qué se debe rechazar para definir el sexo de esa persona. Es decir que Money reconoce que la intersexualidad cuestiona la univariabilidad del sexo, pero al mismo tiempo su teoría se enfoca en normalizarla.

Digamos que Money normalizó los cuerpos que él consideraba abyectos o anormales y los transformó a través de largos procesos quirúrgicos y psicológicos hasta llegar a lo que él consideraba normal. Hizo un clasificación de los intersexuales y los anormales la cual incluía como trastornos psicosexuales la homosexualidad. Es decir, lo que estaba haciendo era por un lado demostrar que el género es construido socialmente y por el otro, de manera rígida, imponía la heteronormatividad, haciendo que todo lo que estaba fuera de la norma se encarrilara de nuevo.

Uno de los casos más conocidos del trabajo de Money es el de los gemelos Brian y Bruce Reimer (Winnipeg, 1965), uno de los cuales sufrió de una circuncisión mal hecha que le mutiló el pene, lo que John Money hizo con él fue una reasignación de sexo, le construyó una vagina. Al respecto Money, que siempre se refirió a Bruce como el caso John/Joan dice:

Lo extremadamente insólito en este caso de reasignación de sexo en la lactancia, reside en el hecho de que el niño nació como varón normal y gemelo monocigoto, sin ninguna malformación genital y sin ambigüedad sexual alguna. La idea de una reasignación de sexo jamás se habría planteado a no ser por un error quirúrgico cometido a la edad de siete meses, al ser extirpado el pene al ras de la pared abdominal. Tal accidente tuvo lugar al practicarse



una circuncisión mediante termo cauterización. La corriente eléctrica era demasiado potente y quemó todo el pene, que se necrosó y desprendió. [...] Los padres sufrieron indeciblemente hasta adoptar una decisión, que asumieron al fin, complementándola con un cambio de nombre, de modo de vestir y de peinarse, cuando el niño contaba diecisiete meses de edad. Cuatro meses más tarde se dio el primer paso de reconstrucción genital quirúrgica como hembra, demorándose la vaginoplastia, hasta que el cuerpo hubiese evolucionado por completo, El desarrollo puberal y la feminización se regularon mediante un tratamiento hormonal sustitutivo con estrógeno.<sup>30</sup>

En este caso el resultado a largo plazo fue muy complicado. Brenda nunca se sintió bien en su papel de género, al cumplir 14 años se cambió el nombre a David. Entonces procedió a un cambio quirúrgico y hormonal de sexo. A los 38 años de edad David se suicidó. Las interpretaciones que se le pueden dar a esta historia son varias, la realidad es que explorar el camino del suicidio es algo muy complicado, lo que no podemos dejar de tomar en cuenta es que la familia de David era conflictiva. Por un lado su madre y su hermano sufrían una depresión clínica<sup>31</sup>, por otro su historia es sumamente compleja, porque finalmente no se trata solamente de la reasignación, hay detrás de ella un problema de fondo, la obligación en la que se vio su familia de reforzar una actitud femenina, imponerla con una vehemencia tal que tenía un seguimiento médico muy cercano.

---

30. *Ibid*, p.121.

31. John Colapinto, "Gender Gap. What were the real reasons behind David Reimer's suicide?" en *Slate Magazine*, Medical examiner, 3 de Junio de 2004, [http://www.slate.com/articles/health\\_and\\_science/medical\\_examiner/2004/06/gender\\_gap.html](http://www.slate.com/articles/health_and_science/medical_examiner/2004/06/gender_gap.html), consultado el 15 de abril de 2012.

Lo que sí sabemos es que esta trágica historia ha sido utilizada por quienes se niegan a aceptar la idea del género como una construcción social para debatir las teorías de Money. Independientemente de esta historia, Money creó un concepto interesante que ayudaba a entender algunas de las ideas del feminismo, el mismo Money habla en la introducción a la edición española de su libro *Desarrollo de la sexualidad humana (Diferenciación y dimorfismo de la identidad de género desde la concepción hasta la madurez)*:

Esta misma polarización ha sido aceptada también por algunos biólogos y sociólogos, empeñados en preservar su propia definición de determinismo biológico en la génesis de las diferencias sexuales en la sociedad. En muchos casos se advierte que el móvil oculto corresponde a la política sexual. Abusan de la biología para justificar el predominio del varón y para atacar los argumentos del feminismo militante. Ambas partes hacen mención a textos pertenecientes a este libro que vienen a apoyar sus propios dogmas y ambas rechazan los párrafos que los refutan. Ninguna de las partes se halla intelectualmente dispuesta a poner en práctica la unidad del determinismo biológico y social en el cerebro, que es donde tiene lugar la unificación. No debe olvidarse que en el cerebro el aprendizaje y la memoria representan tanta biología como los genes, las hormonas y los neurotransmisores. Todo ello interviene en la programación cerebral. Este es el principio básico del presente libro: el principio básico de la unidad somatopsíquica.<sup>32</sup>

Para Money la aceptación de la separación absoluta entre sexo y género es un error debido a que hay que tomar en cuenta

---

32. John Money y Anke A. Ehrhardt, *op.cit.*, p.p. 8-9.

cuánto de lo hormonal y lo cerebral influyen en el desarrollo del ser humano. Discrepa con el feminismo y en 1972, dice que éste ha tomado de su teoría las partes que le convienen a su dogma. Claro que Money tiene razón, el feminismo retomó<sup>33</sup> la idea de género de su teoría pero por supuesto se opuso a la normalización de los cuerpos. Tendremos que pensar primero que el feminismo que retoma esta idea es el de la diferencia que tiene propuestas y luchas políticas específicas.

## 1.2. El feminismo, las disidentes y el post-feminismo

El feminismo no es una teoría continua y estable, tiene una historia que está marcada por diferentes momentos y por una división histórica de formas de pensar. El pensamiento acerca de la situación de la mujer en la sociedad occidental surgió desde muy diferentes posiciones, por ejemplo en la Edad Media Cristina de Pizán (Venecia, 1363 – Poissy, c.1430) escribió en su libro *La ciudad de las damas* que: “Me preguntaba cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos, a vituperar a las mujeres, criticándolas bien de palabra bien en escritos y tratados. No es que sea cosa de un hombre o dos [...] sino que no hay texto que esté exento de misoginia.”<sup>34</sup> Aquí empieza un tipo de pensamiento que cuestiona la situación de la mujer en la sociedad de ese momento y que se extenderá a través de la historia occidental de una forma

---

33. Fueron las feministas norteamericanas, en los años 70, las primeras en usar el concepto de género. Uno de los primeros textos que habla de esto es Janet Saltzman Chafetz, *Masculine/Feminine or Human? An Overview of the Sociology of Sex Roles*, Itasca, Illinois, F. E. Peacock, 1974.

34. *Ibid*, p.64.

constante pero irregular, es decir las ideas de liberación de la mujer han estado siempre presentes pero hay momentos en los que se forman como un movimiento más que como un suceso individual.

En las Revoluciones francesa y norteamericana hubo mujeres que hablaron en nombre de la emancipación y que exigieron una igualdad de derechos frente a la que exigían los revolucionarios. A pesar de ser revoluciones que declaraban ciudadano solamente al hombre blanco que era propietario, hubo cambios logrados por las feministas y por la izquierda, como será el caso de las mujeres para decidir con quién casarse y el derecho al divorcio. Las mujeres tendrán un lugar importante en los movimientos revolucionarios y siempre habrían de luchar en contra de quienes las querían mantener en el espacio doméstico.

Una revolucionaria connotada fue Olympe de Gouges (Montauban, 1748 – París, 1793), quien hizo una declaración de los derechos de las mujeres y quien cuestionó a la revolución y a los revolucionarios por el trato que le daban a las mujeres, llamó al levantamiento de las mujeres ante la injusticia, hablaba de los derechos de las mujeres cuestionando las actitudes de los hombres: “Hombre, ¿eres capaz de ser justo?[...]¿Quién te ha dado el poder soberano para oprimir a mi sexo?”<sup>35</sup> De Gouges fue ejecutada en la guillotina.

Hay durante el siglo los siglos XVIII y XIX diversos puntos de vista y diversas formas del feminismo, la lucha de De Gouges fue

---

35. Elisabeth G. Sledziewski, “Revolución francesa. El giro” en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en occidente*, vol 4. El siglo XIX, trad. Marco Aurelio Galmarini, México, Taurus, 2005, p.65.

abierta y directamente culpabilizadora de los hombres, pero hay feministas que tienen un discurso menos agresivo, más académico y con un acercamiento hacia la creación de propuestas, tal es el caso de Mary Wollstonecraft (Londres, 1759 – 1797) quien escribió el texto *Vindicación de los derechos de la mujer* en el que hace un análisis de la situación de la mujer y “su objetivo principal no es conseguir que ellas asuman un papel activo en política, en pie de igualdad con los hombres, sino en hacer que se reconozca su responsabilidad en la ciudad. A ellas corresponde elegir su destino, a ellas corresponde asumir, con pleno conocimiento de causa, su contribución a los esfuerzos de la comunidad.”<sup>36</sup> Es decir, para Wollstonecraft la mujer es también responsable de su papel en la sociedad, lo que le da una fuerza que va más allá de cualquier victimización o culpabilización.

En el siglo XIX y principios del XX, la lucha principal del feminismo de la primera ola será por el sufragio, por los derechos legales, y será un movimiento que estará activado por las mujeres que buscaban una igualdad a través de lo jurídico y que cuestionaban de una forma activa, metiéndose en los lugares públicos que normalmente les estaban vetados, los conceptos que habían sido impuestos a las mujeres. Un evento muy conocido fue cuando en 1914 la sufragista Mary Richardson (Toronto, 1889 – Hastings, 1961) (quien por cierto, después de militar en el feminismo militó en el fascismo) atacó con un hacha *La Venus del espejo* de Velázquez en protesta por el encarcelamiento de su compañera de lucha Emmeline Pankhurst (Mánchester, 1858 – Londres, 1928), y declaró: “he intentado destruir la pintura de la más bella mujer en la historia

---

36. *Ibid*, p. 67.

de la mitología como una protesta contra el Gobierno por destruir a la Sra. Pankhurst, quien es la persona más hermosa de la historia moderna”<sup>37</sup>, podemos ver en esta acción de resistencia una crítica a la forma patriarcal de visión del cuerpo de la mujer y del concepto de mujer.

A diferencia de esta primera ola del feminismo, la segunda ola buscó hacer una crítica social y conseguir los derechos no solamente jurídicos, sino también reproductivos y cuestionar qué es la mujer, qué es el género y cómo se produce. Es aquí en donde retoma la idea de género de Money y declara que “no se nace mujer, se llega a serlo” en la voz de Simone de Beauvoir (París, 1908 – 1986), es decir el género es, como lo planteó Money, una construcción social, pero para el feminismo las hormonas y la función cerebral se derivan de esa construcción, al contrario de lo que dice Money. Por lo que decir que la mujer no nace sino que se hace, es utilizar el concepto de género para cuestionar la forma en la que la mujer lo actúa, es decir que las imposiciones sociales hacen que se cree un concepto de mujer que es impuesto.

A diferencia de Money, quien pensaba cómo normalizar los cuerpos, las feministas lo que hacen es cuestionar esa normalización. El problema está en la forma en la que buscó hacer sus preguntas, este feminismo era uno que planteaba que el género era la construcción social de la diferencia sexual. Consideraban que la diferencia sexual biológica entre hombres y mujeres era esencialmente cierta, en el

---

37. Andreas Prater, *Venus frente al espejo. Velázquez y el desnudo*, trad. María Luisa Balseiro, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, p. 9.

mundo existen hombres y mujeres, nada más. Pareciera ser que en el fondo le daban la razón al Dr. Money.

Podemos ver como construyen esa idea en esta cita de Hélène Cixous (Oran, 1937):

Perola *diferenciase sexual* no es determinada simplemente por la relación fantaseada con la anatomía, que se basa, en gran parte, sobre el punto de *vista*, por lo tanto sobre una extraña importancia acordada [por Freud y Laçan] a la exterioridad y a lo especular en la elaboración de la sexualidad. La teoría de un voyeur, por supuesto.

No, es en el nivel de placer sexual [*jouissance*], en mi opinión, que la diferencia se hace más claramente aparente por cuanto que la economía libidinal de la mujer no es identificable por un hombre ni alude a la economía masculina.

Para mí, la pregunta “¿qué es lo que ella quiere?” que ellos hacen de la mujer, una pregunta que de hecho la mujer se plantea a sí misma, debido a que los demás lo hacen, porque hay tan poco lugar en la sociedad para su deseo, que ella termina a fuerza de no saber qué hacer con él, sin saber dónde colocarlo, o si lo tiene siquiera, oculta la pregunta más inmediata y más urgente: “¿Cómo experimento el placer sexual? ¿Cuál es placer *sexual femenino*, en dónde tiene lugar, cómo está inscrito al ras de su cuerpo, de su inconsciente? Y entonces, ¿cómo se describe?”<sup>38</sup>

---

38. Hélène Cixous, “Sorties”, en Marks, Elaine e Isabelle de Courtivron (ed.), *New French Feminisms. An Anthology*, Nueva York, Schocken Books, 1981, p.95.

But *sexual difference* is not determined merely by the fantasized relationship to anatomy, which is based, to a great extent, upon the point of *view*, therefore upon a strange importance accorded [by Freud and Lacan] to exteriority and to the specular in the elaboration of sexuality. A voyeur’s theory, of Course.

No, it is at the level of sexual pleasure (*jouissance*) in my opinion that the difference makes itself most clearly apparent in as far as woman’s libidinal economy is neither identifiable by a man nor referable to the masculine economy.

For me, the question “What does she want?” that they ask of woman, a question that in fact woman asks herself because they ask it of her, because precisely there is so little

Lo que Cixous nos está planteando es que el placer sexual es tan diferente en hombres y mujeres que para ellos es imposible identificarlo y para ellas es un lugar de desconocimiento, parece que las mujeres son incapaces, en nuestra sociedad, de entender su cuerpo y los hombres son incapaces de comprender al otro. Finalmente parece que solo existen ellos y ellas, solamente hay un otro.

El feminismo esencialista de los Estados Unidos a partir de los 70 se encontró con una complejidad y es que se formó un grupo de feministas que buscaban la prohibición de la pornografía:

A fines de los años 70, el feminismo antipornográfico comenzó a desarrollarse a partir de ciertos márgenes del feminismo lésbico, que derivó en argumentos sobre la sexualidad masculina y las relaciones sexuales patriarcales. Ellen Willis dice que esto incluye el argumento de que “las relaciones sexuales patriarcales se basan en el poder masculino respaldado por la fuerza” [...] Por lo tanto, debido a que la pornografía es casi exclusivamente hecha por hombres y para hombres, refleja entonces el paradigma masculino dominante que rodea las relaciones sexuales. Esta demonización de la sexualidad masculina que fue evidente en el feminismo lésbico se convirtió en un poderoso tropo en muchos de los escritos y las teorías de lucha del feminismo antipornográfico.<sup>39</sup>

---

place in society for her desire that she ends up by dint of not knowing what to do with it, no longer knowing where to put it, or if she has any, conceals the most immediate and the most urgent question: “How do I experience sexual pleasure?” What is feminine *sexual pleasure*, where does it take place, how is it inscribed the level of her body, of her unconscious? And then how is it put into writing?

39. Andrew McBride, “The Sex Wars” en *Lesbian History*, University of Michigan, [http://sitemaker.umich.edu/lesbian.history/the\\_sex\\_wars](http://sitemaker.umich.edu/lesbian.history/the_sex_wars), consultado el 2 de mayo de 2012.

In the late 1970s, anti-pornography feminism began to develop out of certain corners of lesbian feminism. It drew on arguments of male sexuality and patriarchal sexual relations.



Por lo que el origen del movimiento antipornográfico está en el feminismo radical y en algunos márgenes del feminismo lésbico, quienes definían la sexualidad masculina y a la pornografía como violencia, decían que la “pornografía violaba el cuerpo de la mujer y los valores femeninos de crianza, y afirmativos de la vida que muchas feministas resaltaban. Era la expresión perfecta de la sexualidad masculina: violenta, enfocada en la genitalidad y emocionalmente indiferente.”<sup>40</sup> En el proceso para llegar a las organizaciones del movimiento antipornográfico las feministas buscaron la mejoría de la vida de las mujeres, lograron, por ejemplo la creación de centros de ayuda a mujeres violadas y refugios para mujeres golpeadas.

A pesar de esos logros es importante decir que demonizar la sexualidad masculina tuvo su precio, precisamente porque significaba que como respuesta a la opresión que la mujer vivía en el patriarcado ellas señalaron a todos los hombres, como si solamente ellos hubieran construido el patriarcado. Y por supuesto que también el problema de la pornografía es muy grande, pensar que “la pornografía es la teoría y la violación la práctica”<sup>41</sup> es hacer

---

Ellen Willis says that this includes the argument that “patriarchal sexual relations are based on male power backed by force”[...] Therefore, because pornography is almost exclusively made by men and for men, it then reflects the dominant male paradigm surrounding sexual relations. This demonization of male sexuality that was evident in lesbian feminism became a powerful trope in many of the writings and theories of anti-pornography feminists.

40. Carolyn Bronstein, *Battling Pornography. The American Feminist Anti-Pornography Movement, 1976-1986*, Nueva York:, Cambridge University Press, 2011, p. 39.

Pornography violated the female body and the nurturing, life-affirming female values that many feminists prized. It was the perfect expression of male sexuality: violent, genitally focused, and emotionally detached.

41. *Ibid.*, p.131. Pornography is the theory, and rape the practice.

un juicio muy duro hacia cierta forma de expresión de la sexualidad humana que llevaría a la creación de un enfrentamiento ante la libertad de expresión.

Una de las formas de lucha del feminismo antipornográfico fue la batalla legal:

Una de las tácticas que llegó a ser especialmente conocida durante Las guerras del sexo empleada por el feminismo antipornográfico, específicamente por Andrea Dworkin y Catherine Mackinnon. Quienes intentaron aprobar una enmienda a la ley de derechos civiles de Minneapolis en 1983, concretamente se “reconocería la pornografía como una violación de los derechos civiles de la mujer, como una forma de discriminación sexual, una falta a los derechos humanos.” La ordenanza habría permitido a las personas perjudicadas por la pornografía entablar una demanda por discriminación sexual. Organizaron audiencias en las que las mujeres contaron en público sus historias de cómo habían sido víctimas de la pornografía. A pesar de que dos ayuntamientos aprobaron la ley, el Alcalde la vetó en ambas ocasiones. Leyes muy similares se aprobaron en Indianápolis, Indiana, Cambridge, Massachusets, y Bellingham, Washington. En cada caso, las cortes terminaron por revocar los estatutos, declarándolos inconstitucionales. El desarrollo de esta forma de activismo tuvo un impacto a nivel nacional cuando tanto el Comité Judicial del Senado y la Comisión Sobre la Pornografía de la Procuraduría General llevaron a cabo audiencias públicas sobre los efectos de la pornografía en mujeres y niños. Estas fueron también instancias en las que el movimiento antipornográfico se alineó con la Derecha cristiana, a pesar de que la derecha ha sido tradicionalmente opuesta a los objetivos del movimiento feminista.<sup>42</sup>

---

42. Andrew McBride, *op.cit.*

One tactic that became particularly well-known during the Sex Wars was employed by

Esta unión con la derecha sería muy bien utilizada por los políticos quienes habrían de capitalizar los logros de este feminismo, para crear leyes que limitaran la libertad de expresión y que penalizaran la prostitución, así como también consiguieron que en ciertos lugares, como Broadway en Nueva York, la derecha conservadora y las instituciones estatales las apoyaran para lograr la expulsión de la prostitución y los negocios pornográficos y por lo tanto se diera una gentrificación de diferentes zonas de la ciudad.

En este movimiento se formaron varios grupos de feministas en San Francisco, Nueva York y Los Ángeles, Women Against Pornography (WAP)<sup>43</sup>, Women Against Violence in Pornography and Media (WAVPM)<sup>44</sup>, Women Against Violence Against Women (WAVAW), Feminists Fighting Pornography (FFP)<sup>45</sup>, todos ellos querían la eliminación de la pornografía y algunos se centraron más en discusiones sobre la prostitución, otros en discusiones sobre la

---

the anti-pornography feminists, specifically Andrea Dworkin and Catherine MacKinnon. Together they attempted to pass an amendment to Minneapolis's civil rights law in 1983, namely one that would "recognize pornography as a violation of the civil rights of women, as a form of sex discrimination, an abuse of human rights". The ordinance would have allowed people harmed by pornography to sue for sex discrimination. They organized hearings in which women came forth in public to tell their stories of how they had been victimized by pornography. Though two city councils passed the law, the mayor vetoed it both times. Very similar laws were passed in Indianapolis, IN, Cambridge, MA, and Bellingham, WA. In each case, courts ended up overturning the statutes, ruling them unconstitutional. The development of this avenue of activism had an impact on a national level when both the Senate Judiciary Committee and the Attorney General's Commission on Pornography held public hearings on the effects of pornography on women and children. These were also instances in which the anti-pornography movement aligned itself with the Christian right wing, even though the right wing has traditionally been inimical to the aims of the feminist movement.

43. Adrienne Rich, Grace Paley, Gloria Steinem, Shere Hite, Lois Gould, Barbara Deming, Karla Jay, Andrea Dworkin, Letty Cottin Pogrebin, Robin Morgan, Dorchen Leidholdt y Norma Ramos.

44. Laura Lederer, Lynn Campbell, Diana Russell, Kathleen Barry y Susan Griffin.

45. Su fundadora fue Page Mellish.

publicidad, pero todos hablaban de la pornografía como un lugar de explotación de la mujer. De WAP se derivará posteriormente Coalition Against Trafficking in Women (CATW), que fundaron Dorchen Leidholdt y Norma Ramos en 1988, y que tendrá su representación regional en América Latina y el Caribe como CATW-LAC desde 1990. Esta organización pretende “colocar el tema [de la trata de personas] en la agenda pública de la región y en la de cada uno de los países que la integran y participar en la elaboración de políticas públicas en cada uno de ellos para resolver esta forma moderna de esclavitud.”<sup>46</sup> Pretende también criminalizar al consumidor de prostitución y pornografía con lo que dicen pararía el tráfico de personas.

Independientemente de si los fines de estas organizaciones son importantes la realidad es que a pesar de que los propósitos feministas de la liberación de la mujer son contrarios a las derechas políticas, con tal de conseguir sus propósitos han creado alianzas con ellas y han optado por una visión conservadora de la sociedad en la que vivimos, además de que debido a que recibieron apoyo estatal fue un feminismo que dominó el movimiento ante la vista pública y que traicionó las ideas iniciales de emancipación de la mujer. Por supuesto que hubo un movimiento feminista que se desligó de estas ideas y que precisamente entró en polémica con estos grupos, que serían los grupos pro-sexo, estos grupos lo que hacían era defender la libertad sexual como un derecho tanto de las mujeres como de los hombres.

---

46. Sobre CATW-LAC, <http://www.catwlac.org/CATWLAC-Q.html>, consultado el 10 de mayo de 2012.

El movimiento antipornográfico se vio envuelto en lo que se llamaría *The Sex Wars* [Las guerras del sexo], un enfrentamiento que tendría con el feminismo pro-sexo que reclama el derecho a las sexualidades diferentes, y sostenían que la opresión patriarcal no solamente se aplicaba hacia las mujeres sino también hacia todas las personas, por lo tanto se oponían a la demonización de la sexualidad y la pornografía. Argumentaron además que el movimiento antipornográfico se había adueñado del movimiento feminista, lo que provocó un enfrentamiento directo entre los dos grupos.

Durante esta polémica que duró de 1970 a 1990 ambas partes publicaron revistas, la de las feministas antipornografía se llamaba *Off our backs* y la de las feministas pro-sexo se llamaba *On our backs*, en referencia a la primera. *On our backs* hacía un análisis de la sexualidad lesbiana y hablaba desde la idea de que el goce sexual no solamente pertenece a los hombres, he aquí la narración de una de las fundadoras que deja claro cuáles eran las intenciones de la revista y las diferencias entre ambos grupos feministas:

El mensaje era [...] de una joven de nombre Myrna Elana. Me dijo que era cofundadora de una nueva revista en proceso llamada *On Our Backs* (OOB). Antes de que ella pudiera siquiera explicarme del título, solté una carcajada: pretendían desarticular la mojigatería de publicaciones feministas puritanas como *Off our backs*. Las feministas conservadoras consideraban que la liberación sexual era caer en manos de lo impulsos bestiales de la dominación masculina. [... ]  
La premisa de OOB iba a ser que las lesbianas no eran célibes-en-espera-de-la-revolución o planetas fríos y distantes. Teníamos una nueva actitud de apertura

frente al sexo y la aventura, y experimentábamos ser todas las formas queer que podíamos.<sup>47</sup>

El movimiento feminista se encontraba dividido, la distancia entre los distintos grupos y las distintas formas de pensar no podía ser mayor. El significado de ser feminista no era muy claro, las feministas puritanas estaban muy lejos de las feministas pro-sexo, quienes también se encontraban alejadas del feminismo que se proponía la heterosexualidad sin caer en el puritanismo. Por esto mismo a finales de la década de los ochenta comenzó a gestarse una nueva forma de ver la teoría feminista y la sexualidad, la teoría *queer*, la tercera ola del feminismo, el feminismo disidente o el post-feminismo que cuestiona la sexualidad y el género desde puntos de vista muy diferentes. Mientras que las feministas disidentes de Estados Unidos

muestran su desacuerdo con el feminismo establecido por haber traicionado la causa de las mujeres en su manipulación de la realidad. Señalan que muchas de sus investigaciones carecen de rigor científico y están imbuidas y demasiado contaminadas por la ideología feminista. Afirman que estas deficiencias de calidad se trasladan a los estudios de mujer de las universidades, cuyos contenidos están limitados

---

47. Susie Bright, *Big Sex little Death: A Memoir*, Santa Cruz, Bright Stuff, Kindle Edition, 2011, pos. 3003.

The message was [...] from a young woman named Myrna Elana. She said she was the cofounder of a new magazine in the works called *On Our Backs* (OOB). I burst out laughing before she even got to the title's explanation: they were dedicated to tweaking the prudery of puritanical feminist publications like *Off our backs*. The conservative feminists believed sexual liberation was playing into the hands of the bestial impulses of male dominance. Ah, science!

The premise of OOB was going to be that lesbians were not celibates-in-waiting-for-the-revolution, or coldly distant planets. We were alive to sex and adventure and being every kind of queer we could be.

por la censura de la corrección política feminista [...] Culpan al feminismo de haber creado un estado de alerta y crispación con la extensión de la definición de los conceptos de acoso y agresión sexual más allá del propio sentido común [...] Le atribuyen también, estar promoviendo una nueva guerra de sexos que parecía enterrada y superada por el cine en sus géneros de ficción y comedia. Esta vez, el odio parece unilateral: del hombre a la mujer; las cargas morales están reducidas a dos papeles, el del verdugo (el hombre) y la víctima (la mujer). Las consecuencias parecen ser el constante estado de temor y rencor de las mujeres y el desconcierto y la culpabilidad de los hombres.<sup>48</sup>

Se está formando una nueva forma de pensar que además pretendía llegar más allá del concepto esencialista de la mujer y el hombre y hablar de muchos géneros y muchos sexos, es el momento en que se encuentra el feminismo con Michel Foucault (Poitiers, 1926 – París, 1984), se acuña entonces el término *queer* que en palabras Beatriz Preciado es algo que cuestiona desde muchos lugares:

*Queer* es un insulto que en realidad lo que hace es sacar un cuerpo del ámbito de la esfera pública y designarlo como abyecto, es decir designa ese cuerpo como no normal, como anormal, como patológico, como abyecto. A partir de ese momento, obviamente, sobre ese cuerpo se construye un saber, se construye una ciencia, una taxonomía [...] Lo que ocurre [...] es que a finales de los años ochenta coincidiendo con la crisis del SIDA, un conjunto de microgrupos [...] diseminados en diferentes lugares de Estado Unidos [...] lo que van a hacer es reapropiarse de esa injuria

---

48. Ana León Mejía, *Feminismo Disidente. Un acercamiento a las posiciones críticas con el feminismo establecido desde la documentación y el análisis de la producción científica*, Córdoba, Iesa Working Paper Series, Instituto de Estudios Sociales Avanzados de Andalucía, s/f, p.p. 5-6.

y utilizarla como un lugar de enunciación política. Lo que van a decir es no somos gays porque no nos identificamos con un sector del mercado, no somos una identidad comercializable que pertenece a las sociedades neoliberales –eso sería la identidad gay– tampoco somos homosexuales porque homosexual [...] es una noción científica y jurídica, no somos una anomalía, una monstruosidad científica. Nos vamos a identificar como *queer*, ¿y qué es *queer*? Es una oposición radical a la norma [...] Se trata de un giro en realidad postidentitario [...] tiene que ver con una mirada crítica a todos los procesos de construcción de identidad.<sup>49</sup>

La teoría *queer* cuestiona la idea de que el género es la construcción social de la diferencia sexual, plantea que cuerpos y géneros hay muchos, y se remiten a la existencia de los bebés intersexuales a los cuales operaría el Dr. Money para normalizarlos pero que en realidad nos dejan ver que formas sexuales hay muchas, cuerpos hay muchos, es decir lo *queer* cuestiona la construcción de la identidad como hombres y mujeres, como femeninos y masculinos, nos dice que hay muchas más posibilidades, los seres humanos somos bidimensionales en cuanto la sociedad nos lo impone.

La importancia de este cuestionamiento, para el trabajo desarrollado en esta tesis es mayor. Cuando las artistas analizadas se acercan a su cuerpo, cuerpos de “mujer” lo hacen desde una visión bidimensional, pero al mismo tiempo la ponen en un límite, la ven como algo que es posible de analizar, criticar y destruir. Es importante que las artistas aplicarán una violencia al cuerpo que,

---

49. Conferencia de Beatriz Preciado en el Festival SOS 4.8 de Murcia 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=mAQCCaL08c>, min 7:13-10:00 y <http://www.youtube.com/watch?v=KTKr00L7eiM&feature=related>, min. 0:00-0:50.



desde mi punto de vista tiene que ver con la destrucción y análisis de su identidad. Por lo mismo me parece que los estudios de género son uno de los medios de estudio que funcionan de forma eficaz para analizar las obras presentadas en la tesis.

*Estudios de género* es una expresión que se desarrolló en la academia debido a la introducción la teoría feminista, después, en medio de los cambios del estudio fueron llamados Estudios de mujeres y finalmente un “grupo importante de estudiosas y educadoras empezaron a proponer la idea de que en realidad el tema central del nuevo campo de estudios era el género, la construcción de la feminidad y la masculinidad y no las mujeres de por sí.”<sup>50</sup> El resultado fue muy importante, por supuesto que tiene su origen en teóricos feministas que cuestionaron el papel de la mujer en la sociedad, como es el caso de John Stuart Mill o Simone de Beauvoir, pero los estudios de género son mucho más amplios que la ideas feministas, ya que incluyen el estudio de las masculinidades y las diversidades sexuales. También habría que anotar que la propuesta de Camille Paglia de llamarlos estudios de sexualidad es para mí la más apropiada, porque entonces los estudios se liberarían de la pesada carga del feminismo que defiende la violencia de género como la que se aplica solamente a las mujeres.

A diferencia del feminismo, los estudios de género dan la posibilidad de ver desde muchos lugares la diversidad de situaciones sociales en las que estamos. Son una alternativa ante un feminismo que pudiera crear un callejón sin salida en el que se dificulta analizar

---

50. Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson (comp.), *¿Qué son los estudios de mujeres?*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, p.12.

la masculinidad, finalmente es importante entender que el género es relacional, no existe una parte sin las demás. Y aquí es en donde mi encuentro con los estudios de género y la teoría *queer* cambió el proceso de pensamiento de este trabajo. Lo primero con lo que me encontré fue con una perspectiva diferente acerca de la violencia, la violencia contra el cuerpo que ejercen las mismas artistas a las que analizo, la violencia de género, que de acuerdo con la definición tradicional es lo mismo que la violencia contra la mujer y que es definida como:

La violencia contra la mujer constituye una manifestación de relaciones de poder históricamente desiguales entre el hombre y la mujer, que han conducido a la dominación de la mujer y a la discriminación en su contra por parte del hombre e impedido el adelanto pleno de la mujer, y que la violencia contra la mujer es uno de los mecanismos sociales fundamentales por los que se fuerza a la mujer a una situación de subordinación respecto del hombre.<sup>51</sup>

Desde mi punto de vista la violencia de género va mucho más allá de lo que esta declaración define. Al final el género lo actuamos todos y lo encarnamos todos y por lo mismo las dificultades y los actos violentos que se ejercen por él vienen de algo muy específico que es el género mismo. Óscar Guasch (Tarragona, 1961) propone que la violencia de género no solamente es aquella que ejercen los hombres sobre las mujeres, sino que hay formas de violencia

---

51. *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer. Resolución de la Asamblea General 48/104 del 20 de diciembre de 1993*, <http://www.unhcr.ch/huridocda/huridoca.nsf/%28Symbol%29/A.RES.48.104.Sp?Opendocument>, consultado el 6 de junio de 2012.

que se ejercen sobre los hombres.<sup>52</sup> Para poder entender el uso del cuerpo en el arte, es necesario entender las dinámicas del género, las dinámicas de la violencia y las dinámicas del discurso. Verlas de un modo sesgado, evitando aceptar que el género son muchos provoca una percepción truncada del problema. La teoría feminista que evita aceptar la existencia de las masculinidades, y que dice que la sexualidad masculina es negativa, es una teoría que está en sí misma incompleta y que está ejerciendo una forma de violencia basada en la negación y el silencio. Está evitando transgredir realmente en el sistema:

Creo que cuando se dice violencia machista no se incide tanto en las prácticas de discriminación como en la masculinidad. Como si la masculinidad fuera una violencia en sí misma y que se ejerce contra las mujeres. Se pasa por alto toda una serie de prácticas violentas transversales. Hay violencia dentro de la homosexualidad, de la transexualidad. Creo que el género mismo es la violencia, que las normas de masculinidad y feminidad, tal y como las conocemos, producen violencia.<sup>53</sup>

Precisamente con este tipo de pensamiento de la teoría *queer* es con el que puedo encontrar un espacio más adecuado para el análisis de la obra de las artistas incluidas en este trabajo. Es importante para mí que se puedan confrontar las diferentes posiciones creadas

---

52. Óscar Guasch, *Los hombres en perspectiva de género*, [http://www.jerez.es/fileadmin/Documentos/hombresxigualdad/fondo\\_documental/Oscar\\_Guasch\\_Andreu.pdf](http://www.jerez.es/fileadmin/Documentos/hombresxigualdad/fondo_documental/Oscar_Guasch_Andreu.pdf), consultado el 12 de mayo de 2012.

53. Luz Sánchez-Mellado, "La sexualidad es como las lenguas. Todos podemos aprender varias. Entrevista con Beatriz Preciado" en *El país*, 13 de junio de 2010, [http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410414\\_850215.html#despiece1](http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410414_850215.html#despiece1), consultado el 16 de marzo de 2012.

por el género que nos constriñe y crear un encuentro de teorías que me puedan hacer entender desde diferentes espacios cómo es que la violencia surge, se ejerce o se cuestiona a través de la imagen y del acto artístico.

En esta tesis, el acercamiento a las teorías feministas y de género tiene que ver con diferentes etapas del mismo y diferentes etapas de mi investigación. El feminismo de la diferencia<sup>54</sup>, es el que aparece en el análisis que hago de la obra de Magali Lara, debido a que en el momento en que lo escribí era una teoría a la que yo estaba cercana, por esto hay un epílogo que explica mi nuevo punto de vista a su obra ya desde una teoría *queer*. Por otro lado, el análisis que hago a las obras de Nicola Costantino y Cris Bierrenbach tiene una relación directa con mi acercamiento al post-feminismo y mi cuestionamiento a la violencia. En la selección de las artistas hay un acercamiento al tema principal de la tesis, el cuerpo y las autorrepresentaciones de este, y hay de ahí una cuestión que deriva en el análisis de la violencia en el cuerpo de la mujer, en el caso específico de este trabajo, lo que vemos es la violencias autoinfligida.

El arte feminista de los 70 suele hablar del cuerpo de la mujer como un lugar de dolor y de violencia, la forma de arte más utilizada por las artistas es el performance, al cual recurrirán como una forma de escapar de lo que ellas llaman el arte masculino por excelencia: la pintura. Al buscar lugares alternativos a la pintura, encuentra que la forma más adecuada para hablar del cuerpo es el cuerpo

---

54. Hay que aclarar que entre el feminismo de la diferencia y la idea de diferencia de Derrida no hay ninguna relación. El feminismo de la diferencia tiene como su lema “ser mujer es hermoso” y pretende defender a la mujer por sus propias características, además sostiene que los hombres son violentos por naturaleza, mientras las mujeres son pacíficas.

mismo en el performance, el cual suelen utilizar como una fuente de dolor, experimentación y creación de choques con el espectador.

### **1.3. El feminismo en México y la esencialidad de la maternidad**

Por supuesto que este feminismo tendrá una repercusión en el arte de Europa, Estados Unidos y América Latina. Actualmente podemos encontrar su legado en diferentes artistas que hablan de y con su cuerpo, como Regina José Galindo, Karla Solano (San José, 1971) o Alicia Candiani (Buenos Aires, 1953). En el caso de las artistas que analizo en esta tesis, hay también una forma de pensar que tiene que ver con ese feminismo. La influencia de la teoría feminista en la construcción del arte contemporáneo es grande, la idea de buscar afuera de lo pictórico una forma de hacer crítica es muy importante.

La teoría feminista que influirá más y que será más visible es el feminismo de la igualdad, y precisamente por eso las obras que presentarán las artistas tendrán que ver con la idea de que el cuerpo de la mujer es un cuerpo diferente que el del hombre. Un cuerpo que habrá que buscar de forma individual y que está marcado por la diferencia, por ser el otro, y que es de una forma básica discriminado, por esto mismo ese feminismo tendrá un marca de violencia que no podrá dejarse a un lado y una marca de simplismo respecto al cuerpo, el cuerpo de mujer que es visto desde la violencia infligida por el hombre, un cuerpo de víctima.

Y aquí hago una interpretación del feminismo latinoamericano y específicamente del mexicano, que es el que yo he vivido en mi trabajo, y es que es uno que va a utilizar el terrible peso de la

victimización como una marca constante en el proceso de creación y desarrollo de teorías, para las feministas mexicanas el feminismo base es el de la diferencia y la mujer es víctima del hombre. No hay un espacio abierto para la identificación de los hombres con el feminismo, pareciera que es una cuestión de las mujeres nada más. Las afirmaciones de este feminismo, que en los años 70 en México, buscaba la emancipación de la mujer y la capacidad de argumentar ante la violencia eran generalizadoras, es decir parecía que podían en un solo ejemplo explicar la violencia social y demostrar que ésta solo se ve reflejada en el cuerpo de las mujeres:

La mujer trabaja y contribuye al sostenimiento de la casa, y el marido hace como que no lo nota. Y para que no sufra mengua en su autoridad, que es lo que está en juego, el marido exagera sus manifestaciones y se vuelve tiránico y agresivo. Y la mujer, que no ignora que es ella el detonador de tal violencia, soporta los malos tratos porque, en muchos modos, se siente acreedora a ellos.<sup>55</sup>

Es también importante entender de dónde viene esta adaptación feminista. El feminismo en México tiene una larga historia, en el México post-revolucionario su papel fue el de la búsqueda del sufragio y los derechos políticos, la pretendida participación en la vida política de las feministas fue siempre vista como una meta del movimiento:

En periodos de elecciones, una de las estrategias utilizadas para exigir, en forma contundente, la igualdad de derechos políticos femeninos fue lanzar

---

55. Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, 4a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p.25.

candidatas a puestos de elección popular. Ello era un desafío a la legislación vigente que negaba a las mujeres el derecho a ocupar cargos de representación popular. En momentos distintos y en regiones del país diferentes, Hermila Galindo (1918), Elvia Carrillo Puerto (1926) y Refugio García (1937) lanzaron candidaturas a diputaciones y organizaron campañas políticas dirigidas a la ciudadanía mexicana, que, insistían ellas, estaba formada por hombres y mujeres. Al hacerlo, estaban reivindicando, en la práctica, derechos ciudadanos plenos para las mujeres.<sup>56</sup>

El discurso de las mujeres de esa época tenía que ver con la defensa de los derechos políticos pero también era moralista, parece que la forma de defenderse de las mujeres era exaltar sus cualidades “femeninas” y hacer claro porque estas eran importantes para el país, además de pedir que los hombres no tuvieran voz cuando se trataba de hablar de las diferentes propuestas acerca de las mujeres mexicanas, en el congreso nacional de mujeres obreras y campesinas de 1931 “las mujeres participantes insistieron en que los varones asistentes al congreso tuviesen un papel limitado y que no expresasen sus opiniones en voz alta.”<sup>57</sup>

En los años veinte el feminismo tendrá un perfil bajo, lo más importante será la inclusión de las mujeres en el trabajo, normalmente en trabajos feminizados, y las diferentes organizaciones de mujeres que seguirán luchando por sus derechos políticos. En los años treinta las organizaciones de mujeres se adhirieron a los diferentes partidos

---

56. Gabriela Cano, “Revolución, feminismo y ciudadanía en México, 1915-1940” en en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en occidente*, vol 5. El siglo XX, trad. Marco Aurelio Galmarini, México: Taurus, 2005, p.753.

57. Carmen Ramos Escandón, “Mujeres de ayer: Participación política femenina en México 1910-1960.” En *Estudios Políticos*, vol.15, 1977, p. 36.

y se encontraron ante el hecho de que las ideas que defendían tenían que ver más con las ideologías de sus partidos que con la situación de la mujer en específico. La lucha será hasta los años cincuenta por los derechos políticos, específicamente por ganar el derecho al voto. En 1952 fue presentada una iniciativa presidencial de Adolfo Ruiz Cortines (Veracruz, 1889 – 1973) en la Cámara de Diputados para otorgar el voto a la mujer y publicada en la *Diario Oficial* en 1953.

A partir de ese momento el feminismo mexicano se va a deslavar y desorganizar,

Las mujeres participaron a la vera de las organizaciones partidistas y en éstas no se incluyeron reivindicaciones feministas. Más aún, las pocas mujeres que lograron penetrar la élite política mexicana, lo hicieron la mayor parte de las veces, debido a sus relaciones de parentesco [sic.], ya sea filial o político o bien mediante relaciones erótico afectivas con un varón poderoso.

Así pues, si las mujeres de la élite política, que creció y se consolidó durante la década de los sesenta y setenta, son en su mayor parte mujeres de la élite económica y social, su presencia en los puestos de dirección obedece a sus alianzas de clase, no a su condición de mujer ni a sus posiciones feministas.<sup>58</sup>

El feminismo contemporáneo, tendrá a su más importante representante en Rosario Castellanos (Ciudad de México, 1925 – Tel Aviv, 1974) en los años setenta. A partir de los ochenta, se implanta en México desde los conceptos norteamericanos. Directamente en el arte podemos ver que llegó a través de Mónica Mayer, quien se relacionó con el feminismo antipornográfico y

---

58. *Ibid.*, p.p.50-51.



liberal de Estados Unidos en el *Woman's Building*. Mayer es, junto con Maris Bustamante (Ciudad de México, 1949), la representante más importante y podemos decir que la única del arte mexicano que desde los años ochenta se ha llamado artista feminista. Para Bustamante las únicas que han hecho arte feminista en México son Mónica Mayer y ella, exclusivamente mientras trabajaron juntas en *Polvo de Gallina Negra*, del 83 al 93.<sup>59</sup> Además es quien ha influenciado a las jóvenes generaciones que se acercan hoy en día al arte feminista. Y aquí hay que entrar en contacto con esta historia de los feminismos contemporáneos:

Mónica Mayer, quien participó en una de las marchas antipornográficas narra: “También colaboré con ellas [Suzanne Lacy y Leslie Labowitz] en una obra para una manifestación feminista en contra de la violencia hacia las mujeres. Fue en San Francisco y consistió en un carro alegórico que de un lado tenía una imagen de la Dolorosa y del otro, un cordero desollado vestido como corista de Las Vegas de cuyas entrañas salía un río de pornografía. A la marcha asistieron más de 5,000 mujeres.”<sup>60</sup> –Me parece importante señalar que esta fue una de las más importantes manifestaciones del feminismo antipornográfico, no era simplemente una manifestación en contra de la violencia a las mujeres y también es de resaltar que mientras Mayer dice que marchaban por los derechos de la mujer, también, en una mesa de discusión organizada por Magali Lara y después publicada en *Debate feminista* Mayer dice: “Algo que a mí

---

59. Jorge Iván Morales, *Cuestión de género / Gender Matters*, [http://jorgeivanmorales.com/?page\\_id=236](http://jorgeivanmorales.com/?page_id=236), min 2:33-2:42, consultado el 10 de diciembre de 2012.

60. Mónica Mayer, *Rosa chillante mujeres y performance en México*, México, Pinto mi Raya, avjediciones, 2004, p.26-27.

me preocupa mucho en el arte es la censura y un grupo importante de feministas, las que trabajaban en contra de la pornografía, se inclinó peligrosamente hacia la censura.”<sup>61</sup> Esta contradicción entre las palabras y las acciones de Mayer muestra un poco la situación en la que el feminismo mexicano se acercará al arte.–

Cuando Mayer regresó al país realizó una serie de obras y acciones con el propósito de mostrar a sus compañeras qué es el feminismo, cuáles son sus derechos, y cómo poder entender cuál es la realidad patriarcal en la que vivían, organizó un seminario de trabajo en la ENAP, del cual se derivaría una acción colectiva en la escuela y una propuesta de arte feminista y performance nunca antes vista en el país.

*Tlacuilas y Retrateras*, grupo de corta existencia que solamente participó en este evento que se llamó *La fiesta de quince años*, que hablaba de ese rito de iniciación que en México es sumamente importante, los quince años tienen un significado de paso de la niña a la mujer. Lo que *Tlacuilas y Retrateras* hicieron fue una investigación que giraba alrededor de la pregunta de cuál era la situación de las artistas en México, dice Mónica Mayer que:

El resultado de la investigación fue un proyecto visual llamado *La fiesta de quince años* que se presentó en agosto de 1984 en San Carlos. Durante meses realizamos toda una labor para involucrar a distintos miembros de la comunidad, desde los vecinos de la colonia, hasta artistas, críticos y a los medios. El día de la fiesta, a la entrada de la Academia, la Victoria de Samotracia recibió al público vestida de quinceañera entre nubes de hielo seco.

---

61. Carlos Arias et.al., “¿Arte feminista?” en *Debate feminista*, año 12, vol.23, p.293.

Esa tarde cayó un aguacero torrencial. No había techo en el patio de San Carlos porque lo estaban restaurando. Empezamos el evento en medio de un caos que jamás nos sacudimos porque además llegaron más de dos mil personas cuando esperábamos a trescientas. Ni siquiera podíamos atravesar los pasillos para manejar los reflectores.<sup>62</sup>

*La fiesta de quince años* convenció a Mayer de que había que hablar más fuerte acerca de la situación de las mujeres artistas, para lo cual continuó su trabajo con *Polvo de gallina negra* (PGN) que duraría 10 años, de 1983 a 1993. La creación del grupo tiene que ver con la necesidad de dos artistas de trabajar en colectivo. Fue el primer grupo de arte feminista en México y sus objetivos eran:

- Analizar la imagen de la mujer en el arte y en los medios de comunicación.
- Estudiar y promover la participación de la mujer en el arte.
- Crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a transformar el mundo visual y así alterar la realidad.<sup>63</sup>

Alterar la realidad a través de crear imágenes que hablen de la experiencia de ser mujer. Desde mi punto de vista la característica que me parece que más se puede destacar de PGN es el humor. Podemos empezar por pensar en el nombre del grupo y su origen, citando a Mónica Mayer: “La decisión de ponerle al grupo *Polvo de Gallina Negra*, que es un remedio contra el mal de ojo, fue sencilla: considerábamos que en este mundo es difícil ser artista

---

62. Mónica Mayer, *op.cit.*, p.30.

63. *Ibid*, p.38.

y más peliagudo ser mujer artista y tremendo tratar de ser artista feminista, por lo que pensamos que sería sabio protegernos desde el nombre.”<sup>64</sup>



Fig.2. Polvo de gallina negra, *Madre por un día*, performance, 1987.

Una de las formas en las que PGN se acercó a la construcción de “la mujer” fue con su proyecto *Madres*. Como parte del proyecto el colectivo se presentó en un programa de televisión, con *Madre por un día* en 1987 [Fig.2], el periodista Guillermo Ochoa se prestó a ser

---

64. *Idem.*

parte del proyecto y lo hicieron madre por un día, le pusieron una panza de embarazada que estaba cubierta con un delantal, le dieron diferentes implementos como una corona para ser la reina del hogar, un estuche que contenía una píldoras con diferentes funciones, unas eran para que le dieran antojos, otras para el miedo, unas más para el deseo de que todo finalice bien, otras para la acidez, un espejo pequeño para verse solamente la cara, un diario del primer hombre madre y un diploma de madre. Al final el periodista les preguntó si todo eso era una obra de arte. Y su frase de despedida fue “después de unos mensajes volvería el macho del programa.”<sup>65</sup>

Una de las cosas que hace *PGN* en este performance es hablar de la feminidad a través de la maternidad. Si, desde mi punto de vista, aquí hay una forma de ver a la mujer que nos naturaliza como mujeres, me parece que el grupo se basó en una idea esencialista de la mujer e intentaron crear una obra que dejara conciencia a quien lo viera, se trataba de poner en juego el ser madre, el ser mujer, el quién es quien puede serlo y poner en un cuerpo de hombre una posibilidad que solo tiene un cuerpo de mujer. Podemos pensar en como poner el cuerpo embarazado de una mujer en el performance hizo de esta obra un manifiesto de intenciones del grupo ¿qué pensaban estas artistas sobre el cuerpo? Lo metieron en una definición complicada. Porque pareciera que la maternidad lo define y si es verdad que este es un punto importante del cuerpo de

---

65. Polvo de Gallina Negra, *Madre por un día*, performance en televisión en el programa Nuestro Mundo, Televisa, canal 2, 28 de agosto de 1987 en <http://www.pintomiraya.com/es/gallina-negra.html>, consultado el 12 de diciembre de 2011.

la mujer, también es cierto que es algo que no debería definirlo. No debería definirse como mujer solamente a quien es madre.

Hay, desde mi punto de vista, una aceptación del estereotipo y de la violencia que existía hacia el cuerpo de la mujer, ¿necesita una mujer ser madre para ser? Me parece que el problema de esta propuesta artística está en el hecho de que se ve a la mujer en una construcción biologista, se define a través de lo que su cuerpo puede hacer y producir y que el hombre no puede. Pero no va más allá de sus funciones biológicas, lo que provoca que se siga tratando de un esencialismo y por lo tanto no se proponga un cambio:

El hecho de que se siga planteando la cuestión del género en uno u otro de estos términos, cuando la crítica al patriarcado ya ha sido completamente delineada, mantiene al pensamiento feminista atado a los términos del patriarcado occidental mismo, contenido en el marco de una oposición conceptual que está “siempre lista” inscrita en lo que Fredric Jameson llamaría “el inconsciente político” de los discursos culturales dominantes y sus “narrativas principales” subyacentes -sean ellas biológicas, médicas, legales, filosóficas o literarias- y, de esta manera tenderá a reproducirse a sí mismo, a retextualizarse, aún en las reescrituras feministas de las narrativas culturales [...].<sup>66</sup>

Claro que en ese momento el grupo estaba respondiendo a un feminismo en específico, al único que conocían. En la década de los ochenta se empezará a desarrollar la teoría *queer* y en los noventa el feminismo disidente tomará posición, pero hasta ese

---

66. Teresa de Lauretis, *La tecnología del género*, trad. Ana María Bach y Margarita Roulet, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/05/19/la-tecnologia-del-genero-de-teresa-de-lauretis>, consultado el 6 de junio de 2012.

momento PGN y de hecho nunca se relacionó con él, es decir la obra *Madre por un día* no podía responder a una manera diferente de ver el cuerpo, y a pesar de eso podemos ver ciertos rasgos, que aunque las artistas no tenían consciente y no pretendían utilizar, de la utilización de la transformación del cuerpo, como el hecho de travestir a una hombre y darle la posibilidad de ser madre por un día, este es un rasgo que nos habla un poco de lo que más tarde desarrollaría la teoría *queer* respecto al cuerpo, así que aunque no había una pretensión de transgredir ciertas formas biologicistas, de una forma inconsciente se hacía una acción que se dirigía hacia allá.

El problema de esta obra no se encuentra en ella misma, es decir la obra responde a un tiempo y una teoría específica, en donde realmente reside es en lo que ha sucedido con ella 24 años después. La obra, siguiendo a Teresa de Lauretis (Milán, 1938), está atada a los términos del patriarcado occidental de una forma inevitable. Es indispensable hacer un rastreo de sus consecuencias y para eso voy a trasladarme al 11 de mayo de 2012, 24 años después, Mónica Mayer ya trabajando con *Pinto mi raya*, colectivo formado por ella y Víctor Lerma (Tijuana, 1949) y habiendo formado el *Taller de Activismo y Arte Feminista* (TAAF) crea una acción en el zócalo de la Ciudad de México. En esta las participantes del performance se pusieron unas panzas de embarazadas con delantales como las de 24 años antes, en esta ocasión el delantal tenía impresa la frase *No a las maternidades secuestradas* [Fig.3] y se pararon en la plancha del zócalo a hacer una especie de desfile en el que exigían:

- 1.- Educación sexual científica y laica.
- 2.- Acceso universal a métodos anticonceptivos eficaces y gratuitos.

- 3.- Acceso libre y gratuito a la interrupción del embarazo en todo el país.
- 4.- Acceso libre y gratuito a guarderías y horarios escolares que contemplen las actividades laborales de los adultos que los cuidan.
- 5.- Acciones eficaces en contra de la discriminación de la mujer, incluyendo campañas escolares y públicas que desmitifiquen los roles sociales asignados sexualmente.
- 6.- El cese de la violencia en el país, la búsqueda inmediata de todas las personas desaparecidas y el esclarecimiento inmediato de los asesinatos por cuestiones ideológicas y políticas.
7. Libertad inmediata a todas las mujeres encarceladas por interrumpir su embarazo.
8. Crear las condiciones de justicia social necesarias para abatir la mortalidad materna.
9. Atender de manera más eficaz las problemáticas que enfrentan las adolescentes en torno a la maternidad.
10. Rescatar al Día de la Madre del secuestro del comercialismo, haciendo de ésta una fecha de reflexión y acción en torno a las maternidades o nuestro pleno derecho a no ejercer la maternidad sin presiones.<sup>67</sup>

Me parece que la idea de rescatar al *Día de la madre* del comercialismo es como querer rescatar al *Buen fin* del comercialismo, finalmente fue una celebración creada en México por los comerciantes y por el periódico Excelsior para contrarrestar al mismo feminismo: “el uso que se dio a esta celebración como respuesta al incipiente feminismo de principios del siglo XX”<sup>68</sup>, además de que es hacer un acto de aceptación de lo comercial, es decir querer entrar a lo comercializable del día de la madre para

---

67. Marta Lamas, “10 de mayo: ayer y hoy”, *Proceso.com.mx*, 14 de mayo de 2012, <http://www.proceso.com.mx/?p=307439>, consultado en junio de 2012.

68. *Idem*.



posicionarse desde un concepto que debería ya estar superado. Este manifiesto de exigencias es una muestra de dónde se quedó el feminismo mexicano, o al menos este feminismo *mainstream* proveniente del feminismo antipornográfico- Ya desde la década de los 70 las feministas tenían estas mismas exigencias, y a pesar de que puede hacerse la interpretación de que lo que sucede es que la situación social y económica de las mujeres es la misma ahora que hace 40 años, hay una falta de visión acerca de qué es lo que nos sucede ahora socialmente, intelectualmente, económicamente. Si en 1970 el feminismo de la diferencia era el feminismo, ya en 2011 la realidad de ese feminismo ha sido rebasada.



Fig. 3. Mónica Mayer y el TAAF, *No a las maternidades secuestradas*, acción en el Zócalo de la Ciudad de México, fotografía de Elizabeth Casasola, 2012.

Pero en una crónica que hace Mayer de la idea de esta protesta dice que: “A principios del año que empezó a reunirse el TAAF

decidimos enfocarnos en el tema de la maternidad porque nos toca a todas -seamos o no madres- y en particular al aborto por lo complejo de su situación.”<sup>69</sup> Pareciera que como lo dije antes, la definición de la mujer es esencialista, escogimos la maternidad porque es algo que nos toca a todas, habría que poner en la balanza si les toca a las transexuales y si por lo tanto, son o no son mujeres. Habría que pensar que el género y la sexualidad son mucho más que lo que “nos toca”, hacer una aseveración tal parece ignorar las construcciones sociales del cuerpo y las posibilidades de cuestionarlas, desde como lo aceptamos y como lo actuamos el género es muchas más cosas que la maternidad.

En cuanto al punto número seis, me parece también que está ignorando que la realidad de la violencia en México y en el sistema capitalista tiene muchas aristas, ¿a quién le hacen una exigencia de ese tamaño, ante quién están protestando? Lo que quiero decir con todo esto es que el proyecto parece una copia calca de las propuestas hechas por las feministas en los 80, parece que en el pensamiento de este feminismo no hay un desarrollo. Para Marta Lamas (Ciudad de México, 1947), en una pequeña nota de Proceso, lo que sucede es que la situación es muy parecida: “Como se ve, algunos puntos coinciden con los planteamientos de hace 40 años de la Coalición de Mujeres Feministas, pero hay demandas nuevas, derivadas de la situación actual: cese de la violencia, embarazo adolescente y libertad a las mujeres encarceladas por abortar.”<sup>70</sup> Mientras la situación social es

---

69. Mónica Mayer, *¡No a las maternidades secuestradas!*, <http://www.pintomiraya.com/redes/la-bitacora/item/47-¡no-a-las-maternidades-secuestradas.html>, consultado el 10 de septiembre de 2012.

70. Marta Lamas, *op.cit.*

muy parecida no es igual, las realidades de las masculinidades y las feminidades en México no son las mismas que hace cuarenta años, el mercado laboral ha cambiado, las posibilidades de estudiar para una mujer son mayores ahora, el trabajo doméstico se rige de otras maneras. De hecho la maternidad funciona de manera diferente y por esto mismo es sumamente sospechoso que las demandas sean las mismas. Lo que esta situación refleja no es una realidad social, realmente refleja un movimiento feminista que se quedó atrapado en una forma de ver la realidad y de hacer propuestas que es en primer lugar esencialista, en segundo lugar discriminatorio. Aquí también se puede argumentar, como lo hace Óscar Guasch que:

La definición de la maternidad como función biológica (y no como lo que es: una función social que se puede aprender) es un ejemplo de discriminación a los hombres que, además, genera una visión sesgada de nuestras identidades y capacidades sociales como personas.

Los hombres tenemos derecho a ser madres. ¿O es que acaso la biología es el destino?<sup>71</sup>

Para Mayer la historia no ha pasado por nuestro país, sus estrategias son las misma que las de hace veinticinco años y suele afirmar en algunos de sus textos que, hablando de una cena de mujeres feministas a la que convocó en el 2002: “La cena termina y el mundo sigue igual.”<sup>72</sup> Pero en donde todo sigue igual es en el

71. Óscar Guasch, *¿Qué hay debajo de las políticas de igualdad?*, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/05/10/que-hay-debajo-de-las-politicas-de-igualdad-por-oscar-guasch>, consultado el 14 de agosto de 2012.

72. Mónica Mayer, *La revolución de las comadres*, (Publicado originalmente en N. Paradoxa, *International Feminist Art Journal. Rethinking Revolution*. Volumen 10, 2002, <http://www.pintomiraya.com/pintomiraya/es/monica/textos-monica/54.html>, consultado el 10 de septiembre de 2012.

pensamiento y la metodología del feminismo mexicano: “La forma en la que empezamos a trabajar en el TAAF fue a partir de esa antigua y sabia práctica feminista: el pequeño grupo. Esa manera de reunirse a hablar y escuchar de manera ordenada que permitió que lo personal realmente se convirtiera en político me parece una metodología fundamental para cualquier proyecto feminista.”<sup>73</sup> El discurso de quienes lo organizaron está basado en la idea de que todo sigue igual, en la ceguera respecto a la historia del feminismo, por ejemplo Mónica Mayer dice en uno de sus textos: “Cuando estudié en EU en los setentas [sic], en la escuela de arte feminista que fundó Judy Chicago, nunca entendí porqué las feministas negras y chicanas le echaban más bronca a las feministas blancas que al sistema patriarcal.”<sup>74</sup>

Y en esta afirmación de Mayer puedo introducirme a un feminismo que fue mucho más allá del esencialismo, un feminismo que llegaría hasta la teoría *queer*, el llamado feminismo disidente, que se enfrentó en Estados Unidos al feminismo antipornográfico, un feminismo que a México no llegó del todo y que se coló en el otro feminismo para hacer una mezcla extraña en el activismo. Un activismo que no deja de caer en contradicciones y en autoritarismos. En muchas ocasiones he escuchado a mujeres feministas cuestionarse el por qué otras mujeres no se llaman feministas a sí mismas si en

---

73. Mónica Mayer, *¿No a las maternidades secuestradas!*, *op.cit.*

74. Mónica Mayer, *Clase, género y arte. Que no las veamos no quiere decir que no estén*. Texto escrito para el Primer Coloquio de Arte y Género (Instituto Nacional de las Mujeres y CNCA), octubre de 2002. [http://www.museodemujeres.com/matriz/biblioteca/002\\_clase\\_generoyarte.htm](http://www.museodemujeres.com/matriz/biblioteca/002_clase_generoyarte.htm), consultado el 10 de septiembre de 2012.

realidad lo son. Esta actitud me parece una forma totalitaria de querer imponer una ideología.

Pero volviendo a la cuestión del feminismo disidente. Mónica Mayer dice que nunca entendió porqué feministas negras y chicanas protestaban ante las feministas blancas. Ante la historia ya vista, sabemos que no era exactamente ante las blancas, sino ante el feminismo de Estado, liberal o antipornográfico, que se había unido a la derecha con tal de lograr imponer sus ideología antipornográfica. Este feminismo disidente se empezó a gestar de muchas formas, una de las más importantes fue cuando en una reunión de las feministas liberales una mujer se levantó en el público y gritó: “Ustedes son un puñado de pinches clasemedieras elitistas.”<sup>75</sup> Entonces otra mujer tomó el micrófono y dijo: “Estoy cansada de esta mierda elitista. Las lesbianas hacen todo el trabajo en este movimiento y ustedes se van a casa a chupar verga.”<sup>76</sup>

El rompimiento del movimiento feminista provocó que quienes se identificaban más con el feminismo de la primera ola y que no pretendían crear una sociedad que continuara con la división binaria de hombres y mujeres, que al contrario decían que había que desterrar:

[...] el resentimiento y el giro ginecéntrico que se ha apoderado de la visión feminista. La rabia y la indignación experimentada por las feministas que afirman sentirse presas en un sistema de represión y exaltación de la masculinidad se ven claramente

---

75. Carolyn Bronstein, *op.cit.*, p. 231. You're a bunch of fucking middle-class elitists.

76. *Idem.* I'm sick of this elitist bullshit. Lesbians do all the work in this movement, and you go home and suck cock.

plasmadas en las obras de estas autoras. Vinculado a este pensamiento surge inmediatamente el peso de una culpa masculina que recae sobre los hombres, ya que los crímenes o los actos violentos cometidos por algunos varones contra las mujeres no son para este feminismo producto de una acción individual amoral, sino fruto de su condición de masculinidad.<sup>77</sup>

Y yo agrego a esta cita: cuando se trata de una acción violenta de parte de una mujer, este feminismo siempre responderá que no tiene nada que ver con una cuestión de género sino que es una acción individual amoral que se da en muy pocas ocasiones. Usualmente recurrirán a las estadísticas diciendo que la mayoría de las agresiones las hacen los hombres, o recurrirán a la argumentación de que las mujeres agresoras lo son porque son víctimas del sistema patriarcal, no por una cuestión sistémica.

Un ejemplo de esta actitud fue una discusión pública que sostuve con una feminista española<sup>78</sup>, ella argumentó que el hecho de que haya hombres que sufren violencia de parte de las mujeres, no lo hace una cuestión sistémica, porque la clase de las mujeres siempre será víctima de la clase de los hombres. Para ejemplificarlo utilizó de forma banal una situación en la que en una población hay personas con el gusto por el color verde y que son violentadas, eso no quiere decir que por su gusto por el color reciban la violencia. La discusión pública continuó, y en algún momento yo argumenté: “Como dice Beatriz Preciado, no creo en la violencia de género, creo

---

77. Ana León Mejía, *op.cit.*, p.

78. Quien trabaja en uno de los programas de estudios de género más importantes de la UNAM y que durante un largo tiempo me estuvo presionando para que no apoyara a mi compañero de trabajo y no hiciera públicas mis opiniones respecto a la violencia de género.

que el género mismo es la violencia"<sup>79</sup>, a lo que ella respondió que Preciado tendría más cuidado en hablar si trabajara en la maquila de Ciudad Juárez.

En esta discusión ninguna de las involucradas hemos trabajado en la maquila y simplemente quien lo escribe está tratando de acomodar a su pensamiento esencialista un argumento que ella muy bien sabe que cuestiona la idea de que el hombre es el victimario y la mujer la víctima, –que por otro lado es contradictorio que defienda ya que ella habla desde la teoría *queer* en sus seminarios.– Por esto mismo este es un ejemplo de como este feminismo no solo no acepta un pensamiento diferente sino que también lo reprime.

Otro ejemplo de la actitud que este feminismo tiene ante la forma de ver esta violencia es la Ley Integral contra la Violencia de Género, aprobada en España en 2003. Esta es una ley polémica que ha causado todo tipo de reacciones, ha sido hecha para proteger a las mujeres pero tiene la pesada carga de estigmatizar a los hombres, de eliminar su derecho a ser inocentes hasta que se demuestre lo contrario, de ser encarcelados sin hacer una investigación y de que es una ley de la que se ha abusado a través de las denuncias falsas. Las mujeres que recurren a la acusación falsa de violencia de género lo hacen a sabiendas de que la ley y la sociedad les da una ventaja: la creencia a ciegas de la idea de que las mujeres son víctimas y los hombres victimarios. Cuando se ha tratado de eliminar la ley porque simplemente no es eficaz debido a estas denuncias falsas –en España se presentan 350 denuncias falsas al día por violencia

---

79. *Idem.*

de género<sup>80</sup>– la respuesta de las mujeres del movimiento feminista es que estas estadísticas son falsas y que la violencia sistémica es la violencia de los hombres. Normalmente responden con argumentos que cargan en sí mismos la violencia de la descalificación:

Una minoría de hombres quieren hacer creer que ellos son las pobres víctimas en manos de mujeres desalmadas, que buscan apropiarse de sus bienes y sus niños, y que sufren los prejuicios de unas leyes que, según ellos, van en contra de sus intereses. Lo lamentable es que su mensaje va extendiéndose y fomentando el mito de las falsas denuncias.<sup>81</sup>

Francisco Pérez Fernández y Beatriz Bátiz nos dicen que uno de los argumentos de las feministas es que es: “Un *backlash*<sup>82</sup> ideado por la ‘cultura machista’ para mantener su opresión sobre la mujer puesto que si no hay dato empírico fiable y contrastado, no existe problema real.”<sup>83</sup> A lo que comentan que es “justamente –y de suerte paradójica– la misma clase de argumento que se utilizó durante siglos para ocultar hechos incuestionables como la opresión, el sometimiento y la violencia contra las mujeres.”<sup>84</sup>

---

80. Ángel Martínez, “España conmueve a Europa: un país con 350 denuncias por maltrato falsas al día” en *El confidencial*, <http://www.elconfidencial.com/sociedad/espana-conmueve-europa-denuncias-maltrato-falsas-20100823-68813.html>, consultado el 1 de octubre de 2012.

81. Silvia Cuevas Morales, “El mito de las denuncias falsas” en *Maginaria*, Delegación de la Mujer, Ayuntamiento de Sevilla. N° 007, julio de 2010, pp. 55.

82. Contragolpe

83. Francisco Pérez Fernández y Beatriz Bernabé Cárdbaba, “Las denuncias falsas en casos de violencia de género: ¿Mito o Realidad?” en Colegio Oficial de Psicólogos de Madrid, *Anuario de Psicología Jurídica*, Vol. 22, 2012, p. 42.

84. *Idem*.



#### 1.4. Estéticamente hablando

Toda esta historia tiene por supuesto un enlace directo con el arte, las formas de producción de las tres artistas que analizo tienen que ver con sus diferentes gustos por el arte y sus diferentes formaciones. Lo que sí tiene una relación entre las tres es el estudio que hacen del cuerpo desde la experiencia estética. A pesar de que las tres tienen un discurso perfectamente desarrollado, hay en sus obras esta parte intuitiva que lleva a la producción artística, y mi intuición, al hacer la selección final de las artistas y la de las obras me hizo ver cuán importante es poder ver más allá de las creencias propias lo que cada obra propone.

Las tres artistas proponen un acercamiento al cuerpo desde diferentes esquinas. Me parece entonces, que este proceso de análisis que hacen las artistas es un aproximación a las diferentes formas en las que vivimos el cuerpo y en el proceso de selección, de la misma forma que las artistas hacen de forma intuitiva un trabajo de relación con su cuerpo, yo hice un trabajo de aproximaciones a lo que quería decir con este estudio de sus obras.

La violencia que yo creo que no está en cómo el feminismo conservador lo ve, en la dominación de un género sobre el otro, sino en la dominación de nuestro mundo por el concepto del género que nos constriñe y provoca violencia, se muestra en la serie de obras que escogí para este trabajo. Por un lado, las relaciones íntimas que se muestran en las tres obras con el cuerpo propio, la necesidad de unirlo al mundo exterior y la pulsión de muerte que veo en las tres, me muestra en un proceso artístico que no es cierto que solamente el cuerpo de la mujer sea el oprimido y que no es

cierto que las mujeres somos las víctimas eternas. Cris Bierrenbach y Nicola Costantino destruyen su cuerpo, recurren a la violencia directa y a la violencia simbólica en contra de sí mismas. Magali nos muestra que su cuerpo no es solamente la piel, si no es todo lo que al rededor de ella lo hace significado y por lo mismo, al mismo tiempo es violento.

Más que mostrar a esas mujeres indefensas me muestran a las que por un lado tienen la fuerza absoluta para arrancarle los significados violentos a su propio cuerpo, y por el otro se encuentran sumidos en lo que podríamos nombrar una cadena de signos culturales que nos mantienen amarrados al género. Y esto lo digo pensando en lo que Beatriz Preciado llama la pornotopía, el control del cuerpo a través de sistemas que van más allá de los sistemas tradicionales, sistemas que logran superar cualquier método represor que Foucault o Money hubieran podido imaginar:

Ya no hay necesidad del hospital, del cuartel, de la prisión, porque ahora el cuerpo mismo se ha convertido el terreno de vigilancia, la herramienta definitiva. ¿Qué es lo que se está tomando cuando se toma la testo o la píldora? Se traga una cadena de signos culturales, una metáfora política que lleva toda una definición performativa de construcción del género y de la sexualidad. El género, femenino o masculino, aparece con la invención de las moléculas. A continuación, muy rápidamente, la pornografía se establece como nueva cultura de masas, y la masturbación se vuelve una palanca de producción del capital. La mano, que no tenía un género, como el ano, es ahora potencia gaudendi o fuerza orgásmica, herramienta de producción.<sup>85</sup>

---

85. *Judith Butler y Beatriz Preciado en entrevista con la revista Têtu*, <http://lasdisidentes>.

Estas artistas no están resentidas con los hombres en lo absoluto, ya no les importa si es que existen clases de hombres y mujeres que les son contrarios. Lo que ellas ven en sus cuerpos, de una forma indirecta e intuitiva es que la violencia está en ellas mismas, que el control no se ejerce desde las instituciones sino desde la corporalidad misma, por eso intentan enseñarnos la violencia sobre sí mismas y no sobre los otros.



## Capítulo 2. Magali Lara: interiores

*¿Cuál es la diferencia entre rostro y cuerpo? Según la medicina china, el rostro se repite en el cuerpo de la misma forma que el cuerpo es reproducido en su totalidad en las orejas y los pies. Para mí, el rostro es un espacio público labrado por el tiempo, que revela y oculta simultáneamente. El cuerpo en cambio es un lugar que sucede desde adentro, aunque estamos acostumbrados a mirarlo como envase. Siempre lo miro como un síntoma de un paisaje interior. Desde la postura hasta la proporción, relata otro lugar de identidad y posicionamiento social y afectivo que me intriga.<sup>86</sup>*

**Magali Lara**

Magali Lara artista nacida en la Ciudad de México en 1956, cuya obra está enmarcada por el movimiento de Los Grupos en el México de los 70 y 80 e impactada por el feminismo de la segunda ola refleja un momento cultural importante al que las mujeres cuestionaron de

---

86. Magali Lara, *Mi versión de los hechos*, México, UNAM, 2004, p. 44.

formas diversas. En Los Grupos<sup>87</sup> las mujeres militaban, y también existieron grupos hechos por mujeres feministas. La obra de Lara se encuentra ideológicamente inserta en un feminismo que si por un lado es esencialista, por el otro marcó una forma de pensar y de generar nuevas visiones de la mujer y de su cuerpo.

### 2.1. Cómo habitamos el cuerpo

Las formas en la que las mujeres habitamos nuestro cuerpo son diversas ya que cada quien lo vive de una forma particular. Los trastornos que lo afectan y las presiones a las que lo sometemos, ya sea la anorexia, la bulimia, cualquier desorden alimenticio o las cirugías cosméticas, nos hablan de manera contundente de las desfiguraciones que podemos sufrir al tratar con nuestro cuerpo. Si estos problemas tienen raíces muy profundas y variadas, las formas

---

87. Magali Lara, quien fue parte de el movimiento de Los Grupos de los sesenta y setenta, colaboró con el No-Grupo y trabajó con *Março* que estaba integrado además de por Lara, por Alejandro Olmedo, Gilda Castillo (Ciudad de México, 1956), Manuel Marín (Ciudad de México, 1951) y Enrique Carbajal "Sebastián" (Chihuahua, 1947). El grupo decía que su trabajo tenía tres constantes:

- a) La palabra como estímulo significativo.
- b) La participación colectiva como mecanismo de producción.
- c) La estructura sistémica como condición de retroalimentación y autogeneración de comunicación.

Una de las cuestiones más importantes de los grupos es que se trataba de escapar de ciertas reglas del mercado del arte y de llegar directamente a la población, se trataba de incidir socialmente. Sus orígenes están en el movimiento del 68 en México en donde los artistas y los estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, encontraron una forma de trabajar en el movimiento estudiantil, que sería a través de las brigadas.

El desarrollo del arte mexicano a partir de ese momento estaría marcado por una división entre el arte oficial y el arte que cuestionaba a las instituciones, aunque esto no quiere decir que los artistas no pudieran participar en ambos lugares.

Olivier Debroise (ed.), *La Era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*, México: UNAM, 2006, p. 203.

en las que la medicina, la filosofía o la psicología nos dicen que habitamos nuestro cuerpo están casi siempre basadas en parámetros masculinos. Desde Platón (Atenas, ca.427 – 347 a.C.), el cuerpo de la mujer ha sido visto como un otro, como algo defectuoso, como un cuerpo deficitario<sup>88</sup>. Para Mark Johnson (Kansas, 1949) nosotros “estamos íntimamente conscientes de nuestros cuerpos como contenedores tridimensionales en los que ponemos ciertas cosas (comida, agua, aire) y de los que emergen otras cosas (desperdicios de comida y agua, aire, sangre, etc.).”<sup>89</sup>

Pero ¿las mujeres nos vemos así?, ¿como contenedores? Según Christine Battersby (Londres 1946), ella no se ve así, y al tratar de articular esta idea nos pone como ejemplo la forma en que las mujeres anoréxicas viven su cuerpo como algo que sale de su control, como si no fuera suyo: “Típicamente las anoréxicas describen su ‘estómago’ que rechaza la comida– es un proceso basado en el horror y la repugnancia”<sup>90</sup>. Battersby nos hace ver que la anorexia

---

88. Hortencia Moreno define dos cuerpos que se producen mutuamente en la performatividad que son: el cuerpo atlético –el tipo ideal, perfecto, inmortal, de proporciones impecables [...]– y el cuerpo deficitario que marca los límites de lo inhumano. El primero sirve como modelo de lo humano [...] el segundo adolece las taras y las dificultades de la existencia material. [...] Y será este, el cuerpo marcado por el género, la etnia, la clase, el cuerpo colonizado, el cuerpo inferiorizado de mujeres, personas de color, menores, enfermos, locos, pobres, homosexuales y subdesarrollados. Hortencia Moreno, “El cuerpo atlético como frontera”, en Hortencia Moreno y Stephany Slaughter (coord.), *Representación y fronteras. El performance en los límites del género*, México, UNAM, PUEG, UNIFEM, 2009, p. 146-147.

89. Mark Johnson, *The Body in the Mind* citado en Christine Battersby, “Her Body/Her Boundaries”; en Janet Price y Margrit Shildrick, *Feminist Theory and The Body. A Reader*, Nueva York, Routledge, 1999, p. 341.

We are intimately aware of our bodies as three-dimensional containers into which we put certain things (food, water, air) and out of which other things emerge (food and water wastes, air, blood, etc.).

90. Christine Battersby, *op.cit.*, p.345.

Anorexics typically describe their ‘stomach’ as rejecting the food - a process based on

se deriva de una falta de entendimiento del cuerpo y de un querer controlarlo debido a que estamos rodeadas de esquemas e ideales físicos creados por los hombres. La psicoanalista Luce Irigaray (Blaton, 1930), por su parte, nos propone a la mujer como un lugar de fluidos, placer y límites:

La mujer nunca habla de la misma forma. Lo que ella emite es fluir, fluctuación. *Empañamiento*. Y no se le escucha, a menos que esté perdido un significado apropiado (significado de lo propio). De ahí las resistencias a esa voz que desborda al "sujeto". A la cual el "sujeto" entonces solidifica, congela en sus categorías hasta que este paraliza el fluido en su voz.<sup>91</sup>

También la psicoanalista, hablando del cuerpo de la mujer y la sexualidad nos dice que:

Pero la mujer tiene órganos sexuales más o menos en todas partes. Ella encuentra el placer más o menos en todas partes. Aún si nos abstenemos de invocar la histerización de su cuerpo entero, la geografía de su placer es mucho más diversa, más múltiple en sus diferencias, más compleja, más sutil de lo que es comúnmente imaginado— en un imaginario demasiado estrechamente enfocado en lo idéntico.<sup>92</sup>

---

horror at food or disgust.

91. Luce Irigaray, *This Sex Which is not One*, trad. Catherine Porter con Carolyn Burke, Nueva York, Cornell University Press, 1985, p.112.

Woman never speaks the same way. What she emits is flowing, fluctuating. *Blurring*. And she is not listened to, unless oper meaning (meaning of the proper) is lost. Whence the resistances to that voice that overflow the "subject". Which the "subject" then congeals, freezes in its categories until it paralyzes the voice in its flow.

92. *Ibid.*, p.28.

But *woman has sex organs more or less everywhere*. She finds pleasure almost anywhere. Even if we refrain from invoking the hystericization of her entire body, the geography of her pleasure is far more diversified, more multiple in its differences, more complex, more subtle, than is commonly imagined—in imaginary rather too narrowly focused on



Como trata de explicar la psicoanalista francesa, la definición del cuerpo de la mujer es sumamente compleja y muy seguido es problemático querer encuadrar al cuerpo femenino en una definición unívoca. Continúa Irigaray:

“Ella” es definitivamente otra en sí misma. Esto es sin duda el porque de que de ella se dice que es voluble, incompresible, agitada, caprichosa... sin mencionar su lenguaje, el cual “ella” dispara en todas direcciones dejándolo a “él” incapaz de discernir coherencia alguna en el significado. Las suyas son palabras contradictorias, de alguna manera enloquecidas desde el punto de vista de la razón, inaudibles a quien las escuche con coordenadas ya establecidas, con un código completamente elaborado. [...] Lo que ella dice nunca es idéntico a nada, más aún; al contrario, es contiguo. *Roza (menciona)*. Y cuando se extravía muy lejos de esa proximidad, ella se desarticula y empieza de “cero”: su cuerpo-sexo.<sup>93</sup>

---

sameness.

93. *Idem*.

“She” is indefinitely other in herself. This is doubtless why she I said to be whimsical, incomprehensible, agitated, capricious ...not to mention her language, in which “she” sets off in all directions leaving “him” unable to discern the coherence of any meaning. Hers are contradictory words, somewhat mad from the standpoint of reason, inaudible for whoever listens to them with ready-made grids, with a fully elaborated code in hand. For in what she says, too, at least when she dares, woman is constantly touching herself. She steps ever so slightly aside from herself with a murmur, an exclamation, a whisper, a sentence left unfinished... When she returns, it is to set off again from elsewhere. From another point of pleasure, or of pain. One would have to listen with another ear, as if hearing an “other meaning” always in the process of weaving itself, of embracing itself with words, but also of getting rid of words in order not to become fixed, congealed in them. For if “she” says something, it is not, it already no longer, identical with what she means. What she says is never identical with anything, moreover; rather, it is contiguous. *It touches (upon)*. And when it starts over at “zero”: her body-sex.

Si la mujer es diferente, es *otra*, la forma de comunicarse es diferente a la del hombre, la forma de contener su cuerpo y de expresarlo, por lo tanto, debe ser *otra* también. Por eso en parte, los trastornos psicológicos desfiguran el cuerpo. En general las mujeres aprendemos que estamos contenidas en un cuerpo del que constantemente estamos “extrañándonos” y por esto una de las fuerzas más poderosas que subyacen en la anoréxica es la del sentimiento de pérdida de control del cuerpo. La anorexia puede pensarse, entonces, como una forma negativa de experiencia corporal y de expresión del resultado de esta. Pero la artista, en general buscará diferentes maneras de analizar y expresar su cuerpo sin recurrir a ese extrañamiento. Hará propuestas y, ya sea conceptual o intuitivamente, perseguirá erradicar las desfiguraciones.

Las artistas abordan el problema del cuerpo de muy diferentes maneras, lo utilizan como materia, lo pintan, lo cortan, lo retratan. En los años sesenta y ochenta el arte feminista desarrolló un cuestionamiento del cuerpo de la artista desde el punto de vista del cuerpo mismo; el *performance* era la forma más común de hacerlo, aunque las técnicas, teorías y métodos son muchos. También se cuestionó la forma de tratar el cuerpo de la mujer en el arte y en los medios visuales. Por ejemplo las Guerrilla Girls<sup>94</sup> (EUA, 1985)

---

94. Así se definen las Guerrilla Girls: Somos un grupo de mujeres anónimas que toman, como seudónimos, los nombres de mujeres artistas muertas y aparecen en público llevando máscaras de gorila. Hemos elaborado carteles, calcomanías, libros, proyectos de impresos, y acciones que exponen el sexismo y el racismo en la política, el mundo del arte, el cine y la cultura en general. Utilizamos el humor para transmitir información, provocar el debate y demostrar que las feministas pueden ser divertidas. Llevamos máscaras de gorilas para llamar la atención hacia las cuestiones en lugar de nuestras personalidades. Incorporando la conciencia cultural, nos declaramos homólogos feminista a la tradición en su mayoría

formularon en 1989 la pregunta: *¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan?*, (que se refería a la poca exposición de mujeres artistas en el Museo Metropolitano de Nueva York, en donde menos del 5% de los artistas son mujeres y el 85% de los desnudos son femeninos). Con esta interrogante se cuestionó nuestro mundo visual siempre inundado de imágenes del cuerpo objetualizado y colonizado de la mujer. Se trata además de un cuestionamiento que ha seguido existiendo hasta nuestros días en donde hay artistas que trabajan con y desde su cuerpo y subvierten esta visión dominada y sometida del cuerpo femenino. Como ejemplos llamativos de este tipo de cuestionamiento por y desde el cuerpo femenino, hay varias mujeres artistas que se han encargado de hacerlo en sus obra, por ejemplo la pintora expresionista alemana Paula Modersohn-Becker (Dresde, 1876 – Worpswede, 1907) o la inglesa Jenny Saville (Cambridge, 1970), quienes se acercaron al problema desde dos horizontes históricos diferentes.

En México el arte feminista que se desarrolló en los años setenta y ochenta del siglo pasado fue innovador de cara a los primeros feminismos, en el sentido de que llevó el feminismo al arte, era un arte que ya sea que se trabajaba de forma individual o en grupo hablaba explícitamente de la situación de la mujer. Mónica Mayer nos relata que:

---

hombres de anónimos benefactores como Robin Hood, Batman, y el Llanero Solitario. Guerrilla Girls, *FAQs*, <http://www.guerrillagirls.com/interview/faq.shtml>, consultado en noviembre 2009.

Para mi generación era claro que lo personal es político. Con base en este planteamiento hablamos con otras mujeres, compartimos experiencias personales y creamos obra sobre nuestra sexualidad, la maternidad, el dinero, la menstruación, el trabajo doméstico, el abuso sexual, el lesbianismo, etcétera, desde puntos de vista muy íntimos, a sabiendas de que al hablar de nosotras mismas reflexionábamos sobre muchas otras. Más que crear imágenes autobiográficas hablábamos en primera persona.<sup>95</sup>

Magali Lara se ha acercado al cuerpo desde diferentes ángulos. Su trayectoria y su historia tienen siempre una relación con su cuerpo, con la forma en que ve el arte y con la forma en la que lo produce. Para ella el arte no es una cuestión de fronteras, de límites, es todo lo contrario: un mundo de posibilidades tanto teóricas como técnicas que le permite expresar, decir y hacer palpable todo lo que para ella es la vida y el arte mismo.

Su primera exposición individual en 1977 se tituló *Tijeras*. Sobre esta exposición, Mónica Mayer recuerda: "*Tijeras*, una exposición de Magali Lara en la galería de San Carlos [...], en la que presentó una serie de dibujos inquietantemente agresivos. Varias de nosotras empezábamos a plantear un trabajo autobiográfico, una obra en la que lo íntimo adquiriría relevancia y los «temas de mujeres» no necesariamente eran dulces y agradables."<sup>96</sup> Los dibujos que presentó Lara ahí hablan sobretodo de la sexualidad femenina, del cuerpo, planteado de forma directa, lo cual ocasionó un encuentro intenso del público con la obra. Esto llevó a una parte del público a reaccionar de una manera violenta a la obra. Lara recuerda que:

---

95. Mónica Mayer, *op.cit.*, 2004, p.74.

96. *Ibid.*, p.17.

Las tijeras podían ser muy violentas o muy tontas, pero eran simplemente unas tijeras. Entonces la relación de la gente con el cuerpo no era tan explícita como ahora. Aun así cuando expuse esos diez dibujos pequeños hechos con lápices grafito y rojo, además de un libro de artista, el público arrancaba las letras y decía: PUTA. O sea que en esa forma muy rara la gente sí veía una sexualidad que era de una chava y no de un chavo, y eso lo veían como horripilante [...] y cuando [mi cuerpo] me llevó a hacer los dibujos me decía pues sí, hay una cosa sexual súper fuerte tuya y yo no podía disimularlo, había un deseo por conocer cómo es el sexo o cómo es la vida o cómo son esos otros mundos donde yo podría sentirme más a gusto que en donde yo estaba.<sup>97</sup>

Magali afirma que la gente “sí veía una sexualidad de una mujer” y la veían como algo horripilante. Entonces podemos pensar que el mostrar la sexualidad femenina, mostrar un cuerpo y tratar de arrancarlo de la desfiguración es, para quienes tienen una idea enfocada a lo idéntico (de lo que anteriormente cito en este texto que habla Irigaray como lo que no cambia, lo que siempre es la base del pensamiento occidental que es lo masculino) un horror; el trabajo de Magali funcionó de cierta forma como un desarticulador del canon del cuerpo femenino. La reacción a la obra se debió en parte a que fue un desarticular creencias que parecieran inamovibles y que repercuten seriamente en el cuerpo de las mujeres. Magali Lara busca cuestionar, o como ella lo vive, su cuerpo busca cuestionar a través del arte este encierro en lo idéntico, así que la forma de entender su arte está conectada con la forma de entender su cuerpo,

---

97. Adriana Raggi Lucio, Entrevista con Magali Lara, Cuernavaca, Morelos, 12 de marzo de 2010. Archivo Adriana Raggi (AAR).

al respecto, hablando de la pintura y su relación con el cuerpo, la artista declara:

Por supuesto que tiene que ver con el placer, con haber descubierto en la pintura un lugar de placer, un lugar donde no tenía que pensar sino que de verdad ese cuerpo podía salir con vehemencia y permitirme que fuera del tamaño que fuese, y de pronto que tuviera sentido, que tuviera una estructura y que los demás pudieran reconocerla. Además de que me daba esta conexión con la vida, por supuesto me conectaba conmigo misma, pero esta especie de esquizofrenia entre ser inteligente y este cuerpo al que con mucha intuición me acercaba pero que yo no alcanzaba las palabras para hablar de él, porque yo tenía una educación una cabeza y un prototipo de lo que tenía que haber sido yo que no era mi cuerpo, y entonces siempre ganó mi cuerpo, entonces yo he tenido que jalar lo que yo pienso, lo que yo siento a un lugar que mi cuerpo ya estuvo ahí.<sup>98</sup>

Así que Lara está tratando de darle un lugar a ese cuerpo, que no entiende, a un cuerpo desfigurado en un sentido de recepción y entendimiento de él, un cuerpo del que como digo anteriormente las mujeres estamos “extrañándonos”, es decir la recepción que tenemos de él es una desfiguración porque está basada en patrones masculinos. Nos muestra con su obra una propuesta muy personal de representaciones corporales y además de esta situación de desfiguración, nos habla de la mujer desde una doble periferia: el ser latinoamericana y el ser mujer. Si pensamos, como mencionamos anteriormente, que el cuerpo de la mujer está objetualizado y

---

98. *Idem.*

colonizado, podemos pensar que el cuerpo del que habla Magali Lara está enclavado en una situación doblemente colonial.

Esta situación se deriva de dos hechos: el primero es que el mundo en donde vivimos tiene un sistema jerarquizado que recurre a la violencia sexual y racial para sostener los privilegios de quienes tienen el poder, un sistema que recurre a la discriminación para sostenerse y en el que las mujeres son una clase que está al servicio de la clase de los hombres. El segundo es que en América Latina esta violencia ha creado un territorio en el que la vida de ciertas personas no tiene ningún valor, en donde según Walter D. Mignolo (Córdoba, 1949), impera “[...] la ‘colonialidad de poder’, es decir, la apropiación imperial de la tierra, la explotación de la mano de obra, el control financiero, la autoridad, el control de la sexualidad y el género y del conocimiento y la subjetividad.”<sup>99</sup> Y por lo tanto una mujer en América Latina vive una doble colonialidad: la de género y la geográfica.

Esta situación de doble colonialidad se refleja en la obra de Lara también a partir de la forma en la que ella se acerca al cuerpo. Por ejemplo, en *Tijeras*, Magali convierte al cuerpo femenino en un objeto punzo cortante: las dos hojas de la tijera semejan a las piernas, antropomorfizando al objeto utilitario pero también a través de la analogía formal, haciendo violento o amenazante al cuerpo femenino. Para Lara, el cuerpo contiene lo que lo rodea, se construye de todo lo que lo implica: el hogar, los objetos cotidianos, las cosas con las que se relaciona. Incluso nos lleva a confrontarnos con

---

99. Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba, Barcelona: Gedisa, 2007, p.57.

imágenes corporales que son normalmente consideradas privadas y que no deben tener un lugar en lo público, lo que comúnmente se piensa que no se debe mostrar. Lo que muestra que la estrechez de lo idéntico es una imposición.

Ella dice que su obra “trata del cuerpo. Pero no del cuerpo humano sino [del cuerpo que] incluye al mundo vegetal y hasta los objetos domésticos vistos desde dentro, desde la intimidad. Hablar del cuerpo a lo mejor es un intento de acercarse al origen, de tener memoria, de no olvidar cómo estamos hechos y que nos rodea.”<sup>100</sup> El cuerpo en la obra de Lara, entonces, es un todo, un *holon*<sup>101</sup>, es memoria del lugar en el que estamos y en el que somos.

Si el cuerpo es memoria, entonces se contienen en él lugares y situaciones que la artista reflejará en su obra, y si como dice Irigaray el cuerpo de la mujer encuentra placer más o menos en todas partes, podemos entonces pensar en nuestra memoria como una forma de placer; si reencontramos el placer podemos entender nuestra memoria a través de la vivencia de nuestro cuerpo, a través del encuentro con sus lugares y su geografía. Una memoria que está en todas partes y que por supuesto habita en donde la mujer lo hace.

---

100. Carlos Thiebaut, “Todos somos bulbos”, catálogo de la exposición *Herbolario*, Septiembre 1992, [www.magalilara.com.mx](http://www.magalilara.com.mx), consultado en 2009.

101. El vocablo ‘holismo’ (de o/loj = “todo”, “entero”, “completo”) ha sido empleado para designar un modo de considerar ciertas realidades —y a veces todas las realidades en cuanto tales— primaria- mente como totalidades o “todos” y secundariamente como compuestas de ciertos elementos o miembros. El holismo afirma que las realidades de que trata son primeramente estructuras. Los miembros de tales estructuras se hallan funcionalmente relacionados entre sí, de suerte que cuando se trata de dichos miembros se habla de relaciones funcionales más bien que disposición u orden.

José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, 5ª ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964, p. 865.



Uno de esos lugares comunes y asignados a la mujer es el ámbito doméstico, al que Lara se acercado de una forma constante en su trayectoria.

Para Magali Lara, las aproximaciones al espacio doméstico tienen que ver con una deconstrucción de la identidad femenina: “hacer del relato de tu identidad –dice ella– un recorrido lleno de pequeños trucos para seducir al que te escucha, lo que me provoca una sensación de desdoblamiento, de fragmentación.”<sup>102</sup> Buscar en lo doméstico nos ofrece, entonces, la posibilidad de leer desde el lugar que tradicionalmente ha sido asignado a la mujer, el lugar de lo privado. La oposición jerarquizada de lo privado y lo público es así cuestionada por Lara a través de la representación de la intimidad del cuerpo, concebido por la artista como formado por todo lo que nos rodea: las cosas que nos hacen ser, el lugar íntimo del cuerpo que nunca es pronunciado.

La frase “Lo personal es político”<sup>103</sup>, que Mónica Mayer cita, Lara la lleva a cabo intuitivamente a través de la representación

---

102. Magali Lara, *op.cit.*, p. 37.

103. “Lo personal es político” lema emblemático de la efusiva segunda ola feminista, encerró en sí mismo referencias implícitas a la desigual división de la sociedad en dos universos hasta entonces imaginados como totalmente separados e independientes: uno –lo público– en donde se atienden los asuntos trascendentes de la producción y la elaboración, legislación y aplicación de las políticas públicas y que es masculino; y otro –lo privado– en donde se organiza y reproduce la vida familiar diaria y generacional, identificado con lo femenino. Paulatinamente las feministas históricas de la segunda ola descubrieron a través de su practica colectiva de reflexión, que lo personal y lo privado se fusionaban simbólicamente en un mundo de relaciones humanas jerárquicas y sublimadas –aparentemente armoniosas, amorosas, cálidas y cotidianas–, selladas por el glorificado, pero a la vez desvalorado signo de lo femenino. Elizabeth Maier, “Acomodando lo privado en lo público: Experiencias y legados de décadas pasadas”, en Nathalie Lebon y Elizabeth Maier (coord.), *De lo privado a lo público. 30 años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina*, México, Siglo xxi editores, 2006, p.33.

de objetos domésticos. Sobre esto nos dice: “Creo que los objetos cotidianos están impregnados del cuerpo de sus dueños y, de alguna manera, reproducen escenas emocionales o, sería mejor decir, circunstancias detenidas que regulan nuestros movimientos afectivos.”<sup>104</sup> Así, al poner esos objetos cotidianos en su arte pone también al cuerpo.

## 2.2. Historias de casa

Una obra que nos habla de lo doméstico y el cuerpo es el grabado *Suficiente* [fig.4] de 1983 de la serie *Historias de casa*, en el que tenemos una cafetera vacía y sus respectivas cucharas para servir el café. Lara escribió a un lado, “nunca nada me es suficiente”. La mirada recorre el grabado de izquierda a derecha y lo primero que nota son las palabras, el trazo seguro del grabado de Lara nos lleva inmediatamente a ver la cafetera, que en el grabado en el que predominan los tonos grises resalta por su tono sepia. Al final nuestra mirada se encuentra con las cucharas. Arriba de la primera de ellas se lee: “Café”.

El café va en la cuchara y la cafetera está vacía, ¿qué nos quiere decir Lara con la frase “nunca nada me es suficiente”? La interpretación está abierta al espectador de la obra. ¿El café no le es suficiente a la cafetera?, ¿el contenido no es suficiente? ¿hay algo que aunque lleno no se colma? Esta obra es una clara exploración de lo doméstico, del cuerpo de quien utiliza esos objetos, que por su carácter coloquial, usualmente pensaríamos es un cuerpo de

---

104. Magali Lara, *op.cit.*, p. 36.



Fig.4. Magali Lara, *Suficiente*, de la serie *Historias de casa*, grabado en metal, 29.3 x 26.8 cm, 1983.

mujer. Y que si además lo relacionamos con el esfuerzo que estamos leyendo en la obra de Magali Lara por conocer su cuerpo, por seguirlo a donde la lleve, por mostrar ese camino en el que podría entender qué es su cuerpo, en qué consiste la relación que tiene con él, el lugar en el que todos deberíamos encontrarnos, entonces la artista nos está diciendo que no le es suficiente aún lo que ha descubierto de su cuerpo a través de lo doméstico, así como con el café nos está señalando un poco de la materia que falta para que la cafetera trabaje. ¿Es este café que nos señala pero que no está un material de trabajo que aún no llega a la búsqueda de Magali?

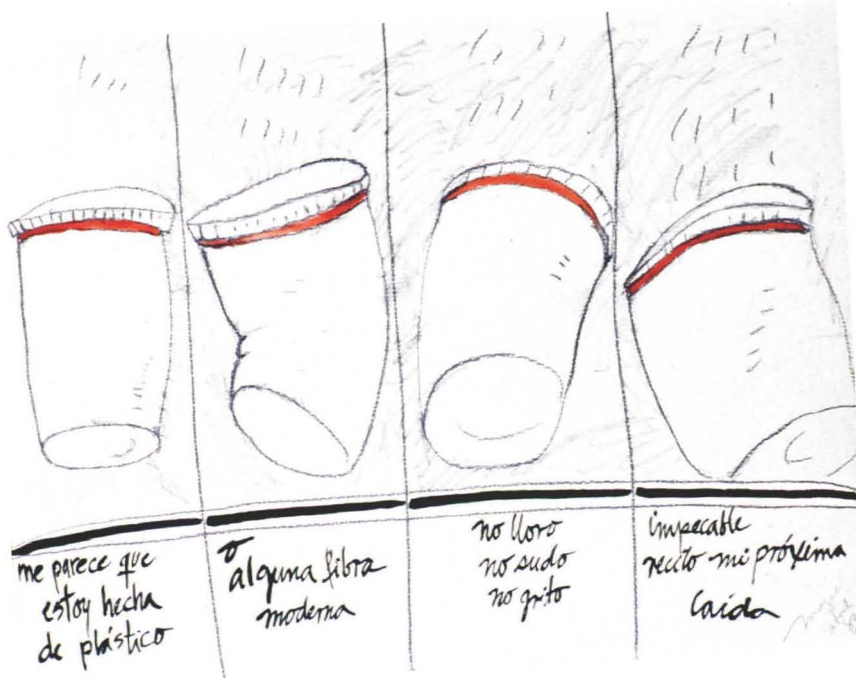


Fig.5. Magali Lara, *Me parece que estoy hecha de plástico*, de la serie *Historias de casa*, lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 51 x 66 cm, 1983.

Tal vez para encontrar una respuesta a esta pregunta habrá que movernos más adelante en la obra de Lara. El dibujo *Me parece que estoy hecha de plástico*, también de 1983 [fig.5], de la serie *Historias de casa*, me hace pensar en el cuerpo como contenedor, del que habla Mark Johnson y al que me referí al inicio de este texto: parece que Magali nos muestra que su cuerpo no es contenedor. El dibujo está hecho con Lápiz, tinta y acuarela y está compuesto en rojo y el negro, colores que serán una constante que dota de unidad a su obra. Las figuras que están presentes son unos vasos de plástico, haciendo patente lo doméstico. Cada vaso está en una posición diferente, como si se tratara de una animación sugerida y, el vaso se desplazara y nos contara una historia. Esto está escrita abajo en una serie de cuadros que dicen:

*me parece que estoy hecha de plástico*

*o alguna fibra moderna*

*no lloro*

*no sudo*

*no grito*

*impecable recito mi próxima caída.*

Y es que si un cuerpo no llora y no suda entonces no es cuerpo o no funciona como cuerpo, es un cuerpo desfigurado, afectado, quizás por ello el vaso cae. El texto para Magali Lara es de suma importancia, parece ser una búsqueda paralela de sentido en sus obras. Hay imágenes y hay texto, como el café en *Suficiente*, es un texto que es parte de la imagen, tiene un sentido visual, pero además

contiene una idea que hará cambiar el sentido de la imagen, una y otro se complementen y se trasciendan.

### 2.3. Ramificaciones

De la serie *Ramificaciones*, voy a revisar tres obras de 1995: *Lunática 1* [Fig.6], *Lunática 2* [Fig.8] y *Lunática 3* [Fig.9]. Estas obras están realizadas en óleo sobre madera, la cual hace de fondo. Cada una de ellas nos muestra una composición equilibrada en donde el color marca ritmos. Cada una de las piezas tiene una serie de flores que podrían ser semillas o podrían ser líquidos corporales. Por supuesto que si pensamos en el trabajo de las feministas de los setenta, quienes se apropiaron de las imágenes vaginales y vulvares para hablar de lo que le pertenece a la mujer y de lo que representa su cuerpo, podemos entonces pensar que estas flores, como las imágenes vaginales de la instalación de Judy Chicago *Dinner party*<sup>105</sup> [fig.7], (1974-79) nos hablan de la mujer, su cuerpo y lo que éste representa. El azul y el rojo son los colores dominantes y la línea es muy suelta. El dibujo de Lara es sumamente expresivo, considero que le da un tono de intimidad a la obra, y hace que nuestros sentidos se activen.

---

105. *Dinner party* es una instalación realizada como un trabajo colaborativo que a través de la imitación de un arreglo de mesa con platos, cubiertos y carpetas para 39 comensales y una serie de losetas todos identificados con nombres propios representa un homenaje a las mujeres fuertes de la mitología y la historia. La importancia de esta obra reside en su acercamiento al trabajo de la mujer, a través de la inclusión en la pieza de formas estéticas que en el arte occidental se han denominado “artes menores” como el tejido o la cerámica considerados como preeminentemente femeninos.



Fig.6. Magali Lara, *Lunática 1*, de la serie *Ramificaciones*, óleo sobre madera, 180 x 120 cm, 1995.

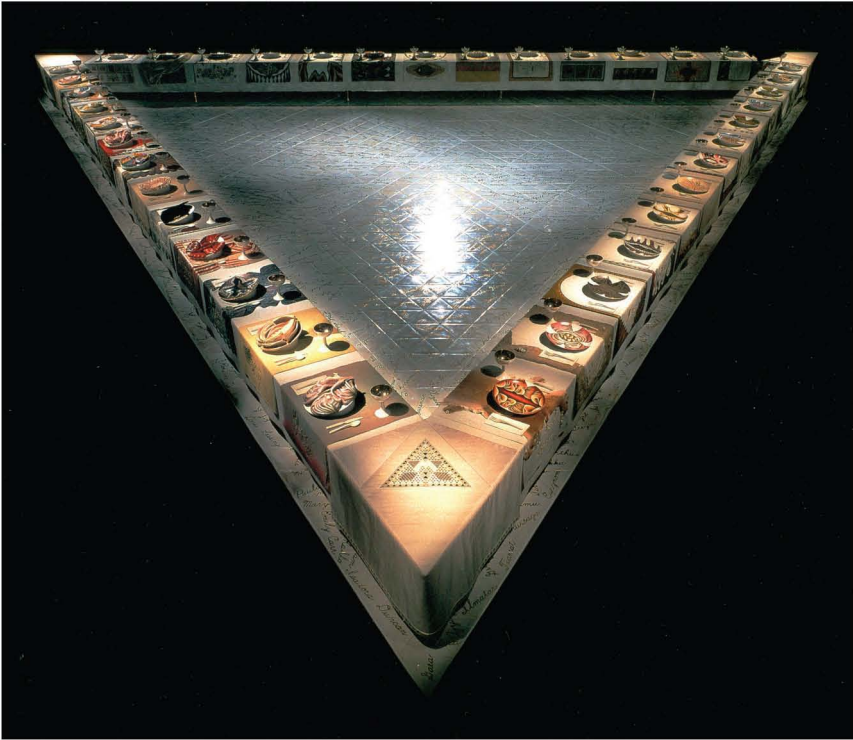


Fig.7. Judy Chicago, *The dinner party*, instalación, 1463 x 1463 cm, 1974-79.

Las flores y las semillas en esta serie son una búsqueda de ese cuerpo que siempre va delante de ella mostrándole el camino, aunque en este caso dice que hay una intencionalidad más que un acto de espontaneidad. En su obra, en general la búsqueda del cuerpo no es programática, como dice la artista, no “es como si estuviera premeditada ni como si yo supiera que estaba haciendo o que lugar estaba yo tocando, aunque algunas obras sí, por



ejemplo todo esto de las semillas lo es.”<sup>106</sup> En esta serie las flores y semillas adquieren una actitud activa que nos pone en alerta y nos hace que ver los *temas de mujeres* no necesariamente son dulces o agradables, como decía Mónica Mayer, considero que tampoco son forzosamente armoniosos. Por eso se puede leer en las flores un dejo de hostilidad. Como sugiere José Luis Barrios (Ciudad de México, 1961), “sus motivos florales son un engaño, están para ser bellas, pero se trata de una belleza herida por su obscenidad.”<sup>107</sup> ¿Es que es posible ver en estas flores una obscenidad?, la pregunta inicial debería ser, ¿qué es una obscenidad? De acuerdo con Kerstin Mey,

Obscenidad es una categoría de valoración cultural de orígenes relativamente recientes que es aplicada a las representaciones para denotar, generalmente, su carácter indecente y vulgar, sucio y lascivo, soez y vil y por lo tanto moralmente corrupto y potencialmente ilícito. Lo obsceno entonces como el otro de la estética, en donde se entrecruza con parámetros morales y la ley.<sup>108</sup>

Si lo obsceno es todo eso, ¿son las flores y semillas de Magali obscenas? ¿son una belleza herida? Tal vez esta lectura se deriva del hecho de que son flores que hablan del cuerpo de una mujer en

---

106. Adriana Raggi Lucio, Entrevista con Magali Lara, Cuernavaca, Morelos, 12 de marzo de 2010, Archivo A.R.

107. José Luis Barrios, “Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en Magali Lara” en Magali Lara, *op.cit.*, p. 17.

108. Kerstin Mey, *Art & Obscenity*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p.2.

Obscenity is a valorising cultural category of relatively recent origins that is applied to representations to denote, generally speaking, their indecent and vulgar, dirty and lewd, gross and vile and thus morally corrupting and potentially illicit character. The obscene then function as the other of the aesthetic, where it intersects with moral standards and the law.

la voz de una mujer, es decir, nos plantean un cuerpo diferente al encasillado por lo idéntico (es decir lo masculino), un cuerpo que no está desfigurado, si no que trata de mostrarnos su figura real está refigurado, no es un contenedor, no es un cuerpo estereotípico. ¿Qué es ese cuerpo?, ¿qué son esas flores?, ¿qué nos dicen que sugiera que alguien puede leerlas como obscenas, como sucias?

Para reflexionar más sobre este asunto, es bueno pensar en lo que Magali Lara dice de su propia búsqueda cuando habla del animal al pensar en la dualidad entre razón e instintos en el ser humano:

Ese ser doble me causa cierta sensación de paranoia. ¿Me persigue desde dentro o desde afuera? Identifico mi relación con la escritura como un animal al acecho, no sé si huye o persigue. Se parece a lo que busco en los cuadros, algo vivo que sigue ahí y se reproduce como las hormigas en el fax. Me da miedo y me fascina. Es la historia del cuerpo que soy yo.<sup>109</sup>

Es decir no solamente desde afuera se puede leer una cierta obscenidad, también desde dentro hay un miedo que se combina con una fascinación morbosa. El asunto es que las flores de Lara nos hablan de su cuerpo desde un tono íntimo al que no estamos acostumbrados, porque no es una intimidad leída desde afuera, sino que por el contrario, es una intimidad que está construida y mostrada desde la intimidad del cuerpo mismo. Este tono íntimo también es revelado por la forma en la que Lara vive al pintar:

---

109. Magali Lara, *op.cit.*, p. 42.



Fig.8. Magali Lara, *Lunática 2*, de la serie *Ramificaciones*, óleo sobre madera, 180 x 120 cm, 1995.

Quando entré a la pintura me di cuenta que en realidad era ya una posición radical porque se estaba poniéndose de moda lo otro [lo conceptual], y que al final en la pintura sí venía este mundo que a mí me interesaba, que era el mundo de la sensación, el mundo del cuerpo físico. Todo este mundo de la intuición, de la belleza inclusive, de la contemplación que ya todo mundo estaba diciendo que no y no y no, a mí me empezó a interesar.<sup>110</sup>

Seguramente en estas obras podemos leer el cuerpo y reconocerlo a través de los trazos pictóricos sinuosos y los colores contrapuestos. Podemos encontrar el mundo de la sensación en la forma en que podemos sentir la pintura, además de que la presencia de ese cuerpo nos cuestiona frente al cuadro ¿qué es lo que creemos que es el cuerpo mismo?, Por eso, por que se abre a la sensación, hay quienes lo pueden ver como obsceno. La serie que estamos viendo de hecho habla del baño y la cama. Lara dice al respecto:

La cama también me obsesiona. Es la madre o donde suceden otras vidas como la del sueño, la enfermedad y la muerte. Es un lugar de dolor y de placer, pero quizá lo que realmente me interesa es que ahí hay un encuentro con lo otro, imaginario o real, aunque sea eventualmente. ¿Qué dicen las sábanas de nuestra vida? ¿Qué dibujos hacemos en nuestro recorrido nocturno? ¿Significa algo? ¿Son síntomas o destino? ¿Son como las líneas de las manos o las arrugas que cuentan nuestro pasado y futuro?<sup>111</sup>

Si esta serie habla del recorrido nocturno, podemos pensar que las imágenes de plantas presentadas aquí nos muestran un camino:

---

110. Entrevista con Magali Lara, 12 de marzo de 2010, AAR.

111. Magali Lara, *op.cit.*, p. 46.

el de la intimidad del lecho, en este caso sería el de Magali Lara. En la cama, dice ella, están el dolor y el placer, lo que las sábanas dicen de nuestra vida, es decir una especie de memoria registrada en las arrugas y las manchas. Tengo para mí, que la frase que le escuché alguna vez a Gloria Steinem (Toledo, 1934) cabe perfectamente en este lugar: “el feminismo es memoria”, por lo que la memoria de la cama es muy importante en estas obras, lo que nuestros rastros nos dicen, la vida que nos muestran.

Es imperante tratar de reconocer que este cuerpo ha sido, a través de la historia controlado por el sistema falogocéntrico, enmarcado como un objeto: se le impide un control natal o se le impone, y al que a la vez hemos aprendido a desfigurar. Este es el que Lara representa y a través del que nos habla. Ella recurre a la memoria y a las plantas para hablarnos del cuerpo como un lugar íntimo y un lugar desde donde se lucha. Un cuerpo que no es igual al del cuerpo de los hombres, pero que no sabemos exactamente qué es, un cuerpo indefinido, amorfo o desfigurado en cuanto a cómo lo percibimos. Por eso Magali Lara busca una definición, y de manera sutil e intuitiva nos señala el camino, o su cuerpo nos señala el camino: “entonces yo he tenido que jalar lo que yo pienso, lo que yo siento a un lugar que mi cuerpo ya estuvo ahí.”<sup>112</sup>

Pensemos en el título de estas obras: *Lunática 1, 2 y 3*. ¿Qué quiere decir por *lunática*? El diccionario de la Real Academia define el término como: “*lunático*, ca. (Del lat. *lunaticus*). 1. adj. Que padece

---

112. Adriana Raggi Lucio, Entrevista con Magali Lara, Cuernavaca, Morelos, 12 de marzo de 2010, AAR.

locura, no continua, sino por intervalos.”<sup>113</sup> Lunática deriva de las fases de la luna, una locura que tiene fases, que aparece en ciclos. Consideremos que a quién se le relaciona con la luna es a la mujer, se dice que el cuerpo de la mujer menstrúa cada 28 días, y eso está relacionado con las fases lunares, lo que da pie a que se planteé a la mujer como más cercana a la naturaleza que el hombre.

Se dice también, coloquialmente, que la mujer es como la naturaleza y por lo tanto es salvaje, incontrolable, impredecible e incomprensible, (como ya lo mencionó Luce Irigaray: “*Ella*” es definitivamente otra en sí misma). Pareciera entonces que el cuerpo masculino no cambia, es lo idéntico, y el de la mujer sí. En *La mujer sin cualidad*, Annie Anzieu escribe que lo femenino es un devenir, “el hombre nace tal como es. La mujer se convierte: niña, mujer, madre; los senos, la regla, el hijo.”<sup>114</sup> La sexualidad femenina y el cuerpo de la mujer tienen un lugar de desdefinición en nuestra sociedad, pero además, como propone Judith Butler:

[...] lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder. Y no habrá modo de interpretar el “género” como una construcción cultural que se impone sobre la superficie de la materia, entendida o bien como “el cuerpo” o bien como su sexo dado. Antes bien, una vez que se entiende el “sexo” mismo en su normatividad, la materialidad del cuerpo ya no puede concebirse independientemente de la

113. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22a. ed, 2001, <http://buscon.rae.es/draeI>

114. Citada en Lorena Zamora Betancourt, *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*, México, CONACULTA/INBA, 2001, p.80.

materialidad de esa norma reguladora. El “sexo” no es pues sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de lo que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese “uno” puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural.<sup>115</sup>

Entonces no importa solo el género dibujado sobre el sexo. El cuerpo está enmarcado en la materialidad y los rastros que se le pongan a esa materialidad. Tal vez los rastros de la cama de Magali intentan mostrarnos la materialidad de lo íntimo y el problema de la desdefinición de la mujer y de la desfiguración de su imagen. Recurrir a las flores es por un lado recurrir a un cliché—aunque Lara lo usa para aludir a lo privado— y por el otro demostrarnos que lo “privado” en realidad no está apartado de lo “público”. Las flores se han usado de múltiples maneras para representar a la mujer, se les relaciona con los genitales, se dice que los genitales parecen una flor y que a la mujer se la desflora. El acto de pintar una flor, relacionarla con el cuerpo femenino y exponerla (por parte de una mujer), es un acto de apropiaciones; “me apropio de mi cuerpo y lo muestro como yo quiero, me apropio de mi sexualidad, y tal vez de lo que a ti te parece es mi obscenidad”. Aquí es muy importante saber que la intención de la artista marca la obra y que es importante dar cuenta de ella.

De acuerdo con Lorena Zamora “no es importantes la mirada del espectador masculino recibe sólo lo que sus parámetros perceptivos le permiten. Interesa que la mirada femenina aprenda a atravesar

---

115. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, trad. Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 18.

esos mismos parámetros que nos han inculcado y comprender las intencionalidades de las artistas.”<sup>116</sup> La intencionalidad y la autora son dos temas que me importan, es decir, sí importa quién hizo la obra, desde qué lugar la hizo y con cuál intención, sabiendo que el sujeto se constituye social y políticamente. Es importante que entendamos que al construir una obra y al interpretarla no se puede olvidar el origen de ésta a pesar de que la experiencia de la deconstrucción ha intentado deshacerse del “autor”. Hans-Georg Gadamer (Marburgo, 1900 – Heidelberg, 2002), por ejemplo, plantea que es importante hacer valer el derecho de lo que el otro dice:

Cuando intentamos entender un texto no nos desplazamos hasta la constitución psíquica del autor, sino que, ya que hablamos de desplazarse, lo hacemos hacia la perspectiva bajo la cual el otro ha ganado su propia opinión. Y esto no quiere decir sino que intentamos que se haga valer el derecho de lo que el otro dice. Cuando intentamos comprenderle hacemos incluso lo posible por reforzar sus propios argumentos. Así ocurre también en la conversación.<sup>117</sup>

Es importante para hacer una lectura de género, hacer valer ese derecho, el cual es parte de la obra que analizo aquí, porque es la obra de una mujer mexicana que nos habla desde su cuerpo y cuestiona su situación de mujer a través de él.

Las flores de Lara, que con sus colores y sus trazos sensuales, las gotas que podrían ser semillas o líquido corporal, nos hablan del cuerpo y los rastros de éste, me hacen pensar en la memoria donde

---

116. Lorena Zamora Betancourt, *Op.cit.*, p.98.

117. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, 5a. ed., Salamanca, Sígueme, 1975, p.361.



los rastros del cuerpo son vestigios de algún acontecimiento, un rastro de algo que sucedió en ese cuerpo, ella se pregunta: “¿Son como las líneas de las manos o las arrugas que cuentan nuestro pasado y futuro?”<sup>118</sup> Vuelvo a la memoria como un elemento que Lara evoca con sus pregunta, la cual está enclavada en estas obras, los rastros, las arrugas de su pasado como huellas de lo acontecido: la memoria del cuerpo.

Es a partir de la memoria materializada de la que ella habla que podemos volver atrás y repensar que “el feminismo es memoria” porque si buscamos en los documentos del pasado podemos entendernos y recordarnos. En algún momento de nuestra historia el cuerpo de la mujer existía, no estaba desdibujado y objetualizado como lo está ahora. Los rituales de los primeros seres humanos trataban de explicar su mundo, en ellos el rojo, como el rojo de las flores y los dibujos de Magali, representaba la vida:

Aquella sagrada tradición encontró su expresión en el notable arte del paleolítico. Y una parte integral de esta tradición fue la asociación de los poderes que rigen la vida y la muerte con la mujer. Podemos observar esta asociación de lo femenino con el poder de dar vida en los entierros del paleolítico. Por ejemplo, en el refugio rocoso conocido como Cro-Magnon en Les Eyzies, Francia [...] se encontraron conchas del molusco cauri cuidadosamente dispuestas alrededor de los cadáveres y sobre ellos. Estas conchas, cuya forma es similar a lo que James discretamente llama “el portal a través del cual la criatura entra al mundo” parecen haber estado asociadas con algún tipo de temprana adoración a una deidad femenina. Según este autor el cauri era

---

118. Magali Lara, *op.cit.*, p. 46.

un agente generador de vida. También lo era el ocre rojo que –en tradiciones más tardías– representaba la sangre dadora vida, o menstrual, de la mujer.<sup>119</sup>

La Historia borró de la memoria estos relatos, como olvidó también el trabajo de tantas mujeres artistas. Desde la obra de Lara podemos ver estas representaciones del cuerpo y sus líquidos, de lo prohibido y lo vivenciado. Es en esos líquidos en donde podemos encontrarnos, como lo propone Luce Irigaray. Un cuerpo-fluido que en su transformación toma forma y se transmuta.

Magali Lara habla desde una doble periferia de discriminación geográfica y de discriminación sexual para mostrarnos como su cuerpo tiene vida y su arte es capaz de cuestionar el sistema de género jerarquizado en el que vivimos, recuperando la identidad femenina que se ha borrado a través de subvertir las imágenes del cuerpo objetualizado que inundan nuestro mundo visual.

---

119. Riane Eisler, *El cáliz y la espada. La mujer como fuerza en la historia*, Trad. Renato Valenzuela, México, Editorial Pax México, 2005, p.2.



Fig.9. Magali Lara, *Lunática 3*, de la serie *Ramificaciones*, óleo sobre madera, 180 x 120 cm, 1995.

## 2.4. Epílogo: La otra perspectiva

*El cuerpo en sí es su eje de control político, de control social en el que teje y desteje los organismos de relaciones, las dinámicas de construcción y organización de las formas a los tejidos sociales. Lo controla, decide sobre el individuo, dentro del individuo, dentro de sus placeres, de sus sexualidades, de sus eyaculaciones. Lo transforma en un cuerpo para ser utilizado, para ser usado y deformado como una representación del deseo del poder o como construyendo en él los símbolos deseados desde las jerarquías, las ideologías que los perpetúan y ratifican.*

*Son la base de la creación de su conocimiento, un conocimiento dirigido a la frustración, a la autocercenación, juzgado y culpado, son cuerpos crucificados por el género violento, por todas las violencias instituidas en él. Este control nos muestra, y nos coloca en el centro mismo del ejercicio del poder hegemónico-autoritario de un ideal inalcanzable de violencia silenciosa.<sup>120</sup>*

***Las disidentes  
(Ciudad de México, 2011)***

El análisis que hice de la obra de Lara está totalmente basado en un feminismo esencialista que dice que el cuerpo de la mujer es diferente que el del hombre, que la forma en que nos vemos las

---

120. Las disidentes, “El cuerpo como medio de resistencia”, Ponencia presentada en la jornada *El cuerpo codificado* del Simposio *Se Renta o Se Vende: Políticas de la Representación o Representación Política* del Seminario de Medios Múltiples de la ENAP. MUCA CU, el 24 de noviembre de 2011, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/01/27/322/>, consultado el 27 de enero de 2012.

mujeres es diferente a la de los hombres y que la vivencia de nuestros cuerpos es incomprendida por la ciencia y por la psicología, porque parece ser que quienes estudian medicina son todos hombres insensibles además de que las mujeres sentimos diferente de los hombres y somos mucho más sensibles.

Con el análisis y el cuestionamiento de este feminismo, mostrado en el capítulo 1, logré llegar a conclusiones diferentes respecto a la obra de Lara. De hecho llegué a leer desde un punto de vista diferente la entrevista que le hice. Mi parecer respecto a su obra ha cambiado. Sigo creyendo que es una que cuestiona la sexualidad femenina, sobre todo su primera obra como la de su exposición tijeras, pero también entiendo que su pensamiento ha cambiado, que su obra ha adquirido otros matices y lo cierto es que ella siempre ha hecho una búsqueda plástica que va más allá de la ideología feminista. Cuando trabajó en *Março* encontró formas de trabajar en colectivo y buscar significados artísticos que se relacionaban más con lo semiótico que con lo ideológico. Por supuesto que *Março* nace en un momento en el que el arte y la ideología están ligados a la posición política de los artistas.

Una de las relaciones que encuentro ahora en la obra de Lara es en lo erótico, en los lugares domésticos pero sobre todo en la cama. Cuando Lara dice:

La cama también me obsesiona. Es la madre o donde suceden otras vidas como la del sueño, la enfermedad y la muerte. Es un lugar de dolor y de placer, pero quizá lo que realmente me interesa es que ahí hay un encuentro con lo otro, imaginario o real, aunque sea eventualmente. ¿Qué dicen las sábanas de nuestra vida? ¿Qué dibujos hacemos en nuestro recorrido

nocturno? ¿Significa algo? ¿Son síntomas o destino?  
¿Son como las líneas de las manos o las arrugas que  
cuentan nuestro pasado y futuro?<sup>121</sup>

La cama es el lugar del placer y del encuentro con el otro. Aquí Magali habla del dolor, pero lo que más le interesa es el placer, el encuentro eventual, imaginario o real. Se acerca a lo erótico o a lo pornográfico, a lo sexual desde un lugar muy particular. Cuando la artista se cuestiona si los dibujos de nuestro recorrido nocturno son nuestro pasado o nuestro presente yo no puedo evitar pensar en el cuerpo, en sus huellas, en el género que nos imponen, en la violencia que este causa. En la sexualidad que Magali muestra a través de sus flores hay un acto violento, dice José Luis Barrios que son flores con una belleza herida por la obscenidad, es decir por algo sucio que se cruza con lo moral y la ley. Entonces siguiendo ese tono me parece que se acerca más a lo pornográfico, al espacio reservado a ciertas miradas, a un lugar como el Museo prohibido en donde hay objetos e imágenes que ciertos ojos no deben ver, en donde las representaciones del placer marcan una diferencia de clase, de género y de edad.

Hay un momento en el que las flores de Magali nos hacen dudar de lo que vemos, ¿es naturaleza, es una flor? ¿es solamente una inofensiva flor? La reacción del público que vio *Tijeras* fue violenta porque había elementos que desde un punto de vista de los lugares de género ciertos ojos no deben ver y por supuesto ciertas manos no deben producir. Las flores de Magali tiene esa misma cualidad pero vienen ya de una artista que ha madurado su

---

121. *Loc.cit.*.

producción, su pensamiento y que ha tomado decisiones respecto a cuáles son los temas que le interesan, que la afectan y a través de los cuales puede producir desde un umbral de placer, que muestra que ella es una artista por derecho propio y como tal puede manifestar las cosas que le interesan, la cama, la sexualidad desde un lugar que es mucho más difícil de atacar, destruir o de decirle *Putá*.

La construcción visual de las flores de Lara tiene una complejidad que se acerca a la complejidad de la por la visión feminista conservadora de lo pornográfico. Se acerca y la destruye. En uno de los textos de Andrea Dworkin (Camden, 1946 – Washington, 2005), acerca de la pornografía ella habla de la sexualidad y dice que:

Los hombres utilizan el sexo para hacernos daño. Se puede argumentar que los hombres tienen que hacernos daño, disminuirnos con el fin de poder tener sexo con nosotras –romper las barreras de nuestros cuerpos, agredir, ser invasivos, empujar un poco, presionar un poco, expresar hostilidad o condescendencia verbal o física. Se puede argumentar que a fin de que los hombres tengan placer sexual con las mujeres, tenemos que ser inferiores y deshumanizadas, lo cual significa controladas, lo que significa menos autónomas, menos libres, menos reales.<sup>122</sup>

---

122. Andrea Dworkin, “Pornography Happens to Women” en Laura Lederer and Richard Delgado, (eds.), *The Price We Pay: The Case Against Racist Speech, Hate Propaganda, and Pornography*, New York, Hill and Wang, 1995, s/p.

Men use sex to hurt us. An argument can be made that men have to hurt us, diminish us, in order to be able to have sex with us –break down barriers to our bodies, aggress, be invasive, push a little, shove a little, express verbal or physical hostility or condescension. An argument can be made that in order for men to have sexual pleasure with women, we have to be inferior and dehumanized, which means controlled, which means less autonomous, less free, less real.

Lo que las feministas antipornográficas nos están diciendo es que la sexualidad es violencia, parece ser que una mujer no goza de ella porque lo que hace el hombre es hacernos daño, disminuirnos y que la única forma de ser real es no tener una sexualidad activa. He ahí uno de los problemas que la teoría feminista antipornográfica no puede resolver y que se le viene encima con una ola de reproches que provocó una escisión en el movimiento. No se puede querer la autonomía sin aceptar que las mujeres también tenemos placer sexual. La obsesión de Magali por la cama, por las semillas y las flores puede parecernos obscena y lo es en cuanto nos impulsa a explorar los lugares de intimidad, de creación de placeres y de creación de vida.

El lugar de los placeres se refleja en la pornografía de formas muy distintas, por un lado es una forma de normalizar la sexualidad, es una enseñanza, pero por el otro es utilizada por los movimientos que cuestionan la sexualidad desde el punto de vista de la teoría *queer* diciendo que lo que se puede hacer es tomar una herramienta que el sistema utiliza para normalizarnos pero para todo lo contrario, para salir de la norma y romper el género.

En ese mismo sentido me parece que la obra de Magali nos habla de la sensualidad, del placer, de la búsqueda del trazo del cuerpo en la cama y en las flores de tal forma que rompe con las ideas impuestas en el sistema y con las ideas puestas por el feminismo conservador, siempre lo hace de forma sutil pero contundente, es decir, la obra que uno tiene ante su mirada provoca un cuestionamiento acerca del cuerpo, de cómo lo vivimos y cómo lo vemos. Hay un alejamiento de lo grotesco o abyecto, mientras hay un acercamiento a la imagen provocadoramente estética. Los



colores y los trazos de Magali son seguros y nítidos, no hay una sola duda, por supuesto que el espacio para el accidente y la intuición están presentes.

En cierta forma se trata de un cuestionamiento a través de una imagen de la que podríamos decir que esconde una forma de pornografía insurrecta. Aunque la imagen del cuerpo que Magali nos muestra no es directa, en cambio si nos muestra el espacio íntimo del cuerpo, el lugar privado que es llevado a lo público. Mientras

La pornografía dice la verdad de la sexualidad, no porque sea el grado cero de la representación, sino porque revela que la sexualidad *es* siempre y en todo caso *performance*, representación, puesta en escena, pero también mecanismo involuntario de conexión al circuito global excitación-frustaciónexcitación. Lo propio de la industria contemporánea del *entertainment*, con su clasificación de la representación en «válida para todos los públicos» y «clasificada X», es negar el valor performativo de la pornografía, reduciéndola a «puro sexo», como si, desde un punto de vista teatral, hubiera una diferencia ontológica entre un beso, una pelea y una penetración anal cinematográficos. La hegemonía actual de la industria cultural no-pornográfica deriva de este axioma moral que hace de los órganos llamados sexuales (especialmente pollas, coños y anos) objetos extra-cinematográficos (literalmente ob-scenos, fuera de escena), cuyo valor de «verdad» no puede ser absorbido por la representación y transformado en *performance*.<sup>123</sup>

Lo que hace la obra de Magali Lara, las imágenes de lo doméstico y sobre todo de la cama y de sus flores obscenas, es

---

123. Beatriz Preciado, *op.cit.*, p.183.

acercarse a una especie de *Pornoterrorismo*, ya que nos pone frente a una sexualidad que se opone a la normalización de cualquier tipo, la imagen de Magali no es una panfleto feminista y tampoco es una forma femenina de hablar con flores, se trata de imágenes que rompen con las formas comunes de tratar la sexualidad y que nos hacen verla no como una forma de control si no como una forma de cuestionamiento de ese control, el

El pornoterrorismo es libre, político y precario, aunque también puede devenir en el objeto de estudio de intelectuales e intelectualoides. No tiene telos ni líderes, ni subcomandantes, ni cuadros, ni autoridades, puesto que no es, en principio, mesiánico. Es un medio, no un fin. Un medio negativo, mayormente, que jamás niega una acusación, que siempre reacciona ante una increpación, y que se expresa a través de una iniciativa de discurso: no discute con su enemigo ni se defiende, simplemente ataca.

Y como contra-arte, como arma de acción directa, como ritual mágico de encantamiento, como exorcismo público, como máquina de guerra contra el aparato de captura de la norma social hetero, como potencia visual el pornoterrorismo es un modo novedoso de construir un uso de los placeres y reprogramar nuestros deseos, un cómo engendrar nuevas pasiones alegres que acrecienten nuestras riquezas corporales, nuestras potencias inmanentes, un cómo destruir los dispositivos de fabricación de los géneros y así generar una contraproduktividad desde el placer-sabiduría.<sup>124</sup>

---

124. Diana Junyent Torres, *Manifiesto Pornoterrorista*, <http://pornoterrorismo.com/manifiesto-transfeminista/manifiesto-pornoterrorista>, consultado el 25 de octubre de 2012.

Lo que hace Magali Lara con sus objetos domésticos y sus flores no es explicarnos porque la mujer debe emanciparse, al contrario, nos convoca a destruir los dispositivos de fabricación de géneros a través de un choque visual que por un lado es bello<sup>125</sup> y por el otro lado es abyecto<sup>126</sup>. Las flores de Lara son parte de la guerra contra la norma, de igual forma que el como construye su pensamiento artístico.

---

125. La belleza es el resultado de una percepción de relaciones varias adecuadas a los objetos (Diderot); la belleza es un instinto social (E. Burke); la belleza es una realidad perceptible mediante un sentido especial que no exige razonamiento o explicación (Hutcheson); lo bello es lo que agrada universalmente y sin necesidad de concepto: finalidad sin fin (Kant); la belleza es el reconocimiento de lo general en lo particular (Schopenhauer); la belleza es la unidad en la variedad (varios autores); lo bello es uno de los principios espirituales superiores (V. Cousin).

José Ferrater Mora, *op. cit.*, p. 194.

126. Noción que definiré ampliamente en el capítulo 3.



## Capítulo 3. Nicola Costantino: cuerpo que genera violencia.

*Cuando la madrastra de Blanca Nieves pregunta al espejo “¿Quién es la más bonita de todas?”, no está simplemente haciendo una pregunta empírica. Con su deseo de continuar siendo “la más bonita de todas”, está luchando, en un contexto claramente competitivo, por una recompensa, por una posición, por poder. La afirmación de su belleza lleva con ella el privilegio de la afiliación heterosexual, el acceso privilegiado a formas de poder inasequibles a la llana, la fea, la envejecida, y la estéril.<sup>127</sup>*

**Kathryn Pauly Morgan**

---

127. Kathryn Pauly Morgan, “Women and the knife: Cosmetic Surgery and the Colonization of Women’s Bodies” en Cressida J. Heyes y Meredith Jones (eds.), *Cosmetic Surgery. A Feminist Primer*, Farnham, Ashgate, 2009, Edición Kindle, pos. 823.

When Snow White’s stepmother asks the mirror “Who is fairest of all?” she is not asking simply an empirical question. In wanting to continue to be “the fairest of all,” she is striving, in a clearly competitive context, for a prize, for a position, for power. The affirmation of her beauty brings with it privileged heterosexual affiliation, privileged access to forms of power unavailable to the plain, the ugly, the aged, and the barren.

Nicola Costantino nació en Rosario, Argentina en 1964 y es una artista que ha desarrollado su obra en la Argentina de los años 90, una obra en algún sentido marcada por el arte pop pero que rebasa de muchas formas la banalidad y el cuestionamiento absolutamente teórico del arte. Es una obra que se nutre de un momento transición de la sociedad Argentina, en el que el sistema económico estaba en plena crisis y la democracia era la ideología oficial del país. Mientras que el feminismo de su país estaba en proceso de reconstrucción a través, de la militancia y la academia, y estaba entrando en contacto con los conceptos de género, las artistas cuestionaban este feminismo desde el cuerpo, mientras Nicola se verá sumergida en esto intentará buscar otros temas y formas artísticas.

### 3.1. El cuerpo

El privilegio de la afiliación heterosexual, la jerarquía del género se impone ante nosotros cuando nos relacionamos con las demás personas, la afirmación de la belleza nos lleva a aceptar estas jerarquías, pero ¿qué pasa cuando una imagen o la obra entera de una artista las cuestiona? Nicola Costantino subvierte el concepto tradicional del desnudo y la forma en la que este produce género en el cuerpo, si como propone Lynda Nead que

[...] uno de los principales objetivos del desnudo femenino ha sido la contención y la regulación del cuerpo sexual femenino. Las formas, las convenciones y las poses del arte han trabajado metafóricamente para sostener el cuerpo femenino –para sellar los orificios y para evitar que la materia marginal

transgreda el límite que divide el interior del cuerpo y el exterior, el sí mismo del espacio del otro.”<sup>128</sup>

Costantino lo desafía, precisamente, a través de una producción artística que habla de la piel y de los orificios del cuerpo, se refiere a la industria del cuerpo, a los cosméticos, la moda, y las cirugías plásticas, a la industria de la comida, al cuerpo cambiante y a la maternidad. Hace una crítica de nuestra cultura que explota el cuerpo, a las diferentes exigencias que socialmente se le imponen y a todos los trastornos y muertes que se provocan debido a una exigencia social sobre nuestra apariencia. Si pensamos en el entorno inmediato de la artista las estadísticas de los trastornos alimenticios provocados por esta exigencia cultural de la belleza son sumamente altos: en el 2001 Argentina era, junto con Japón, el país con una mayor incidencia de anorexia, que afectaba a un estimado de 1% de las mujeres y mientras que el 10% de las adolescentes sufrían algún desorden alimenticio como la anorexia o bulimia.<sup>129</sup>

---

128. Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Londres: Routledge, 2006., p.6

One of the principal goals of the female nude has been the containment and regulation of the female sexual body. The forms, conventions and poses of art have worked metaphorically to shore up the female body – to seal flees and to prevent marginal matter from transgressing the boundary dividing the inside of the body and the outside, the self from the space of the other.

129. En México el 0.5 % de las mujeres entre 11 y 25 años padecía anorexia nerviosa, mientras que la bulimia afectaba a entre el 1.5 a 2.5 % de ellas. Datos extraídos de: Pedro Mendoza-Chadid y Eduardo Posada-Hurtado, “Prevalencia y población afectada de anorexia, bulimia y otros trastornos de la alimentación”, *Agencia Universitaria de Periodismo Científico (AUPEC)*, Cali, Universidad del Valle, <http://aupec.univalle.edu.co/piab/prevalencia.html>, consultado en mayo de 2011.

### 3.2. Trailer



fig.10. Nicola Costantino, *Trailer*, Cartel de la película, 2010.

Una de las formas en las que la artista encarna las ideas tradicionales acerca de lo que se supone que es una mujer es a través de un desafío a las ideas tradicionales de la maternidad, un desafío que va más allá de la creencia de que ser mujer se define por ser madre, lo que ella hace es utilizar las tecnologías de la maternidad y las formas de el arte para crear una doble que cuestionará muchos de los conceptos y mitos que se tienen del cuerpo de la mujer embarazada. Costantino decidió ser madre a partir de una fecundación in vitro y al mismo tiempo comenzó también el trabajo de creación de su obra *Trailer*<sup>130</sup> [fig.10-13] Un video que la

130. El video puede verse en [http://www.nicolacostantino.com.ar/es/obra\\_nicola\\_](http://www.nicolacostantino.com.ar/es/obra_nicola_)



muestra desde el momento que su prueba de embarazo es positiva, y entonces crea un doble de cuerpo, una calca de sí misma a la que acabará destruyendo. Nicola se construye, se copia, arma su doble, y explica al respecto:

La Nicola artefacta existe por obra de mi creación; su alteridad refuerza mi identidad. Dos cuerpos, una sola alma. El mejor encuentro es con uno mismo; mi doble es un antídoto contra la soledad. Cuando dos elementos llegan a tal nivel de similitud, la relación se vuelve emotiva, la afinidad y familiaridad liberan una energía positiva y empática que se incrementará hasta un punto en que la respuesta emocional se convierte en un fuerte rechazo y negatividad.<sup>131</sup>



fig. 11. Nicola Costantino, *Nicola y su doble*. *Taller*, Impresión inkjet, 140 x 211 cm, edición de 6, 2010.

[trailer.php](#).

131. Nicola Costantino, *Trailer*, Buenos Aires, Arte en la torre, Fundación YPF, 2010, s/p.



fig.12. Nicola Costantino, *Nicola y su doble. Moisés*, Impresión inkjet, 173 x 130 cm, edición de 6, 2010.

En esta cita de Costantino hay dos elementos muy importantes, la similitud y el rechazo. Ambos parten de la misma idea, ambos nos hablan de una identidad. ¿Qué pasa cuando una mujer decide tener un hijo a través de una maternidad elegida y alternativa? ¿Por qué hacerse una copia de sí misma?, ¿qué significa la identidad en un embarazo in vitro? En este tipo de embarazo existe una ilusión que tiene que ver con la idea biologicista de las relaciones de parentesco<sup>132</sup>, por un lado, la mujer tendrá un parto y el hijo crecerá en su vientre los nueve meses requeridos, por el otro, genéticamente ese niño no tendrá ninguna relación con la madre. Finalmente, el hijo es de quien lo educa, ¿pero qué clase de reacción podemos ver en *Trailer*?

El vídeo está dividido en tres secciones: *Lo soñado*, *El doble es lo ominoso* y *Lo inevitable*. *Lo soñado* es la maternidad, la experiencia de tener un hijo, en primer plano de la escena en la que Nicola se da cuenta de que está embarazada podemos ver un jabón que se hizo con grasa de su cuerpo –del que hablaré más adelante–, la “transfusión de cuerpo” de este jabón ahora es la de la maternidad. La noticia de la maternidad provoca la construcción del doble, una calca del cuerpo, que después llevará a la protagonista del trailer a construir el cuerpo, darle color, ponerle cabello, cejas, pestañas. Podemos ver las manos expertas de la artista que sabe coser, bordar, hacer. Todo en el taller que parece un laboratorio médico en donde se construye a la doble [fig.11], mientras nuestro personaje trabaja, el vientre crece. Propone la artista que “*Trailer* es una obra sobre

---

132. Ricardo Garay, “El destino de ser madres: la ideología de la maternidad como soporte discursivo de las nuevas tecnologías reproductivas” en Mónica Tarducci (org.), *Maternidades del siglo XXI*, Buenos Aires, Espacio Editorial, 2008, p.53..

el género y la maternidad. Además de que es una obra, digamos documental, sobre todos los miedos del embarazo. Quise hacer mi réplica para congelar ese momento de mi vida.”<sup>133</sup>

La artista habla de congelar ese momento, pero el hacer una doble no está congelando, está creando un ser que se parece a ella, que es literalmente su calca, pero que, y pasamos al siguiente momento del video, es más que nada ominoso. *El doble es lo ominoso*, según la definición de Sigmund Freud (Pribor, 1856 – Londres, 1939) “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace ya largo tiempo”.<sup>134</sup> Por eso el doble es lo ominoso, es lo que conocemos, es lo familiar y al mismo tiempo es extraño, ¿qué pasa si nos enfrentamos al doble? Nos encontramos ante algo sumamente familiar y sumamente terrorífico, algo que no nos es extraño pero nos causa un sentimiento ominoso. ¿Por qué la artista recurre a un doble en el momento que sabe que está embarazada? La maternidad es una parte de lo que la cultura enmarca como la base de la feminidad. Se piensa que la mujer es “lo natural” y se le atribuye la maternidad como un espacio obligatorio e intrínseco y que como ya vimos el feminismo ha contribuido a su naturalización.

Pero como explica Ricardo Garay

La antropología y los estudios etnográficos han demostrado que la maternidad biológica no necesariamente replica la maternidad social ni es

---

133. Adriana Raggi Lucio, Entrevistas con Nicola Costantino, Buenos Aires, Argentina, 16, 18 y 22 de septiembre de 2010 (AAR).

134. Sigmund Freud, *Obras completas, vol.17 De la historia de una neurosis infantil y otras obras*, trad. José L. Etcheverry, 2a. ed., Buenos Aires, Amorrortu, 1986, p.220.

obligatoriamente constitutiva de la femineidad. Sin embargo en occidente, de esta relación ambigua entre capacidad de concebir y atribución de género, se ha construido una ideología de la maternidad que está compuesta por un conjunto de estrategias y prácticas discursivas que, al definir la femineidad, la constituyen y la limitan, de manera tal que la mujer desaparece tras su función materna que queda configurada como el ideal.<sup>135</sup>

Así que Nicola desaparece ante la maternidad, la acción de ser madre no la hace mujer, desde su experiencia y contradiciendo los conceptos culturales tanto sociales como los del feminismo esencialista. Antes se hace su doble, su artefacta a la cual construye desde una calca de su cuerpo hasta la inserción de cabello uno a uno. En el video Costantino tiene una parte de artista renacentista que lo hace todo manualmente y otra de artista contemporánea que copia y calca. Hay una doble escena de “creación” en el video, por un lado Nicola hace a su doble, por el otro notamos que el proceso de gestación de su bebé. Este desarrollo maternal la llevará primero a una especie de desapego de su bebé, a una especie de enajenación que se representa muy bien ante el televisor. Para después de ir a *Lo inevitable* en donde su reflejo le señala que es momento de terminar. Aparece la destrucción de la doble, la muerte.

Esta obra es el trailer de una película que no existe, es también el testimonio de acuerdo con la artista de la maternidad. La maternidad elegida y al mismo tiempo que cuestiona la ilusión de lo biológico, lo “natural”, la artista nos habla desde su cuerpo y desde su experiencia maternal para cuestionarnos a través de su doble, al que violentamente deja ir a la destrucción, la identidad y el cuerpo de la mujer. Pero al final lo que nos propone es que la forma

---

135. Ricardo Garay, *op.cit.*, p.31.

en que vemos y vivimos nuestro cuerpo es violenta, y nos deja una pregunta: ¿por qué?



fig.13. Nicola Costantino, *Nicola y su doble. Frente al televisor*, Impresión inkjet, 110 x 176 cm, edición de 6, 2010.

### 3.3. La violencia

Costantino abordó la violencia al cuerpo desde mucho antes de su maternidad, habla del “cuerpo como bien de uso, de cambio, de venta: estamos en una sociedad en la que a los lindos les va mejor: es más fácil que te deseen, es más fácil que te quieran, es más fácil todo si sos lindo. Y toda la industria que se genera en

torno a eso y la falsa ayuda y la falsa búsqueda de la identidad, buscando ser más lindo de lo que sos naturalmente, es como una enfermedad de la sociedad".<sup>136</sup> Si la obra de Magali Lara –como ya vimos en el capítulo anterior– cuestiona el cuerpo objetualizado de nuestro mundo visual a través de un arte que trata de subvertir todo aquello que hace que vivamos nuestro cuerpo como desfigurado, Nicola Costantino lo hará a través dar un tratamiento violento del cuerpo. Su obra contiene una serie de elementos que hablan del cuerpo, como interior, que se contiene en él (físicamente) y exterior (qué significa, cómo lo vemos). El cuerpo como interior que construye Costantino, no es el cuerpo extendido de Magali Lara, es un cuerpo limítrofe entre lo obscuro y lo violento, un cuerpo que nos hace cuestionarnos la violencia del mundo en el que vivimos. Si Costantino nos muestra la violencia no es para estetizarla, hay detrás de esos pequeños actos de violencia un sentido, una denuncia.

Es importante entender sus obras como esta denuncia, porque no es que al final nos separemos de la obra habiendo visto un espectáculo inútil, es que podemos encontrar en ella una representación que nos hace cuestionarnos el entendimiento que tenemos de nuestro cuerpo y del cuerpo de las mujeres en general. Como explica Carmen Bernárdez Sanchís:

El arte ha asumido ser representación como función legítima para mostrar y forzar una conciencia crítica y un rechazo de la violencia. Sabiéndose ficción y representación, y por lo tanto conociendo las

---

136. Nicolás Romano, Emmanuel Muleiro y Jorge Hardmeier. "Carne trémula. Entrevista a Nicola Costantino" en *El Anartista*, Buenos Aires, año 6, n° 19, diciembre de 2004.

limitaciones que puede tener comparado con, por ejemplo, *el testimonio directo de un torturado de verdad*, el arte —como la creación literaria, el cine, etc.— puede desplegar sus capacidades para mostrar lo real, la irrupción de la violencia, de otros modos.<sup>137</sup>

La obra de Costantino es directa en su representación del cuerpo violentado, se trata de la piel, de los animales que nos comemos, del interior de nuestra piel, la grasa. Uno de los elementos que maneja es la moda, y su relación, más que obvia, con el cuerpo humano. La parte que me interesa analizar no son las implicaciones de la moda en sí mismas, sino la forma en que Costantino habla de la anatomía, del cuerpo, de la piel y de los orificios del cuerpo, los cuales están representados de una forma hiperrealista ya que la artista realiza calcas de las partes del cuerpo que va a representar, como anos y pezones. La artista recurre al hiperrealismo y a lo obsceno, si pensamos que “generalmente hablando, obsceno es algo que ofende o indigna, porque desafía los principios de decencia, urbanidad y pudor aceptados. La obscenidad está conectada a sentimientos de repulsión y disgusto. En el contexto de la ley es considerado como algo que tiene tendencia a corromper moralmente o deprava.”<sup>138</sup> Entonces vemos que la obra de Costantino ofende e indigna en el

---

137. Carmen Bernárdez Sanchís, “Transformaciones en los medios plásticos y representaciones de las violencias en los últimos años del siglo XX”, en Valeriano Bozal (ed.), *Imágenes de violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Antonio Machado, 2006, p. 84.

138. Kerstin Mey, *op.cit.*, p.5.

Generally speaking, obscene signifies something that offends or outrages, because it defies accepted standards of decency, civility or modesty. Obscenity is connected to feelings of repulsion and disgust. Within the context of the law, it is regarded as something that has the tendency to morally corrupt or deprave.



sentido de que nos habla de algo que generalmente se calla, de la forma en que tratamos el cuerpo de los animales y el de las personas.



Fig.14. Nicola Costantino, *Corset con tetillas masculinas*, Silicona y tela, 1999, colección MOMA.

### 3.4. Peletería humana

Un primer acercamiento a la industria de la moda es la serie *Peletería con piel humana* [figs.14 y 15], que nos muestra en aparadores ropa hecha con piel. Si nos acercamos a estos zapatos, corsés y bolsas, nos damos cuenta de que se trata, no de piel de animal, sino de piel humana –en realidad una imitación hecha con silicona– si este solo hecho puede ser escalofriante, es más espeluznante darnos cuenta de que la piel contiene pezones y anos, lo que provoca una confrontación directa con el cuerpo: no es que dudemos que hay ahí piel humana, es que los elementos como los pezones nos dejan claro que lo es. Costantino nos acerca a la industria de la moda de una forma obscena, nos vestimos con piel de animales, ¿qué pasa si esa piel es humana?

Pero además las piezas están construidas, aunque se trate de sintéticos, de múltiples pedazos de piel humana, aunque con los silicones ocupando su lugar de representación en el arte, y por lo tanto recordándonos por un lado la violencia de nuestra cultura, como argumenta Wolfgang Sofsky (Kaiserslautern, 1952) “La violencia es inherente a la cultura. Ésta muestra por todos sus lados la marca de la muerte y la violencia. El suelo sobre el que ha sido construida está empapado de sangre humana. La cultura se impone y se mantiene por la violencia.”<sup>139</sup> En este caso la violencia hacia los animales que nos comemos y con los que nos vestimos, y por otro lado aluden a la violencia entre los seres humanos.

---

139. Wolfgang Sofsky, *Tratado sobre la violencia*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, serie Lecturas de filosofía, Madrid, Abada, 2006, p.217.

Costantino recurre al fragmento para hablar de la abyección y de lo que la modernidad nos ha dejado, una violencia hacia el cuerpo, una promesa de acabar con esa violencia que por supuesto no se ha cumplido sino que por el contrario se ha convertido en miedo, la artista parte de la representación del cuerpo humano en pedazos, pero además lo hace de una forma repetitiva. Repite las tetillas una y otra vez, nos hace pensar en por qué usamos la piel de los animales y qué pasa con nuestro cuerpo. Nuestro cuerpo como recuerdo de una historia, como testigo de lo que somos, en dónde estamos, como lo que habla por sí mismo y nos cuenta qué pasó, le dan voz al otro, al que no la tiene.

Pero antes de continuar, Julia Kristeva (Silven, 1941) define la abyección de esta manera:

Hay en la abyección una de esas violencias y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo este arrebato, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí.<sup>140</sup>

---

140. Julia Kristeva, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, trad. Nicolás Rosa y Vivian Ackerman, 6ª ed., México, Siglo XXI editores, 2006, p.7.



Fig.15. Nicola Costantino, *Peletería con piel humana*, Silicona y tela, Deitch Projects, Nueva York, Septiembre 2000.

Es entonces que el cuerpo que representa Nicola Costantino está dándole voz a una situación que nos cuesta trabajo entender, y que nos atrae, a nuestro cuerpo en fragmentos y al cuerpo de

los animales. Al final ¿qué derecho tenemos nosotros sobre los animales, por qué podemos matarlos y destruirlos? Pero es también claro que lo que más destruyen los seres humanos es a los mismos seres humanos. La violencia de “la cultura hecha sobre un suelo empapado de sangre”, Costantino recurre a las tetillas masculinas y anos, uno pensaría que está hablando de la cultura que mata seres y se los pone en la piel, la cultura que finalmente está basada en la imposición del género que nos constriñe. Así que la piel que se vende en los aparadores, que van a portar las compradoras, es finalmente una piel que representa la sangre de la cultura. Al respecto explica la artista: “Lo que me interesaba era presentar estos objetos, que eran muy refinados, como objetos de lujo y de consumo muy exclusivo, y mostrarlos con su lado terrible del sacrificio y de la violencia sobre un otro, como una cosa de canibalismo. Quería poner al hombre en el lugar del animal al que consume.”<sup>141</sup>

Las pieles masculinas portadas por un cuerpo femenino nos hacen cuestionarnos cómo es que la cultura ha transgredido el cuerpo, cómo es que los patrones genéricos de imagen corporal se han impuesto sobre nuestra mirada, y al mostrárnoslo de una forma violenta, Costantino nos quiere enfrentar de un forma casi obscena con este hecho terriblemente violento: el género es una imposición que constriñe nuestros cuerpos y nos obliga aceptar patrones de conducta y de formas de vernos que lo único que hacen es llevarnos a la violencia.

---

141. Entrevistas con Nicola Costantino, Buenos Aires, Argentina, 16, 18 y 22 de septiembre de 2010.



Fig.16. Fotografía de Xevi para *V magazine*, Sophie Dahl con *Corset de tetillas masculinas* de Nicola Costantino, 2000.

En una presentación del trabajo de *Peletería con piel humana*, ajena a la propia Costantino, una agencia realizó un cartel en el que vemos a la modelo Sophie Dahl (Londres, 1977) portando *Corset con tetillas masculinas* del 2000 [fig.16]. El presentar este corsé portado por una famosa modelo, me lleva a cuestionarme el cuerpo y la forma en que lo transformamos a través de la ropa, el calzado, diferentes artefactos y operaciones para adaptarlo a lo que se supone debe ser. El corsé es una pieza que le da forma *femenina* al cuerpo y que al mismo tiempo lo constriñe y lo asfixia.<sup>142</sup>

La selección de la modelo es importante, se trata de un icono de la moda europea, pero se también de una modelo que durante una parte de su carrera cuestionó a través de su cuerpo la idea de las modelos sumamente delgadas. Sophie Dahl era una modelo de talla “grande” en comparación con las otras. A pesar de esta diferencia Sophie Dahl sigue siendo una de las imposiciones culturales que nos dicen cómo deben verse las mujeres y que provocan esta sensación de que el interior y el exterior de alguien están en desacuerdo. La modelo juega de una forma sexy con uno de los pezones, como si fuera suyo, como queriendo provocar sensualmente a quien ve la fotografía, pero en realidad está jugando con el pezón de hombre y que ahora forma parte de la indumentaria de la modelo, ¿qué nos indica este corsé?

Cuando veo esta fotografía, con la modelo que acaricia el corsé, tengo un sentimiento de rechazo que me habla de lo que es mi cultura y de como las cosas con las que vestimos tienen un

---

142. Finalmente el género constriñe y asfixia.

origen en la violencia. En el caso del corsé, hay una referencia a nuestra violencia contra los animales y a nuestra propia violencia. ¿Por qué la modelo acaricia el pezón? Finalmente una modelo vive de la apariencia de su cuerpo, de cómo la ven los demás. Si pensamos que Costantino nos habla del cuerpo humano, en esta imagen hay un doble juego, el cuerpo humano como piel, como restos, y también el cuerpo idealizado que dicta cómo deben verse las personas. Hans-Georg Gadamer en *El estado oculto de la salud* nos habla del cuerpo, la corporeidad y la objetivización, y nos plantea un problema que tiene mucho que ver con esta idea de lo externo y lo interno, una idea que analiza para cuestionarse qué pasa con la medicina y con los límites de la objetivización que esta crea en el cuerpo al tratarlo de manera aislada de la persona, Gadamer se pregunta:

¿Qué ocurre con la posibilidad de vivenciar el cuerpo como cuerpo... y de tratar al cuerpo como cuerpo?  
 ¿Qué significa, en realidad, la pequeñez y la brevedad de nuestra vida dentro de la totalidad del mundo?  
 ¿Cuál es nuestro lugar en la totalidad de lo existente?  
 Ante estos interrogantes, todos tomamos conciencia de la trascendencia fundamental del tema: el cuerpo y su separación respecto de algo así como el alma—ya sea que se conciba a ésta desde el punto de vista religioso o desde cualquier otro— constituye un ineludible motivo de reflexión. ¿Cómo entra en armonía nuestra corporeidad con el misterioso fenómeno de la conciencia pensante, que —independientemente del cuerpo y del tiempo— se interna cada vez más en el terreno de lo indeterminado y continúa pensando hasta perderse a sí misma?<sup>143</sup>

---

143. Hans-Georg Gadamer, “Experiencia y objetivización del cuerpo” en *El estado oculto de la salud*, trad. Nélica Machain, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 89.



Un principio básico en el desnudo es esa apariencia, esa forma de ver a quien modela sin ropa; esta fotografía de Dahl nos habla de la posición de la modelo en el juego de poder en el arte, y nos hace pensarla de una forma diferente. Las artistas que han cuestionado esta situación del poder de la mirada lo han hecho de diversas maneras. Helen McDonald, por ejemplo, hace un recuento y análisis de esta situación:

Las artistas feministas han desafiado el ideal patriarcal en arte y también las normas comerciales de la belleza femenina. En los años 60 y 70, algunas intentaron substituir el ideal clásico del cuerpo femenino por un ideal positivo, simbolizándolo con imágenes de la diosa arcaica cuyo cuerpo maternal fue relacionado espiritual y esencialmente a la naturaleza y a la tierra. Mientras que estas imágenes eran poderosas en cierto modo, no pasó mucho tiempo para que parecieran anacrónicas y crudas. Intelectualmente sofisticadas, las mujeres contemporáneas de principios de los 80, estaban incómodas con el turbio anonimato de la maternidad [...] Estas feministas, principalmente postestructuralistas, tomaron una línea diversa de ataque, reutilizaron técnicas e imágenes de los medios populares así como del arte modernista para deconstruir imágenes que habían sido construidas según el ideal 'patriarcal'. Barbara Kruger desfiguró representaciones patriarcales del cuerpo femenino para obstruir la mirada (masculina) del espectador, pero no indicaba una posición positiva de la mirada para las mujeres, o una dirección artística que pudo llevar a representaciones positivas del cuerpo femenino. La carga positiva en sí misma creaba desconfianza, al igual que el sentido de la mirada que establecía una imagen o la cosa que representa como real.<sup>144</sup>

---

144. Helen McDonald, *Erotic Ambiguities: The female nude in art*, Londres: Routledge, 2001, p.2.

El doble juego de esta imagen me hace pensar más en los restos, en lo que queda de nuestro cuerpo y a la forma en que lo objetivizamos. Pienso en la pregunta de Gadamer, “¿Qué ocurre con la posibilidad de vivenciar el cuerpo como cuerpo ... y de tratar al cuerpo como cuerpo?” Esta modelo nos hace ver la doble objetivización del cuerpo, una que se juega en nuestra sociedad día a día y que nos hace pensar que nuestros cuerpos son objetos a los que podemos reestructurar sin entender que hay una consecuencia. Entonces ella juega con la tetilla que se encuentra en la prenda que cubre su pezón. La fotografía está obstruyendo nuestra mirada, el espectador espera ver a la modelo como un objeto que se presenta para él se encuentra con que la modelo en un acto “sexy” está jugando con una tetilla de un hombre muerto, además la tetilla es solo una de varias que se encuentran en el corsé. Las tetillas son fragmentos de hombres, son rastros de cultura, de violencia.

Para continuar con la cuestión de la piel podemos analizar otra parte del trabajo con *Peletería humana* [fig.17] en la que tenemos una serie de indumentarias hechas con piel humana (en realidad hechas

---

Feminist artists have challenged the patriarchal ideal in art as well as commercial norms of feminine beauty. In the 1960s and 1970s, some attempted to replace the Classical ideal of the female body with a positive, feminist ideal, symbolising it with images of the archaic goddess Whose maternal body was tied spiritually and essentially to Nature and the Earth. While these images were powerful in some ways, it was not long before they looked anachronistic and crude. Intellectually sophisticated, contemporary women of the early 1980s were uncomfortable with the murky namelessness of maternity[...] These mainly poststructuralist feminists took a different line of attack, re-deploying techniques and images from popular media as well as from modernist art to deconstruct images that had been constructed according to the ‘patriarchal’ ideal. Barbara Kruger defaced patriarchal representations of the female body in order to obstruct the (male) gaze of the spectator, but did not indicate a positive viewing position for women, or an artistic direction that might lead to positive representations of the female body. Positivity itself was distrusted, as was the sense of sight that established an image or the thing it represents as real.

de silicón), pero en estas hay un agregado, cabello natural, cabello de humano. En el desnudo el cabello tiene varios significados, casi siempre de poder y seducción, por esto mismo el bello púbico es siempre eliminado de la imagen, a las mujeres no se les debe atribuir un poder sexual. El cabello es también considerado un lugar de privacidad en la cultura judía, las mujeres se deben cortar el cabello una vez casadas para ser modestas y mostrarlo solamente en su casa, en matrimonio, en lo privado, entre los cristianos las novicias que toman sus votos deben cortárselo en señal de renuncia a todos los adornos personales, entre las musulmanas la primera función del velo es cubrir el cabello para evitar crear cualquier atracción sexual. En las representaciones que se hacen de las mujeres que incitan al pecado siempre tienen el cabello largo, como Eva o Lilith<sup>145</sup> quien es un demonio de cabello largo que incita al adulterio de los hombres durante la noche de bodas.

Esta serie está formada por vestidos de noche, seductores y elegantes. El cabello que se les ha agregado puede tener dos lecturas. Por un lado, este acercamiento al animal, a quienes utilizan pieles de animal porque es elegante, alude a una clase social elevada. Por otro lado, el cabello encima de la piel humana, de la piel que contiene anos y tetillas tiene una lectura mucho más tétrica. Las pequeñas partes de un cuerpo desmembrado, y una vez más las tetillas de un hombre fragmentado en una prenda para mujer y la cabellera pudiera representar un trofeo.

---

145. “Según el folklore judío la primera mujer de Adán no fue Eva sino Lilith, aunque ésta abandonó a su compañero antes de llegar a tener hijos con él, o, precisamente, porque de momento no quería tenerlos.” Victoria Sau, *Diccionario ideológico feminista, volumen I*, 3a. ed., Barcelona, Icaria Editorial, 2000, p.168.



Fig. 17. Nicola Costantino portando *Peletería con piel humana*, silicona, tela y cabello natural, 2000. Fotografía de Marcos López.

Las representaciones del cuerpo femenino en el arte tienen muchos significados, pero en el caso de Costantino nos están hablando de fragmentos del cuerpo, tanto el de los humanos como el de los animales. Para esta artista no hay por qué hacer una diferenciación entre animales y humanos: la violencia está en todos lados, la violencia hacia los cuerpos no marca diferencias.

La artista recurre al cuerpo del hombre como un elemento central en su obra, sus fragmentos hacen que el discurso respecto al cuerpo femenino sea más claro. Nos propone Lynda Nead acerca del desnudo femenino que

la representación del cuerpo femenino dentro de las formas y marcos del arte culto es una metáfora del valor y la significación del arte general. Simboliza la transformación de la materia base de la naturaleza en las formas de la cultura y del espíritu. El desnudo femenino se puede entender entonces como medio para contener feminidad y sexualidad femenina.<sup>146</sup>

Si la sexualidad femenina está contenida a través del desnudo femenino tradicional, Nicola Costantino la está liberando a través de varios conceptos, de la unión de lo masculino y lo femenino, y del análisis de la moda y qué es lo que le hace al cuerpo. En el caso de esta obra el cabello es un elemento que libera la sexualidad femenina. El cabello puesto en la peletería humana, sobre los restos del cuerpo del hombre, en los rasgos del hombre pone ella el símbolo

---

146. Lynda Nead, *op.cit.*, p.2.

The representation of the female body within forms and frames of high art is a metaphor for the value and significance of art generally. It symbolizes the transformation of the base matter of nature into the elevated forms of culture and the spirit. The female nude, can thus be understood as a means of containing femininity and female sexuality.

del poder sexual femenino y con ello libera al cuerpo de las mujeres de las limitaciones impuestas por el género.

Por otro lado las obras de la *Peletería con piel humana* nos cuestionan varias cosas, la primera sería cuál es nuestro derecho de matar y utilizar el cuerpo de los animales, la segunda es la piel humana como sus restos, los fragmentos del objeto que nos hablan de la historia y la tercera es la cuestión del género, las tetillas y los pezones, el cuerpo de la modelo y los fragmentos de cuerpo.

Si pensamos en esta fragmentación, la modelo también está fragmentada, la fotografía se encuentra enmarcada de tal forma que el cuerpo de la modelo es solamente un resto, ésta es una característica de la fotografía, fragmentar el cuerpo, mostrarlo incompleto. Los fragmentos, en todas estas obras nos hablan de la violencia de nuestra cultura, son el testimonio, cuentan lo sucedido y le dan voz al otro, al que nunca la ha tenido. La utilización por un lado de las tetillas masculinas se refiere a la idea del hombre, la cultural, el hecho de que la mujer porta la piel del hombre, pero la utilización del ano tiene un significado especial, por un lado la artista dice respecto a los anos y su género o procedencia “da lo mismo, no digo de quién ni de qué sexo ni nada.”<sup>147</sup> El ano tiene esa característica no muestra distinciones de género pero es al mismo tiempo un lugar corporal de violencia y control:

¿Es el culo, el ano, el recto un órgano sexual? No, se nos dirá desde la medicina, es una parte del aparato digestivo que no tiene ninguna función reproductora,

---

147. Adriana Raggi Lucio, Entrevistas con Nicola Costantino, Buenos Aires, Argentina, 16, 18 y 22 de septiembre de 2010, AAR.

por lo tanto no es un órgano sexual. Y, como dicen la Iglesia católica y los grupos homófobos, es una perversión su uso erótico ya que no tiene una función reproductora. Bien, por esa misma lógica, como señala Freud, la boca, como es otra parte del aparato digestivo (precisamente el otro extremo en relación al ano) tampoco debería usarse en el juego erótico: su uso sexual, el beso, es entonces también una perversión. En realidad, como sabemos, el culo siempre se ha usado como un órgano para el sexo, y es ahí donde el sistema dominante de sexo y género empieza a temblar. La lógica tradicional heterocentrada, con su binarismo pene (varón) - vagina (mujer), como modelo de «lo natural», lo normal, lo armonioso, lo que debe ser, se viene abajo cuando entra en juego un órgano que es común a todos los sexos, y que no está, por tanto, marcado por el género masculino o femenino]. Es un lugar extrañamente vacío de las marcas del género. El binarismo sexual y el mito de la cópula heterosexual-reproductiva no pueden operar con ese lugar de lo anal, desafía su lógica y lo pone en entredicho.<sup>148</sup>

El ano está vacío de un lugar de género y es al mismo tiempo una parte del cuerpo que está rodeada de significados sociales. Las relaciones sexuales en las que se penetra el ano están vistas como relaciones homosexuales, y socialmente son reprobadas:

El sexo anal aparece inicialmente en el imaginario colectivo como lo peor, lo abyecto, lo que no debe pasar. Ese es su significado original, su sentido. En ese estado inicial de enunciación, no aparece el acto de la penetración, no hay culo ni polla, ni ano, ni dildo, lo que se produce ahí es la prohibición, la amenaza, la negatividad, una advertencia fantasmal, peligrosa, sin referente. Como diría Judith Butler,

---

148. Javier Sáez y Sejo Carrascosa, *Por el culo. Políticas anales*, 2ª ed., Barcelona-Madrid, Egales, 2011, edición Kindle, pos. 639.

cuando habla del insulto homófobo (¡maricón!, ¡bollera!), ese enunciado, esa frase, ¡que te den por el culo!, crea realidad, produce realidad.<sup>149</sup>

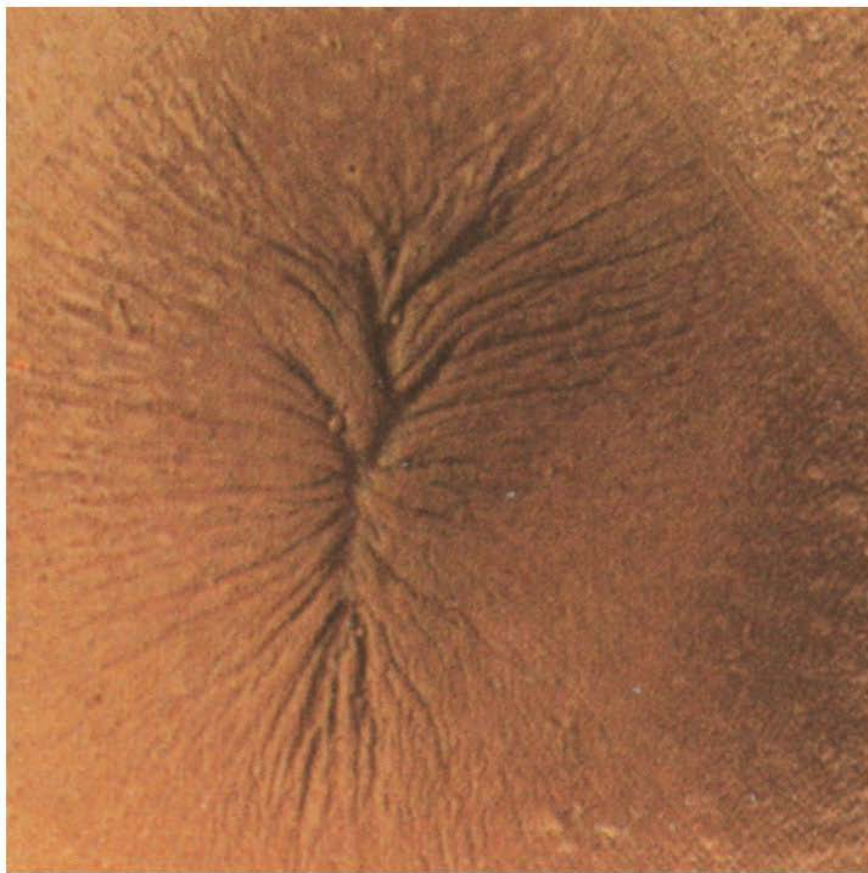


Fig. 18. Nicola Costantino, *Peletería con piel humana* (detalle), silicona, tela, 2000, MALBA.

---

149. *Ibid*, pos. 98.



Hay una regulación de nuestras actividades sexuales, de la forma en la que producimos género, de la forma en la que actuamos el género, por eso mismo en varios países la sodomías se castiga con la pena de muerte:

El género también se produce por medio de la regulación del culo, y que, de hecho, el acceso a «lo humano» también tiene que ver con esta cuestión en la medida en que el sexo anal puede acarrear ni más ni menos que la muerte en 8 países del mundo, y la cárcel en más de 80. Si esto no es un dispositivo que decide sobre la humanidad de las personas, que nos den otro ejemplo mejor.<sup>150</sup>

Pero todas estas leyes y reglas sociales lo que hacen es callar que las parejas heterosexuales también utilizan la penetración anal como una práctica placentera. Esto sucede debido a que es la construcción de la masculinidad gira en torno a un principio muy importante, el cuerpo masculino es impenetrable mientras que el femenino está hecho socialmente para ser penetrado. “El culo es un espacio político. Es un lugar donde se articulan discursos, prácticas, vigilancias, miradas, exploraciones, prohibiciones, escarnios, odios, asesinatos, enfermedades.”<sup>151</sup>

¿Por qué la ropa que Nicola produce como restos de humanos contiene anos? Las respuestas pueden ser muchas. Es muy interesante que la artistas se refiere a los anos como “agujeritos de culo” en la entrevista que le hice o “culitos” en una entrevista para la televisión. La artista se niega a nombrarlos como anos y

---

150. *Ibid*, pos. 757.

151. *Idem*.

prefiere utilizar palabras con las que disminuye la reacción de su escucha. Parece que Nicola nos hace confrontarnos con el ano como parte de la cultura, de la violencia y de la construcción social pero al mismo tiempo ella tiene un rechazo por decir su nombre. En esa misma complejidad se encuentra la reacción social al ano. El ano es un espacio político que a pesar de que visiblemente no tiene género en realidad es parte de la máquina productora del sistema de género. Los hombres masculinos jamás serán penetrados, los homosexuales sí, las mujeres sí. La violencia además está en el hecho de que la realidad es que en los juegos sexuales todos somos penetrados y de la misma forma en que Costantino prefiere decir “culito”, la sociedad heterosexual prefiere decir que solamente los despreciables y abyectos son penetrados por el ano.

### 3.5. Savon de corps

Para continuar hablando de lo abyecto, en el año 2004 la artista presentó su obra *Savon de corps* [fig.19-21] en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). La cual consiste en la creación de un jabón de baño hecho de un 3% de “esencia de Nicola”: la grasa de la artista que se le removió mediante una liposucción. Después de hacer el jabón en forma de cuerpo fragmentado de mujer: la espalda y los glúteos, se hizo una especie de lanzamiento comercial del producto, con video y fotografía, y por supuesto el “producto”. La obra despertó un altero de polémica en Buenos Aires ya que es ambigua respecto a lo que significa utilizar grasa del cuerpo humano para hacer un jabón. Por supuesto la primera

imagen que se viene a la cabeza es lo sucedido en el Holocausto<sup>152</sup>, en los campos de concentración, en donde se dice que se hicieron jabones utilizando la grasa del cuerpo humano de quienes eran asesinados en el *Lager*.<sup>153</sup>

Por un lado la obra tiene un discurso que tiene que ver con la belleza, en la forma en que la obra está presentada: un cartel comercial con la fotografía de la artista, un video, un eslogan que dice en francés *Báñate conmigo*, nos muestra una ácida crítica a los productos comerciales hechos para “mejorar” la belleza de la mujer. Nicola está criticando toda una industria que se basa en encasillar a las mujeres y en mostrarnos qué es la mujer “ideal”.

---

152. Respecto a los nombres Holocausto o Shoá, Elizabeth Roudinesco dice: En el mundo anglófono, dominado por la interpretación protéstata de la Biblia, se ha adquirido la costumbre de llamar Holocausto al exterminio de los judíos. Ahora bien, esta palabra designa el “sacrificio por el fuego de un animal macho de pelaje uniforme” y remite asimismo a las acusaciones medievales de crímenes rituales practicados por los judíos, así como las hogueras en las que se les quemaba en otros tiempos para castigarlos por crímenes imaginarios. La palabra no era, pues, pero se impuso. Y lo mismo ha sucedido con el término Shoá, que remitía a la historia del judaísmo y a las catástrofes que Dios habla enviado a su pueblo para castigarlo. Esta última palabra fue oficialmente adoptada por el Estado de Israel el 12 de abril de 1951, con motivo de la fijación del día nacional de la memoria.

No tardó en imponerse, sin sustituir por ello a genocidio. Y sin embargo el exterminio de los judíos de Europa no fue ni un sacrificio ni una catástrofe enviada por Dios, sino una destrucción concertada y concebida por hombres hostiles al judeo-cristianismo y radicalmente ajenos a toda idea de Dios. Ahora bien, la adopción de términos como Holocausto o Shoá tendía a favorecer el culto al recuerdo, la evocación de los sufrimientos más que el estudio racional de aquel acontecimiento histórico sin precedentes. La memoria contra la historia.

Elizabeth Roudinesco, *A vueltas con la cuestión judía*, trad. Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Anagrama, 2011, p.177.

153. Campo de exterminio nacionalsocialista, término utilizado en Alemán por Primo Levi y que desde mi punto de vista es adecuado por la especificidad de un campo de exterminio como el nacionalsocialista.



fig.19. Nicola Costantino, *Savon de corps*, cartelera con retroiluminación, la instalación, 2004.

Podemos hacer otra interpretación: Costantino se está burlando de una atrocidad y la está utilizando de una forma realmente escabrosa: sería una lectura complicada, desde mi punto de vista, ¿cómo podría pensarse en el concepto del *Lager* y los muertos en el Holocausto y hacer una presentación glamorosa?, ¿qué relación tiene el asesinato de miles de personas con una modelo semidesnuda que nos invita a bañarnos con ella? Hay críticos que leyeron en esta obra la burla atroz al Holocausto: “la frivolidad y la desaprensión prevalecen por encima del dolor de miles de sobrevivientes y de familiares de judíos asesinados por el nazismo hace más de

cincuenta años”<sup>154</sup>, argumenta Gabriel Levinas. Pensemos que si el *Lager*, como explica Primo Levi “es una gran máquina para convertirnos en animales”<sup>155</sup>, esta obra no se está burlando de esa atrocidad, nos habla de un proceso solo visto en los humanos, el glamour que se le vende a la sociedad, el cuerpo visto como un elemento de comercialización a través de un cuestionamiento como el de Levi, la maquinaria para convertirnos en animales, argumenta Costantino que:

Parte de lo que hacía el nazismo para llevar a cabo el exterminio, era denigrar, a los judíos, de la raza humana a un nivel de objeto de consumo, de ahí que se dice que los hacían jabón. Les daban categoría de animal o de cosa. Y ahí es en donde se puede hacer un paralelo hoy, el consumo te puede llegar a poner en un nivel de objeto de consumo, de cosa, de materia prima.<sup>156</sup>

La relación que hace Costantino con el “jabón hecho de judío” es mucho más sutil de lo que dicen sus críticos. La idea del jabón que se dice que hicieron los alemanes tiene un significado mucho más importante que el hecho de si lo hicieron o no. El genocidio llevado a cabo por el estado Nacionalsocialista tiene consecuencias terriblemente fuertes en la forma en la que las sociedades nos vemos como seres humanos. La matanza de pueblos enteros existe de una

---

154. Gabriel Levinas, “Efectismo en el museo”, *Diario La Nación*, sábado 17 de agosto de 2004, <http://www.lanacion.com.ar/627942-efectismo-en-el-museo>, consultado en noviembre de 2010.

155. Primo Levi, “Si esto es un hombre” en *Trilogía de Auschwitz*, prolog. Antonio Muñoz Molina, trad. Pilar Gomez Bedate, México, Océano, 2005, p. 64

156. Adriana Raggi Lucio, Entrevistas con Nicola Costantino, Buenos Aires, Argentina, 16, 18 y 22 de septiembre de 2010, AAR.

forma desgarradora en todo el mundo, pero el llamado Holocausto o Shoá, tiene una característica importante, rompió con conceptos y creó otros como el de genocidio y precipitó la creación del estado israelí.

Nadie que tenga una educación occidental es igual desde Auschwitz<sup>157</sup>, ni los alemanes, ni sus hijos y nietos, ni los judíos, ni los argentinos. Ese evento nos abrió los ojos ante la crueldad, ante la desesperación y la destrucción. A partir de Aushwitz todos somos de una forma u otra judíos y nazis, porque todos podemos reconocer que somos capaces de crear destrucción y al mismo tiempo nos sentamos impotentes frente al dolor. Argentina, Chile, Uruguay, Ruanda, México... en todos estos lugares nos sentamos frente al dolor en impotencia y en todos tratamos de sobrevivir y crear nuestro propio lugar de refugio. Eso nos dice el jabón de Costantino.

Escribir, ver o hablar después de Auschwitz es sumamente difícil porque como dice Elizabeth Roudinesco (París, 1944):

[...] se puede sostener que hay claramente una especificidad en esta destrucción de los Judíos europeos cometida por los nazis: es la única en toda la historia de la humanidad que encaja de manera estricta en el concepto de genocidio, en la medida en que, más allá de los Judíos, el crimen del que éstos eran víctimas incluía todos los demás. En Auschwitz, el hombre no mataba a su semejante por razones simplemente humanas, sino para erradicar al hombre mismo y, con él, el "concepto de humanidad". El genocidio de los judíos fue, pues, como tal, el del Hombre, y éste

---

157. Deberíamos decir lo mismo desde la Conquista de América, habrá que cuestionar por qué no lo hacemos.

es el motivo por el que hay un *antes* y un *después* de Auschwitz. Y si Auschwitz *da nombre* a la singularidad del crimen nazi es porque éste da nombre al mismo tiempo al crimen contra la propia humanidad. La cámara de gas se inventó claramente *para* el judío, porque a través del judío el nazismo quería aniquilar lo humano.<sup>158</sup>

Es muy importante la memoria de lo que pasó en el Holocausto, pero precisamente lo es porque no se trata de un hecho único sino de uno que nos habla de los que somos capaces como seres humanos, de lo que es la cultura, que Sofsky describe como la “que se impone y se mantiene por la violencia”, por lo que la memoria del Holocausto es la de la cultura en general. Y precisamente cuando Levinas señala que la obra de Costantino es frívola porque desatiende la memoria del Holocausto, no está siendo capaz de ver que las consecuencias de ese hecho, el poder destructor del exterminio de los judíos es el poder destructor del hombre por el hombre, la fatalidad que nos hace ver el jabón es de que somos capaces de hacer y se le olvida a Levinas pensar en lo qué es la cultura y en lo que somos los seres humanos, como nos los hace ver Susan Sontag (Nueva York, 1933 – 2004) en *Ante el dolor de los demás*:

[...] la historia ofrece señales contradictorias acerca del valor de la memoria en el curso mucho más largo de la historia colectiva. Y es que simplemente hay demasiada injusticia en el mundo [...] Si la meta es que haya algún espacio en el cual se pueda vivir la propia vida, entonces es deseable que el recuento de las injusticias específicas se disuelva en el reconocimiento más general de que por doquier los

---

158. Elizabeth Roudinesco, *op.cit.*, p. 169.

seres humanos se hacen cosas terribles los unos a los otros.<sup>159</sup>

Efectivamente, los seres humanos se hacen cosas terribles, y no solo los unos a los otros, también a sí mismos, la forma en que manejamos nuestro cuerpo y lo sometemos al escrutinio público, la forma en que creemos que debemos moldearlo de acuerdo a ciertas leyes sociales. La obra es una crítica al manejo del cuerpo en la sociedad actual, una crítica que habla de la misma destrucción que la del Holocausto, no se trata de denigrar a los judíos, si no de hacernos ver cuan terribles somos. Si pensamos en la línea que ha seguido la obra de Costantino podemos ver que hay una constante reutilización del cuerpo, de los restos del cuerpo que nos hablan de qué somos y qué estamos haciendo con el otro, con el cuerpo de los animales que nos comemos por ejemplo, de “la maquinaria de la muerte en la alimentación carnívora”<sup>160</sup>, y esa misma muerte se revela en esta obra, el cuerpo y su muerte, la grasa que se aspira del cuerpo y luego se vende como una glamorosa parte de él. Como los nazis vivían en el lujo y el glamour de su poder basado en la guerra.

Si bien Costantino nos habla del cuerpo de los animales y el de los hombres, al final su centro está en su cuerpo. En *Savon de corps* la podemos ver a ella como una modelo que nos invita a bañarnos con ella, en realidad es realmente abyecta esta obra, literalmente nos bañaríamos con ella, con los restos de su cuerpo, con los deshechos de aquello que es socialmente desechable. Ella habla de

---

159. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, trad. Aurelio Major, México, Alfaguara, 2008 p.p.134-135.

160. Fabián Lebenglik, “Nicola Costantino: de Ruth Benzacar al Malba. Ortopedia y lipoaspiración” en *Diario Página/12*, martes 3 de agosto de 2004.



Una dictadura de la belleza, de lo que somos capaces de hacer para estar más bellos, porque todos sentimos la necesidad de ser más lindos, porque a los lindos los quieren más, a los lindos les va mejor. E involucra lo que uno hace con el cuerpo de uno, se provoca una violencia y se pone en peligro. Con las obras de los animales y la peletería hablaba de una violencia sobre el cuerpo del otro, pero en este caso es lo que uno se hace a sí mismo.<sup>161</sup>

En el proceso de venta de la obra, en lo glamoroso se refleja algo obsceno, pensar que estoy comprando una parte del cuerpo de una persona me hace sentir enfrentada al cuerpo como objeto, pero también como muerte. Gabriel Kuri comenta esta obra: “Los objetos de Costantino exponen aquellos estados del cuerpo que hay que suprimir de la vista. Lo cadavérico en la comida, lo inhumano en la moda, el cuero, la piel y la cabellera humana en la vestimenta, y ahora el dominio de la cosmética y la cirugía.”<sup>162</sup> En esta obra está presente también el cadáver. Las partes del cuerpo que están en el jabón, la grasa, que de acuerdo a las reglas “estéticas” de nuestra sociedad son “deformidades”, “excesos”, lo “no deseado”, así en el proceso de hacer ajustar el cuerpo a los esquemas sociales, se pierde un pedazo de él, pero además se le clasifica como lo deforme, como lo abyecto de Julia Kristeva, quien nos habla del cadáver como:

El cadáver (cadere, caer), aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y

---

161. Adriana Raggi Lucio, Entrevistas con Nicola Costantino, Buenos Aires, Argentina, 16, 18 y 22 de septiembre de 2010, AAR.

162. Gabriel Kuri, “Física de la idea. El jabón de Nicola Costantino”, Octubre 2003 en [www.nicolacostantino.com.ar](http://www.nicolacostantino.com.ar), 2009.

engañoso. Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no significan la muerte. Ante la muerte significada – por ejemplo un encefalograma plano– yo podría comprender, reaccionar o aceptar. No, así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere-cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo.<sup>163</sup>

Este proceso en el que el cadáver como lo que me indica lo que descarto para vivir se encuentra la obra de Costantino, pero nos indica algo más, lo que descartamos no solamente para vivir: sino aquello que la sociedad occidental nos hace descartar porque es “feo” o “está de más”. Las partes de nuestro cuerpo que no cumplen con la uniformidad que la sociedad nos exige. Las personas que se hacen cirugías plásticas nos muestran una parte sumamente desagradable de esta sociedad, ellas se normalizan, se reducen la nariz, se agrandan los pómulos, se rellenan los labios, se agrandan los senos, los pectorales, el pene. Esto es más que suficiente para provocar un sentimiento de rechazo al verlas, para sentir que algo es sumamente incorrecto y para hablarnos del cadáver, de los límites de la condición viviente.

---

163. Julia Kristeva, *op.cit.*, p.10.

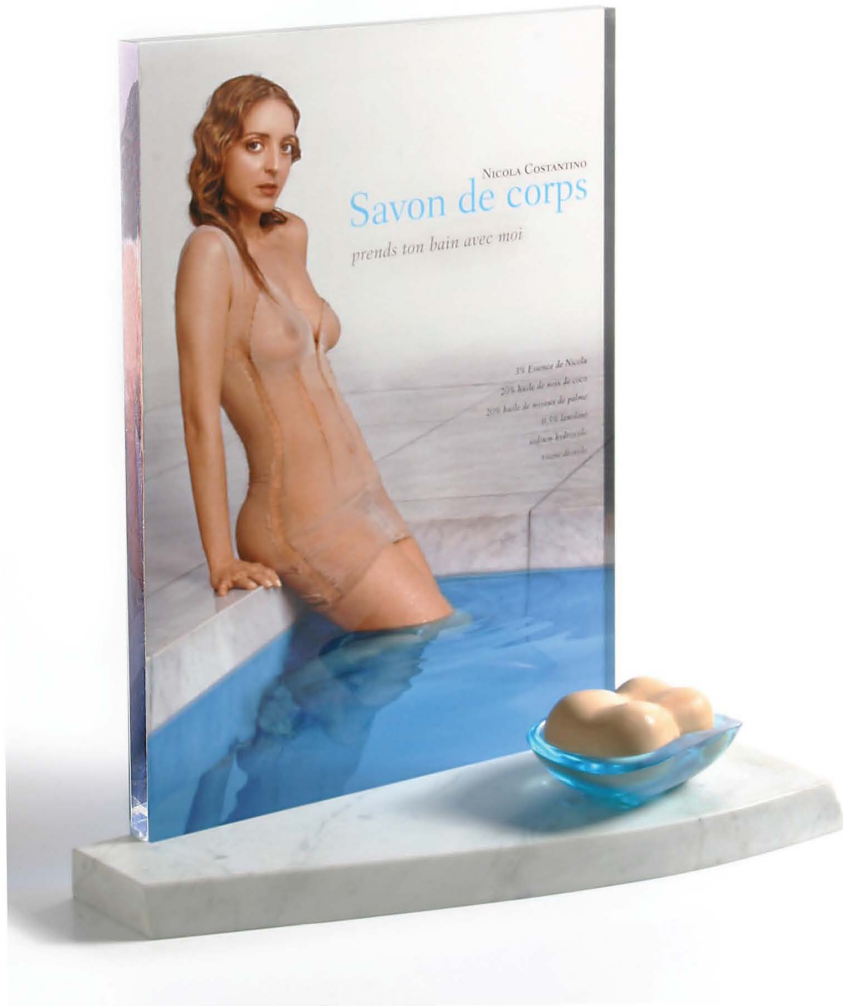


Fig.20. Nicola Costantino, *Savon de corps*, exhibidor, mármol de Carrara, plexiglass y kit de jabón, 43 x 51 cm, 2004.

Precisamente por esta situación del cadáver y de lo abyecto en el proceso de lectura de la obra es que hay algo violento, no es una violencia directa, como las obras que representan cadáveres y sangre, que hablan de la muerte, mostrándonos a los muertos. Es una violencia menos directa, más callada, que nos hace reflexionar sin sobresaltarnos. Nos preguntamos ¿de qué es ese jabón, por qué me causa tanta sorpresa? El hecho de ver como el cuerpo adquiere otra forma, su materia se transforma en algo que normalmente estaría lleno de glamour, pero que en realidad nos cause abyección es un acto de violencia. Precisamente de esta idea de transformación nos habla Gabriel Kuri:

En arte no se trata de expresar, ni de simbolizar, se trata de “captar fuerzas”, y aquí Costantino deja a la vista, como una radiografía, lo que sería captar libido, aquello que nunca se captura, que sólo roza los cuerpos (por eso también tiene aquí algo de parodia). Una transfusión de cuerpo: hacer pasar la grasa de un cuerpo a otro, de la mujer de la foto (¿de una foto?) a la piedra artificial del jabón. Una conversión de una sustancia en otra: transubstanciación en una eucaristía herética y erótica. Pero esto no es una apelación a lo simbólico —poca vida tiene cuando se trata de arte—, sino una localización de con qué se implanta esta sensación sobre nuestro cuerpo, nuestra percepción. ¿Qué hay que mirar? ¿Cómo mirar una idea envuelta en jabón? ¿Le creemos que allí hay grasa, liposucción? La fe o el análisis químico también tendrían aquí su pequeña función.<sup>164</sup>

¿Qué hay que mirar? Ésa es una muy buena pregunta, la idea envuelta en jabón es una pieza que nos invita a reflexionar de muchas

---

164. Gabriel Kuri, *op.cit.*

maneras: el cuerpo, sus usos, lo abyecto, el cuerpo en la sociedad, la industria del cuerpo, todos estos son temas de esta obra, y por supuesto la violencia al cuerpo es sumamente importante. El acto de la liposucción es sumamente violento, no solamente desde el punto de vista de lo físico, sino también de lo mental, lo emocional: ¿qué significado psicológico tiene el acto de la liposucción, por qué una persona somete su cuerpo a un acto tan violento?

Kathy Davis, quien ha realizado una extensa investigación respecto a la cirugía estética, nos explica cómo se ven a así mismas las personas que se someten a estas operaciones: “cómo las mujeres que entrevisté describían sus razones para hacerse cirugía cosmética. [...] Insistían en que no se sometieron a la cirugía cosmética para ser más hermosas. Se hacían cirugía cosmética porque no se sentían cómodas en sus cuerpos; sus cuerpos no se ajustaban con el sentimiento de quienes eran ellas mismas.”<sup>165</sup> Es decir, las mujeres describen como hay un desacuerdo entre cómo se ven a ellas mismas y cómo las ven los demás, y para llegar a crear una armonía se someten a un cambio físico. Hay un acto violento no tanto en la cirugía misma, sino en la mirada que la persona tiene de sí. Mi cuerpo no coincide con lo que yo pienso de mí misma, como si hubiera una separación entre lo que yo soy y lo que mi cuerpo es.

---

165. Kathy Davis, “My Body is my Art’: Cosmetic Surgery as Feminist Utopia?” en Janet Price y Margrit Shildrick (eds.), *op.cit.*, p. 460.  
how the women I interviewed described their reasons for having cosmetic surgery. [...] these women insisted that they did not have cosmetic surgery to become more beautiful. They had cosmetic surgery because they did not feel at home in their bodies; their bodies did not fit their sense of who they were.

Para la teoría feminista, que es la que ha hecho una amplia investigación del asunto desde la crítica, la cirugía plástica presenta un problema, por una parte hay quienes la estudian y tratan de poner énfasis en la agencia de las mujeres, como Davis:

Traté de evitar lo que habría sido relativamente fácil para mí, como feminista, de hacer —es decir, tratar a las mujeres como engañadas por las falsas promesas del sistema de la belleza femenina, como “idiotas culturales”<sup>166</sup>. En su lugar, he intentado dar sentido de lo que —al menos inicialmente— no tenía sentido para mí. Contra mi propia inclinación a ver a las mujeres que se someten a cirugía estética como “idiotas culturales”, las coloqué como “actores competentes con un conocimiento íntimo y sutil de la sociedad”, incluyendo los discursos y prácticas dominantes de la belleza femenina.<sup>167</sup>

Por otro lado hay quienes la cuestionan desde la idea de que al final no es una cuestión de ser “idiotas culturales”, si no que más bien tiene que ver con el racismo y la discriminación:

---

166. *Idiota cultural* (*cultural dope*) es un término del sociólogo Harold Garfinkel que se refiere al sujeto que solo actúa de acuerdo con las normas que le son impuestas.

167. Kathy Davis, “Revisiting Feminist Debates on Cosmetic Surgery: Some Reflections on Suffering, Agency and Embodied Difference” en Cressida J. Heyes y Meredith Jones (eds.), *Cosmetic Surgery. A Feminist Primer*, *op. cit.*, pos. 615..

I tried to avoid what would have been relatively easy for me, as a feminist, to do—namely, to treat women as deluded by the false promises of the feminine beauty system, as “cultural dopes.” Instead I tried to make sense of what—at least initially—did not make sense to me. Against my own inclination to view women who have cosmetic surgery as “cultural dopes,” I positioned them as “competent actors” with an “intimate and subtle knowledge of society,” including the dominant discourses and practices of feminine beauty. This approach enabled me to understand what I had not been able to understand before—namely, why, given their specific experiences with their bodies and the possibilities available to them for alleviating their suffering, cosmetic surgery could be an action of choice, solution and problem, empowering and disempowering, all at once.



Fig.21. Nicola Costantino, *Savon de corps*, múltiple de 100 jabones elaborados con 3% de grasa humana y con olor a dulce de leche, 2004.

¿Alguien en esta cultura que se ha transformado la nariz para parecer más "africano" o "judío"? La respuesta por supuesto es no. Dada nuestra historia de racismo –una historia en la que los cuerpos que se ven "demasiado negros" u obviamente judíos les ha sido negada la entrada a lugares públicos o incluso marcados para la muerte –¿cómo podemos

considerar estas elecciones como meras “preferencias individuales”?<sup>168</sup>

Y también hay quien habla de los problemas que implica la cirugía y de la situación de poder en que se encuentra la medicina ante el cuerpo de una mujer:

En las sociedades occidentales industrializadas, las mujeres hemos aprendido a creer cada vez más en los cuchillos técnicos. Sabemos sobre los cuchillos que pueden curar [...] Pero también sabemos acerca de otros cuchillos: el cuchillo que corta nuestros dedos de los pies para que nuestros pies encajen en zapatos elegantes, el cuchillo que corta nuestras costillas para adaptar nuestro cuerpo a los corsés, el cuchillo que corta a través de nuestra labia en las episiotomías y otras formas de la mutilación genital, el cuchillo que corta nuestros abdómenes para eliminar nuestros ovarios con el fin de curar nuestras “tendencias desviadas”, el cuchillo que quita nuestros senos en mastectomías radicales profilácticas o innecesarias, el cuchillo que corta nuestra “bolsa inútil” (la matriz) si somos del color Equivocado y pobres, o si hemos “superado nuestra fertilidad,” el cuchillo que hace el “corte del bikini” a través de nuestra barriga embarazada para facilitar la cesárea que le permitirá al obstetra irse de vacaciones. Conocemos bien estos cuchillos.

Y ahora estamos llegando a conocer los cuchillos y las agujas de los cirujanos plásticos –los cuchillos que prometen esculpir nuestros cuerpos, restaurar nuestra juventud, crear belleza de lo feo y ordinario.

---

168. Susan Bordo, “Twenty Years in the Twilight Zone” en Cressida J. Heyes y Meredith Jones (eds.), *op.cit.*, pos.346.

Does anyone in this culture have his or her nose reshaped to look more ‘African’ or ‘Jewish’? The answer, of course, is no. Given our history of racism—a history in which bodies that look “too black” or obviously Jewish have been refused admittance to public places and even marked for death—how can we regard these choices as merely “individual preferences”?



¿Qué clase de cuchillos son estos? Cuchillos mágicos. Cuchillos mágicos en un contexto patriarcal. Cuchillos mágicos en un contexto eurocéntrico. Cuchillos mágicos en un contexto de supremacía blanca. ¿Qué significan?<sup>169</sup>

Todas estos puntos de vista insisten en cuestionar la cirugía y también en entender qué pasa con nuestros cuerpos, cómo nos acercamos a ellos, cómo los vivimos y porqué somos capaces de violentarlos, ya sea por normalizarlos, ya sea por cuestionarlos y hacerlos a “nuestra manera”, ya sea por ignorarlos. También es importante la cuestión de hasta donde puede uno hacer una crítica hacia las personas que se someten a una cirugía. Cuando manifiesta Davis que le fue problemático no pensar en estas mujeres como “idiotas culturales” plantea un problema para la crítica, ¿hasta dónde quienes se operan se someten a ciertas reglas o hasta donde ellas utilizan esas reglas para competir en un mundo adverso a las personas que no entran dentro del molde, hasta dónde aceptar esas regla hace que sea más difícil para quienes no se operan competir?

---

169. Kathryn Pauly Morgan, *op.cit.* pos. 787.

In Western industrialized societies, women have also become increasingly socialized into an acceptance of technical knives. We know about knives that can heal[...]But we also know about other knives: the knife that cuts off our toes so that our feet will fit into elegant shoes, the knife that cuts out ribs to fit our bodies into corsets, the knife that slices through our labia in episiotomies and other forms of genital mutilation, the knife that cuts into our abdomens to remove our ovaries to cure our “deviant tendencies”, the knife that removes our breasts in prophylactic or unnecessary radical mastectomies, the knife that cuts out our “useless bag” (the womb) if we’re the wrong color and poor or if we’ve “outlived our fertility,” the knife that makes the “bikini cut” across our pregnant bellies to facilitate the cesarean section that will allow the obstetrician to go on holiday. We know these knives well. And now we are coming to know the knives and needles of the cosmetic surgeons—the knives that promise to sculpt our bodies, to restore our youth, to create beauty out of what was ugly and ordinary. What kind of knives are these? Magic knives. Magic knives in a patriarchal context. Magic knives in a Eurocentric context. Magic knives in a white supremacist context. What do they mean?

Pero una vez más, ¿qué pasa con el cuerpo, por qué aceptamos que se le haga materia prima?

El asunto de la competencia por el empleo y la supervivencia en un mundo en el que cada vez más se ve al cuerpo relacionado con la máquina, al cuerpo como un elemento de control y de producción de género y de capital, es muy importante, la competencia hace que las personas quieran cambiar su cuerpo para sobrevivir, porque como dice Nicola “a los lindos los quieren más”, tienen más posibilidades de escalar peldaños o mantenerse en ellos. Aquí el género va a jugar un papel importante, si las teóricas feministas que cité anteriormente hablan de la situación de las mujeres en este mundo de competencia, también es cierto que para los hombres hay otras formas de operarse para competir, desde el glamour de Hollywood hasta los trabajos más sencillos tienen sus exclusiones de género tanto hombres como para mujeres, mientras que la teoría feminista analiza la relación de las mujeres con el cuerpo perfecto, hay una falta de análisis acerca de lo que pasa con los hombres, las masculinidades hacen una relación del cuerpo con la sociedad y

[...] tanto en nuestra sociedad, como en la mayoría, la masculinidad tiene un carácter mítico. Los mitos no son evaluados ni testados, pero constituyen un referente normativo respecto al cual se articulan los discursos y las prácticas. Así pues, la masculinidad define un modelo ideal que actúa como referente pero que no tiene traducción real. Y es que los procesos de socialización siempre producen personas imperfectas respecto al modelo prescrito (sea por exceso o sea por defecto). Esto significa que, aunque quiera, ningún

hombre cumple de forma estricta con la masculinidad prescrita en su sociedad.<sup>170</sup>

Para cumplir con la masculinidad, los hombres recurren a todo tipo de métodos, igual que las mujeres. El riesgo en el que ponen su salud el mismo, el resultado es el mismo y la relación que tienen con su cuerpo es parecida, se trata de llenar un molde al que no están apegados. Finalmente la cirugía es una forma más de ser lo que socialmente se supone que debemos ser.

Pienso una vez más en la pregunta de Gadamer, “¿Qué ocurre con la posibilidad de vivenciar el cuerpo como cuerpo ... y de tratar al cuerpo como cuerpo?” Esas son las preguntas que me planteo cuando veo la violencia ejercida al cuerpo, debido al desencuentro de lo interior con lo exterior, pero también debido a esta tendencia a separarlo del alma, a creer que nuestro cuerpo puede ser objetivizado: es un objeto que yo puedo cambiar, finalmente, si no me gusta lo corto, lo hago y lo deshago, y que en su acto de violencia ha producido la muerte de personas en todo el mundo, por lo que Costantino no se burla de las muertes en el Holocausto sino que pone en evidencia que éstas siguen después de él.

---

170. Oscar Guasch, *Los hombres en perspectiva de género*, op.cit.

### 3.6. Epílogo: La otra perspectiva

*La masculinidad es como una cebolla: no hay nada debajo y hace llorar. La masculinidad está hecha de capas y capas (de ritos, palabras, y significados) que no esconden ningún núcleo ni ningún corazón. La masculinidad es volátil y es sutil, incluso cuando no lo son algunas de sus manifestaciones sociales visibles: violencia, competitividad, e individualismo. La masculinidad forma parte de un relato mítico mediante el cual se ofrece a los hombres la tierra prometida (en forma de reconocimiento social) siempre y cuando se adecuen a las normas de género que les corresponden. Es una promesa fáustica. Mefistófeles (la sociedad) tienta a los hombres con engaños y falsas promesas, porque nadie les informa del precio que deben pagar por acceder y mantener el estatus de hombres de verdad: "Sé un hombre y todo esto será tuyo". Pero nadie especifica a qué precio.<sup>171</sup>*

**Óscar Guasch**

El precio que los hombres deben pagar por ser hombres de verdad es tan alto como el que las mujeres deben pagar por ser "la más bonita de todas". El cuerpo, los cuerpos, sociales son muchos y de muchas formas. Si Money nos mostró, aún sin quererlo, que sexos hay muchos, el feminismo esencialista nos mostró, aún sin quererlo,

---

171. Óscar Guasch, *Los hombres en perspectiva de género*, op.cit.

que pensarnos como dos géneros limita nuestra capacidad de ser y de comprender a los demás. La obra de Costantino es un puente ante esa comprensión, qué pasa con las cosas que nos comemos, con las que vestimos, con la forma en que nos comportamos socialmente. Somos seres violentos, hasta dónde llega esa violencia, de dónde viene. El género es un elemento de encasillamiento y destrucción, mientras Costantino nos hace ver que la cultura es destrucción, también nos hace pensar en la piel que vestimos, en el cuerpo que somos.

A través del análisis de su obra me acerqué a la discusión de la violencia. La reacción de la comunidad judía de Buenos Aires me provocó un desequilibrio. ¿Qué pasa con ese jabón? Dos kilos de grasa del cuerpo de la artista, olor a dulce de leche, glamour pueden cambiar toda una forma de pensar la sociedad, el género, la violencia. Yo no soy violenta...¿Yo no soy violenta? Yo soy violenta, como todos, como la sociedad, como las imposiciones de género. La cebolla que nos hace llorar. El cuerpo femenino que yo pensaba era objetivizado, en realidad no está solo. Los cuerpos son hechos objeto desde el momento en que se les implanta un género. Si desde el ultrasonido ya le dicen a los padres qué va a ser el bebé es para que puedan empezar a imponer el género, comprar ropa adecuada, pintar el cuarto de una u otra forma, hablarle en cierto tono, prometerle diferentes cosas, parece imposible entonces dejar de estar en un mundo limitado.

Y de repente ante mis ojos están el jabón, el pezón, el ano y la artista que los infantiliza: “las tetitas” y “los culitos”. La artista que dice que nunca pensó en que su obra causara tal polémica pero que al mismo tiempo sí pensó en el Holocausto porque consultó

a un rabino y una historiadora del arte que insiste en que no me deje engañar por la artista. Todas estas ideas giraban en mi cabeza buscando un lugar para asentarse y cuando lo hicieron cayeron en un solo lugar: la violencia. Descubrí la capacidad de violencia de la humanidad de muy diferentes formas, desde vivir en un país de barbarie y contrastes, de muertes diarias y abusos de la ley hasta vivir el insulto y la infantilización de la que fui objeto por ser mujer y no creer en las palabras injuriosas de otra mujer. La violencia está en la cultura, en el cuerpo, en la sexualidad y se deriva del género.

El encuentro con la imagen en el espejo, cuando el niño deja de llamarse a sí mismo en tercera persona, cuando empieza a reconocerse como una persona autónoma. Es un momento clave para el desarrollo infantil, pero en realidad ¿cuándo empezamos a reconocer nuestro cuerpo? En la película *Dentro de mi piel* (*Dans ma peau*) [Fig.22] de Marina de Van (París, 1971) veo un reflejo de la violencia de la peletería de Nicola Costantino. La directora y actriz de la película se escarba la piel para entender su cuerpo. Marina de Van dice al respecto:

Mientras crecía, empecé a pensar que en nuestra sociedad estamos absolutamente alienados de nuestro cuerpo, pienso en el trabajo que realizamos en las oficinas– es como si nuestro cuerpo tuviera vida propia y no lo supiéramos. Hay una división, y a veces nuestro cuerpo está totalmente ausente de nosotros.

Esto me afectó cada vez más durante mi juventud. También estaba sorprendida por lo poco que se necesita para que nuestro cuerpo, o partes de nuestro cuerpo, de repente se conviertan en objetos ajenos, pero que nos fascinan. Todo lo que tienes que hacer es ver tu pierna en un ángulo inusual, un ángulo no factible, por ejemplo, para que se convierta en un

extraño espectáculo que es como mirar en un objeto que de alguna manera nada tiene que ver contigo y tu sabes que sí lo tiene.<sup>172</sup>



Fig.22. Marina de Van, *Dentro de la piel (Dans ma peau)*, Francia, Canal+, 93 min, 2002.

172. Stuart Jeffries, "In the cut" en *The guardian*, 15 de septiembre, 2004, <http://www.guardian.co.uk/film/2004/sep/15/features.stuartjeffries>, consultado el 7 de noviembre de 2012.

As I grew up, I began to think that in our society we are utterly alienated from our bodies. Think of the work we do in offices - it's as though our bodies could have their own lives and we wouldn't necessarily know about it. There is a split, and sometimes our bodies are utterly absent from us.

I became more and more struck by this during my early adulthood, how alienated we are from our bodies. I was also struck by how little it takes for our bodies, or parts of our bodies, to suddenly become alien objects, but ones which fascinate us. All you have to do is see your leg at an unusual, unfeasible angle, for example, for it to become a strange spectacle that's like looking at an object that in some ways has nothing to do with you. Of course, in another way it does have something to do with you and you know it does.

Entonces lo que hace Marina de Van es llevar al espectador de la película a una especie de terror visual que nos muestra el abandono del cuerpo, el desapego social que tenemos de él, las actitudes impuestas ante él nos hacen abandonarlo porque no lo reconocemos como nuestro. El personaje de *Dentro de la piel*, Esther, al igual que la obra de Costantino, nos lleva al extremo para hacernos entender que somos cuerpo y que como dice Marta Lamas:

No se puede concebir a las personas sólo como construcciones sociales ni sólo como anatomías. Ambas visiones reduccionistas son inoperantes para explorar la articulación de lo que se juega en cada dimensión: carne (hormonas, procesos bioquímicos), mente (cultura, prescripciones sociales, tradiciones) e inconsciente (deseos, pulsiones, identificaciones). El cuerpo es más que la "envoltura" del sujeto. El cuerpo es mente, carne e inconsciente, y es simbolizado en los dos ámbitos: el psíquico y el social.<sup>173</sup>

En la obra de Costantino podemos ver como nos habla de la envoltura y nos dice que somos más que eso, que somos un cuerpo contenido en una cultura violenta, el acto de ponerse una piel encima de la piel es también un acto de búsqueda que se asemeja al acto de comerse la piel de Esther, es una búsqueda de lo que hay debajo de la envoltura. Masculino, femenino o cualquier otra imposición el cuerpo es mente, carne e inconsciente y las formulaciones sociales que se hacen de él crean formas específicas de verlo y obligan a sentirlo de alguna forma también, pero lo que sucede es que como nos lo hace ver Esther en realidad lo sentimos ausente, no se trata de

---

173. Marta Lamas, *Feminismo: transmisiones y retransmisiones*, México, Taurus, 2006, p.111.



un cuerpo objetivizado en el desnudo, como llegué a planteármelo, se trata de un cuerpo entumido en el género, en la violencia del género.



Fig.23. Gerardo Montiel Klint, *Coloso erotizado* de la serie *Primeros apuntes para una teoría del infierno*, Fotografía, 2012.

En ese sentido Gerardo Montiel Klint (Ciudad de México, 1968) nos muestra los límites de la violencia en lo masculino, con una imagen aterradora nos muestra

Rastros de furia, dolor, tortura, desamparo y deseo: aquellos que alguna vez nos dieran vida y equilibrio místico. Caldo de cultivo denso y fétido,

para adentrarse en un viaje metafísico siguiendo un sendero indeleble hacia el México más profundo. Solo asimilando la totalidad de lo oculto, podremos ver el reflejo real y exacto de quienes somos.<sup>174</sup>

A través de la imagen fotográfica, con su obra *Coloso erotizado* [Fig.23] en la que vemos el cuerpo de un hombre sin cabeza, lleno de sangre pero cuya tensión corporal nos da a entender que esta vivo, lo que parece decir Montiel Klint es que solamente destruyendo nuestro cuerpo llegaremos a vernos, pero solamente en el reflejo y nada más. Habría que destruir los límites del género para pensarnos como un cuerpo total.

---

174. Gerardo Montiel Klint, en conversación vía correo electrónico con Bruno Bresani, 2012.

## Capítulo 4. Cris Bierrenbach: Los orificios del cuerpo

*El cuerpo hetero (straight) es el producto de una división del trabajo de la carne según la cual cada órgano es definido por su función. Toda sexualidad implica siempre una territorialización precisa de la boca, de la vagina, del ano. De este modo el pensamiento heterocentrado asegura el vínculo estructural entre la producción de la identidad de género y la producción de ciertos órganos como órganos sexuales y reproductores. Capitalismo sexual y sexo del capitalismo.*

**Beatriz Preciado**<sup>175</sup>

Cris Bierrenbach nació en São Paulo en 1964, y ha desarrollado su obra fotográfica a partir de su experiencia como fotoperiodista, en su obra hay una intensa búsqueda en la investigación de las técnicas y la historia de la foto. Bierrenbach comenzó a trabajar

---

175. Beatriz Preciado, *Multitudes queer. Notas para una política de los "anormales"*, *op.cit.*, p. 2.

en los 90, años muy importantes en el Brasil postdictadura en los que la crisis económica afectó fuertemente al país y se marcaba un camino hacia cambios democráticos muy importantes. Aun así la desigualdad social y el narcotráfico atraparon a los brasileños en un mundo violento.

#### 4.1. Identidad



Fig.24. Cris Bierrenbach, *Identidade*, fotografía fija del video, 2003.

En el video *Identidade*<sup>176</sup>[Identidad] [Fig.24] del año 2003, podemos ver a Cris Bierrenbach frente a nosotros, quienes estamos colocados en la posición en la que supone se encuentra un espejo. En un acto de total voyeurismo en el que su mirada se cruza con la nuestra. Por momentos parece dirigirse a nosotras, parece que nuestras miradas se cruzan y que recorremos el camino hacia el encuentro con una forma de hacer y una forma de mostrarse ante el mundo. Cris se peina y con la mano parece recorrer la epidermis

144. El video puede verse en <http://crisbierrenbach.com/pessoal/video/identidade>.

de la cara como explorando cada una de las marcas del tiempo, limpiando su rostro, preparando la superficie para poder aplicar el maquillaje. Nos está preparando para entrar a la segunda parte de esta experiencia en video.

Inmediatamente después comienza a maquillarse, primero se maquilla los ojos, el contorno de estos. Después se aplica sombras. El video se acelera o desacelera para enseñarnos y señalarnos diferentes cosas como la elasticidad y maleabilidad de la piel. La formación y deformación de los ojos. Cris se pinta las pestañas y la boca con gran habilidad. Se suelta el cabello, y después de acomodarlo, comienza a cortarlo, en un principio parece que simplemente le está dando forma, los cortes son hábiles y el cabello toma un estilo especial. Pero Cris continúa con el corte. Su rostro demuestra una especie de enojo en ocasiones, en otras simplemente concentración. Cris llegará hasta el cuero cabelludo y una vez que no le queda casi nada de cabello procede a desmaquillarse. El video nos marca momentos constantemente con sus pausas y sus aceleraciones. Una vez desmaquillada, la artista toma una peluca y se la pone. La acomoda y se levanta de la silla, nos deja un espacio vacío. El video comienza de nuevo.

La interrogante que Cris Bierrenbach nos pone sobre la mesa es el cómo habito mi cuerpo, mi piel y mi sexo, mis emociones y restricciones, lo cual nos lleva, a un cuestionamiento más duro e imprescindible: ¿cómo habito y cómo experimento mi género o lo que se supone que es mi género como consecuencia de mi actuar cada día y en cada momento de mi ser, ante mi cuerpo y ante los cuerpos que me rodean? La artista utiliza la fotografía y la experimentación de sus técnicas como una forma de encontrarse a

través de ella. Puede utilizar el daguerrotipo o el video, siempre en una búsqueda de su cuerpo, ya sea como una forma de romper con las tradiciones o con lo que ella llama la sacralización de la imagen fotográfica.

La artista pretende hablar de los espacios íntimos, de la identidad a través del interior del cuerpo y la visión que nos hacemos de él. “Yo soy la cosa más próxima de mí misma, yo soy la cosa más fácil de acceder”<sup>177</sup> dice ella. Esta afirmación de la artista me hace pensar en si será verdad que ella es la cosa más fácil de acceder para sí misma. Más bien, si pensamos en ella como una mujer brasileña, que vive en la periferia del mundo, y lo que ella misma significa, es decir la cosa, su cuerpo y la búsqueda de sí misma en él, podríamos pensar que a pesar de ser cercana a sí misma, las complejidades del manejo visual del cuerpo de la mujer crea una barrera al reconocimiento del propio cuerpo. Donna Haraway (Denver, 1944) dice que “los cuerpos son mapas de poder e identidad”<sup>178</sup>, es decir que están marcados por todas las situaciones y lugares en las que viven, la identidad y la aproximación que hace Bierrenbach a su cuerpo es muy particular. El cuerpo de la artista está visto a través de la fotografía que es un lugar de subjetividades y al mismo tiempo de voyeurismo, en donde éste es una acción ilícita al meterse en lo que se supone debe ser privado o íntimo. Nos podemos preguntar

---

177. Artes Visuais 2009 - Cris Bierrenbach, <http://www.youtube.com/user/BelasArtesSP#p/search/0/Mpd4X2Y1U5g>, min: 2:22.al 2:25, consultado el 26 de septiembre de 2011.

178. Donna Haraway, *Manifiesto Ciborg, El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*, trad. Manuel Talens con pequeños cambios de David de Ugarte, [webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz\\_suarez/ciborg.pdf](http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf), consultado el 30 de septiembre, 2011, p.37.

entonces cómo se ve la artista y cómo hace que la veamos, cómo nos interpela con la mirada.

#### 4.2. Retrato íntimo

Una de las formas de interpelar nuestra mirada, es con la serie *Retrato íntimo* [Figs.25-29] de 2003, una de las obras más impactantes de Bierrenbach, que consiste en cinco fotografías en impresión digital de radiografías que se le tomaron a la artista cuando tenía insertados en su vagina una serie de objetos punzo-cortantes y que cuestionan esta idea de los orificios, de la forma en la que los usamos y que nos dice quienes somos, en que mundo estamos insertos y una intimidad que rebela nuestra estructura fundacional, nuestro esqueleto. Es decir, el trabajo de Bierrenbach en esta serie me remite a la forma en la que el sistema clasifica o nos da una forma de ver el género, una forma de ver el sexo. Como nos dice Beatriz Preciado:

Una sexualidad implica siempre una territorialización precisa de la boca, de la vagina, de la mano, del pene, del ano, de la piel. De este modo el pensamiento *straight* [...] asegura la relación estructural entre la producción de identidad de género y la producción de ciertos órganos (en detrimento de otros) como órganos sexuales reproductivos. Buena parte del trabajo disciplinario consistirá en extraer el ano de los circuitos de producción de placer<sup>179</sup>

La heterosexualidad es una forma de territorialización y control de nuestros cuerpos. La obra de Bierrenbach es en principio

---

179. Beatriz Preciado, *Testo yonqui*, *op.cit.*, p.59.

chocante porque enmarca de forma muy clara esos territorios a los que alude Preciado, esos lugares de control, esas formas de hacernos hombres o mujeres, masculinos o femeninos, homosexuales, esa forma en la que marcamos lugares limitados de placer en nuestros cuerpos.

Acerca de esta serie Bierrenbach dice:

Fue efectivamente radiografiado, sin masoquismo, no me laceré, no me perforé nada, hice pruebas antes todos los objetos fueron revestidos con parafina, hice pruebas para ver que material podría usar para ver cual sería el más transparente posible para que no apareciera en la radiografía. Fue hecho en una clínica, los objetos fueron insertados y radiografiados porque una de las ideas es que es un trabajo que tengo con el cuerpo y con los autorretratos, que es, en este caso, entender los límites del cuerpo por dentro. La verdad yo no entiendo muy bien en donde están las cosas, yo sé que tengo un corazón, tengo un pulmón, tengo eso, y los orificios que son entradas dentro de un mecanismo, que es un mecanismo que la gente no sabe exactamente como funciona, y cuales son sus límites, cuan íntima es una penetración de cualquier tipo que fuera.<sup>180</sup>

Bierrenbach parece hablarnos de unos orificios como entrada a un mundo desconocido y al mismo tiempo como entrada a lo íntimo, dice que la penetración de cualquier tipo es un acto de intimidad. Un acto en el que ella parece buscar entender lo que hay adentro de su cuerpo, lo que ella no puede discernir. El cuerpo del que Bierrenbach nos habla en esta obra parece estar desdibujado,

---

180. Eder Chiodetto, *Entrevistas: Cris Bierrenbach e Marcelo Zocchio 'Digressões'*, <http://www.youtube.com/watch?v=Wcw0aCSwx9Y>, min: 1:08:49 al 1:10:07, consultado el 15 de noviembre de 2011.



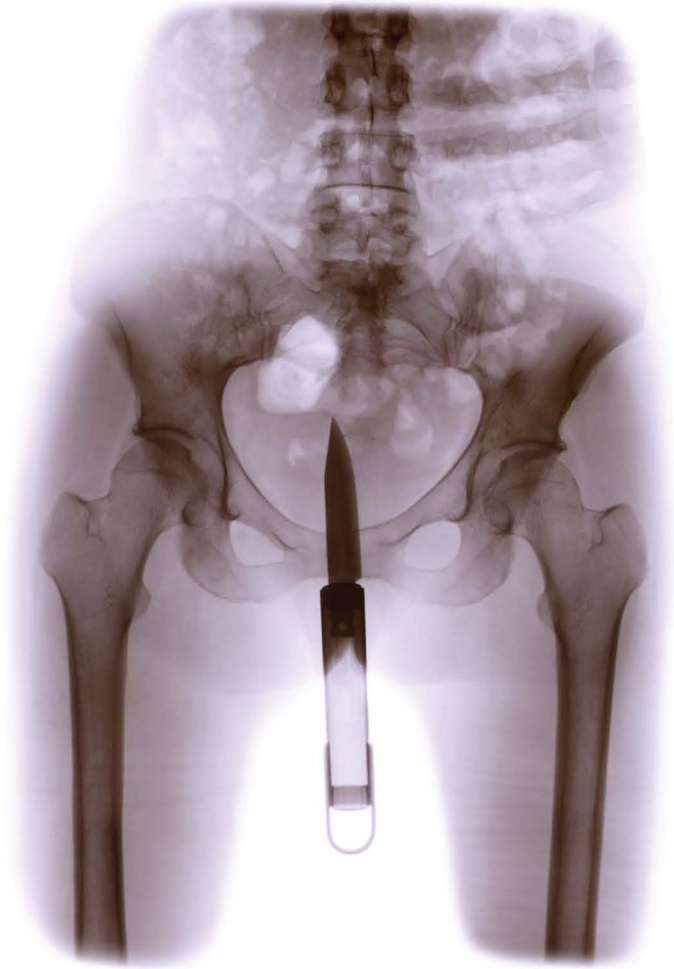


Fig.25. Cris Bierrenbach, *Retrato íntimo*, impresión digital de radiografías, 85 x 60 cm, 2003.

parece estar en una especie de confusión con los límites en los que se mueve.

De forma extraña y al mismo tiempo provocadora en estas cinco imágenes el acto de penetración es realizado por herramientas metálicas punzo-cortantes que se relacionan con un trabajo agresivo: un trinche, unas tijeras, una jeringa, unas pinzas y una navaja. Si bien, Bierrenbach aclara que la realización de la obra no conllevó ningún acto violento hacia su cuerpo, el resultado es violento.

La cuestión es que el acto de insertarse estos elementos en los genitales es uno de penetración violenta pero es también uno que nos cuestiona como público, ¿qué pasa con nuestra intimidad, qué pasa con nuestros órganos sexuales y reproductores normalizados?, ¿por qué nos cuesta tanto trabajo ver esta obra? Y aquí es en donde la artista nos puede llevar por un cuestionamiento directo al sistema. Si en el video, del que hablé al principio de este capítulo, ella se maquilla y se desmaquilla, cambia su identidad y cuestiona con pequeños actos todo un mundo de la belleza y el encajonamiento social. Con sus radiografías nos lleva cuestionarnos hasta dónde conocemos nuestro cuerpo, y más allá de esos elementos, cuando ella dice que es un cuerpo que no conoce como interior, hay en realidad una curiosidad y un desconocimiento no solo de su cuerpo como interior sino también de su cuerpo como construcción social, como creación de poderes, a lo que me refiere esta obra es a un cuerpo que es controlado por el biopoder, que no me da la posibilidad de conocerlo en toda su extensión, en toda su capacidad. Un biopoder que me encierra en tener solo dos posibilidades de acción: masculino o femenino, hombre o mujer y que me hace producir cuerpo y género. Es un poder que me castra y no me permite ver más allá,

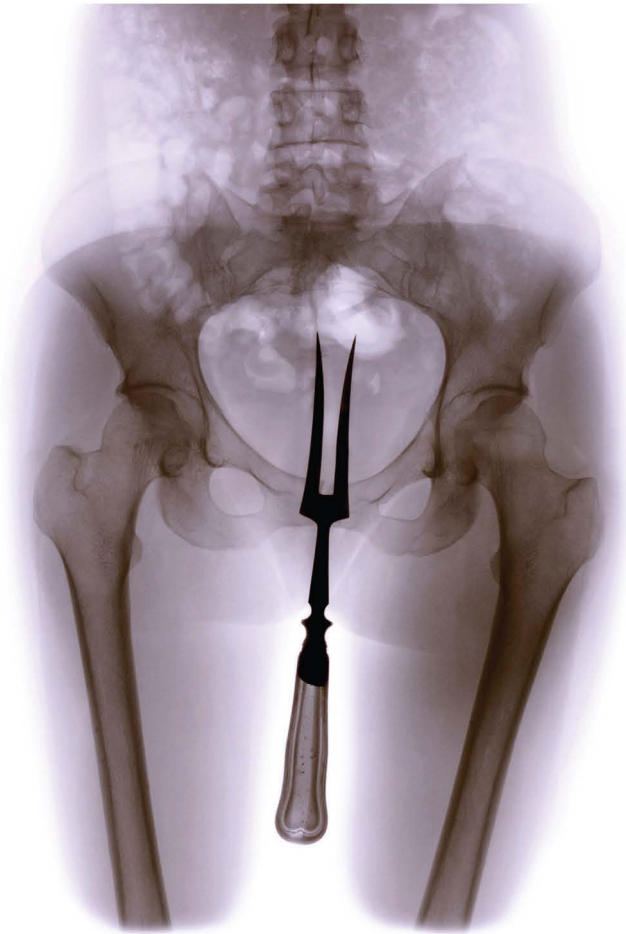


Fig. 26. Cris Bierrenbach, *Retrato íntimo*, impresión digital de radiografías, 85 x 60 cm, 2003.



Fig.27. Cris Bierrenbach, *Retrato íntimo*, impresión digital de radiografías, 85 x 60 cm, 2003.

que me constituye como un cuerpo limitado y que me obliga a ser haciendo lo que el poder dice.

Y que dentro de estos límites no me permite moverme o pretende no permitirme hacerlo. Es importante pensar que en este objetivo caben muchas construcciones sociales que, por una parte nos limitan y etiquetan y, por otra, sin pretenderlo nos dan un espacio de acción. Es decir mientras estas construcciones pretenden constreñirme, sus elaboraciones son tan limitadas que si yo me hago cargo de mis cuestionamientos y entiendo que tengo una agencia, un modo de cuestionar, puedo romper con pequeños actos las limitaciones, puedo buscar las fisuras del sistema, con las que precisamente estas cinco imágenes trabajan. Se puede decir que representar el cuerpo y cuestionar sus orificios es una forma de enfrentarse al poder y buscar una fisura:

El cuerpo en sí es su eje de control político, de control social en el que teje y desteje los organismos de relaciones, las dinámicas de construcción y organización da las formas a los tejidos sociales. Lo controla, decide sobre el individuo, dentro del individuo, dentro de sus placeres, de sus sexualidades, de sus eyaculaciones. Lo transforma en un cuerpo para ser utilizado, para ser usado y deformado como una representación del deseo del poder o como construyendo en él los símbolos deseados desde las jerarquías, las ideologías que los perpetúan y ratifican.

Son la base de la creación de su conocimiento, un conocimiento dirigido a la frustración, a la autocercenación, juzgado y culpado, son cuerpos crucificados por el género violento, por todas las violencias instituidas en él. Este control nos muestra, y nos coloca en el centro mismo del ejercicio del poder hegemónico-autoritario de un ideal inalcanzable de violencia silenciosa.

Por estas razones el representar a través o desde el cuerpo es un acto de transformación-revolución ideológica que nos lleva a cuestionar los espacios de conformación de la identidad.<sup>181</sup>

Dice Bierrenbach que “La fotografía era un medio de certezas”<sup>182</sup> cuando trabajaba en el fotoperiodismo, pero que la experimentación artística la llevó a pensar lo contrario. Y en ese camino de experimentación y pensar al revés, se encontró con una fisura que la llevaría a cuestionarnos de forma directa nuestro actuar en el género, y más allá del actuar, nuestra posición ante lo que consideramos lo “normal”, lo científicamente probado, lo “real”. Si estas fotografías nos causan una experiencia de rechazo, si nos son abyectas, es porque nos cuestionan y nos dicen hasta que punto estamos insertos en la dualidad que este mundo normalizado nos impone.

Si pensamos la masculinidad y la feminidad en palabras de Beatriz Preciado:

La masculinidad y la feminidad son como la depresión o la esquizofrenia, ficciones médicas definidas únicamente de forma retroactiva con respecto a la molécula con la que se tratan. La categoría de la depresión no existe sin la molécula sintética de serotonina, del mismo modo, la masculinidad clínica no existe sin la testosterona sintética.<sup>183</sup>

Entonces podemos pensar en que la masculinidad es una construcción basada en una idea retroactiva, en una búsqueda de

---

181. Las disidentes, “El cuerpo como medio de resistencia”, *op.cit.*

182. Eder Chiodetto, *Op.cit.*, min 53:00.

183. Beatriz Preciado, *Testo yonqui, op.cit.*, p.51

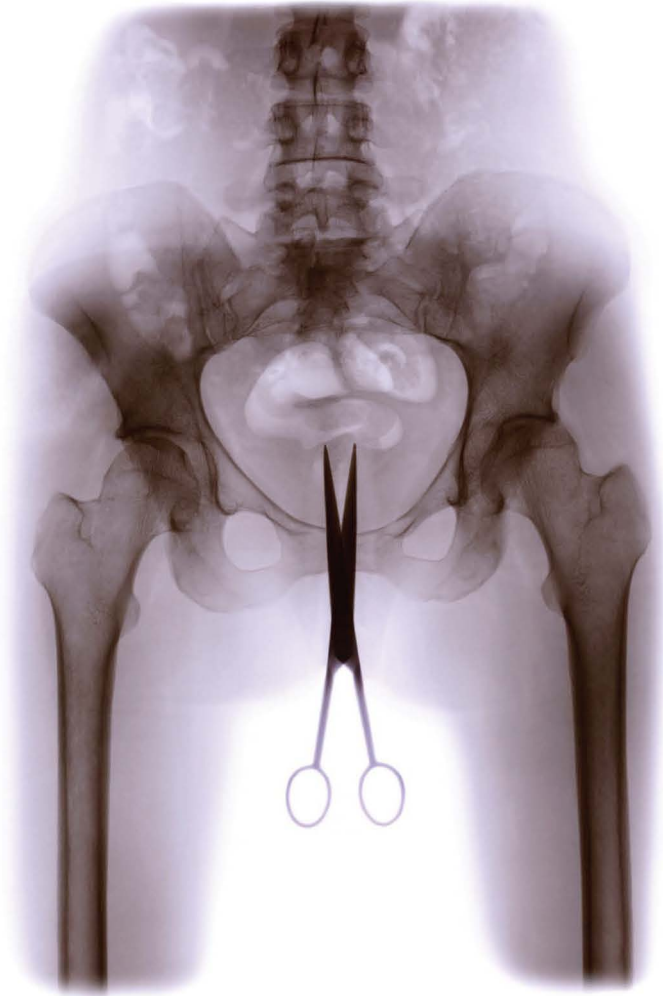


Fig.28. Cris Bierrenbach, *Retrato íntimo*, impresión digital de radiografías, 85 x 60 cm, 2003.

justificación del molde en el que nos meten. Una forma de decir tú eres así e imponernos un comportamiento. En los años 50 el Dr. John Money, que como ya vimos, inventó el concepto del género y comenzó una fórmula para reasignar el sexo de bebés intersexuales. A partir de ese momento el encasillamiento se vio respaldado por la ciencia médica, que además justificaba la normalización de los seres humanos a través del discurso de "lo natural". Aquello que es natural, es aquello que nos han enseñado que es lo que debe ser y el cuestionarlo causa un problema ideológico. Si yo cuestiono lo natural meto en conflicto las ideas sociales normalizadas en las que vivimos.

Desde el punto de vista del análisis de la obra de Bierrenbach podemos cuestionarnos este esquema de lo "natural" y normalizado. La penetración como acto íntimo y privado, que en estas imágenes se vuelve público (pero realmente ¿en dónde están los límites si no es que en esos lugares de normalización que precisamente esta obra cuestiona?) y al volverse público pone ante nosotros un cuestionamiento de nuestra mirada y a través de esto nuestra forma de vivir los géneros. Pensemos entonces que:

El cómo habitamos los géneros, el cómo nos posicionamos en ellos genera una serie de jerarquías, de normalizaciones discriminatorias, de desigualdades sociales y culturales, anteponiéndonos los cuestionamientos de las miradas de los otros y de nuestras propias miradas, nos cuestionamos ante el espejo si somos o nos deseamos, si nos transformamos o nos destruimos ante el rol que nos



fue y nos es impuesto y que nosotros elegimos jugar imponiéndonoslo y actuándolo constantemente.<sup>184</sup>

En ese actuar del género y el sexo caben varias formulaciones, una de ellas es cómo identificamos y como utilizamos nuestros órganos sexuales, ¿hasta dónde estamos dispuestos a aceptar que tienen una función meramente reproductiva y hasta dónde estamos dispuestos a utilizarlos como un cuestionamiento, como un lugar de fisura, como un espacio de goce y de encuentro íntimo con nosotros mismos? Los instrumentos insertados en los genitales de Cris Bierrenbach nos están diciendo que ella puede jugar con ese espacio de la forma que se le antoje, y también nos están diciendo que ella se siente agredida por ciertas imposiciones sociales que limitan el goce y el uso de estos. Bierrenbach transforma nuestra mirada ante la herramienta, el cuerpo aparece como una fantasmagoría que rodea al elemento íntimamente metido en el territorio de su cuerpo, en los orificios de entrada a lo que ella llama un mecanismo y qué si lo pensamos bien puede ser un mecanismo de represión o de liberación, dependiendo de cómo nos apropiemos de él o de si acaso nos apropiamos de él.

Al cuestionar el género con la imagen, tanto en el video *Identidade* y las fotografías *Retrato íntimo*, Bierrenbach nos pone frente al hecho de que el género es violencia, es decir, como marca jerárquicas e impone normalizaciones discriminatorias, crea la

---

184. Las disidentes, *El cuerpo cuestionado*, ponencia presentada en el 7o Simposio Internacional: "El cuerpo en el arte, el diseño y la comunicación visual como motivo de investigación-producción" en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, 9 de noviembre de 2011, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/01/24/el-cuerpo-cuestionado>, consultado el 30 de enero de 2012.

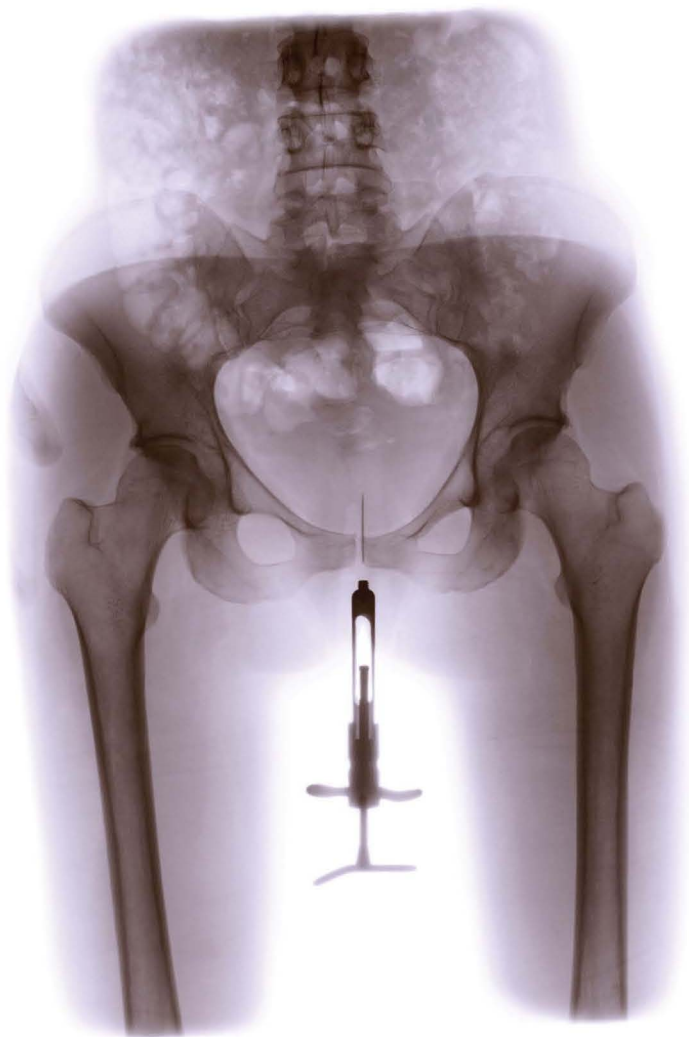


Fig.29. Cris Bierrenbach, *Retrato íntimo*, impresión digital de radiografías, 85 x 60 cm, 2003.

violencia social y el estado de indefensión en el que vivimos desde la modernidad. Si la obra de Nicola Costantino, que vimos en el capítulo anterior, reflexiona sobre el tema de la violencia que nunca termina y que se aplica en todos los niveles sociales, de hecho el que haya niveles sociales es un acto violento producido por el género, la obra de Bierrenbach nos lleva a cuestionar todavía más a fondo la violencia y el género.

Sus imágenes son fuertes porque desde el punto de vista de una mirada normalizada nos pone frente a algo que no nos atrevemos a ver, porque cuestiona las imposiciones que se le hacen a ella y a nosotras a través del género. Estas imposiciones y jerarquías son mucho más profundas que el pensar el hecho de que un sexo está impuesto sobre otro, que el que los hombres se impongan ante las mujeres. Cabe aquí pensar en como la violencia nos embarga a todos, como nos pone en situaciones de pérdida y de confrontación de quienes somos. Para esto si Bierrenbach nos pone ante la feminidad y la destruye y construye en su acto performático, que a través del voyeurismo nos mete en su mundo privado, de maquillarse y desmaquillarse, cortarse el cabello y ponerse la peluca, ser o no ser lo que se supone debería.

### 4.3. Crisibank

Para adentrarme en la duda encuentro que la instalación *CrisbiBank – Preservando Futuras Gerações* [Crisibank – Preservando Futuras Generaciones] [Figs.37-41] de Bierrenbach me lleva a preguntarme por el manejo de los líquidos corporales y el manejo de las técnicas reproductivas. La etiqueta de la mujer como maternal se

ve cuestionada con estas imágenes. La instalación consiste en diez fotografías puestas en cajas de luz que se encuentran en una pared y abajo de ellas hay un letrero que dice: *CrisbiBank – Preservando Futuras Gerações*. Cada una de las imágenes es un condón que contiene espermatozoides y que ha sido congelado en un pedazo de hielo. Cada condón ha sido usado por uno de los amantes de la autora. Y cada uno ha sido guardado y congelado con la idea de las posibilidades que hay en cada uno de esos receptores de semen:



Fig.30. Cris Bierrenbach, *CrisbiBank – Preservando Futuras Gerações*, instalación, 2004.

Tenía un novio, él hacía una cosa que yo nunca había visto, después del sexo ataba el preservativo muy delicadamente antes de tirarlo y me parecía muy gracioso la delicadeza, el cuidado con el preservativo.

Me parecía que después de tapado era como un líquido precioso. Así que empecé a investigar los bancos de esperma, todo el comercio, eso de que ahora uno puede encontrar cualquier tipo de esperma, elegir que quiere un hijo con un padre que es rubio o alto o muy inteligente, que estudió medicina, derecho, no sé, es como un supermercado, como un mercado, era como un juego. Yo decía, bueno, voy a hacer un banco de esperma particular en mi casa. Pequeños líquidos preciosos. Entonces después del sexo mi novio hacía todo eso y yo lo tomaba –él no sabía que eso pasaba– y yo lo ponía en el refrigerador, lo guardaba y fue muy gracioso, porque fue mi novio por un tiempo corto y el solo supo de mi trabajo ahora, después de seis o siete años. Él no tenía ni idea.<sup>185</sup>



Fig.31. Cris Bierrenbach, *CrisbiBank – Preservando Futuras Gerações*, instalación, 2004.

185. Adriana Raggi Lucio, Entrevista con Cris Bierrenbach São Paulo-México en videoconferencia, 23 de enero de 2012, AAR.



Fig.32. Cris Bierrenbach, *CrisbiBank – Preservando Futuras Gerações*, instalación, 2004.

Si por un lado la artista nos habla del control genético, por otro nos hace preguntarnos por el control de nuestros líquidos corporales, así como puede hablar de un acto que se supone una mujer no debe llevar a cabo, pero la obra está totalmente alejada de una cuestión de etiquetas femeninas, en realidad las está cuestionando, nunca es como dice este crítico:

Esta serie deja ver la afectividad femenina en el gesto de recoger, acoger y conservar el líquido seminal resguardando así la memoria del acto primordial de reproducción humana. Sin embargo, la ambigüedad impregna la obra de Cris y esta serie también hace una fina crítica irónica del control genético que pone en peligro a las generaciones futuras.<sup>186</sup>

Bierrenbach no habla del futuro en peligro o de la afectividad femenina, en realidad la obra apunta, como *Identidade* o *Retrato íntimo*, a un cuestionamiento del control del cuerpo desde adentro que se hace a través de la medicina, pensar que lo que hace es subrayar cuales son las actitudes femeninas o cuales son los límites del género es una actitud normalizadora y lo que hace la obra es confrontarnos con nosotras mismas y cuestionar nuestro cuerpo controlado. Pensar que hay una afectividad femenina y etiquetarla es un acto de violencia en el lenguaje, en el sistema de género. Lo que se puede ver en la obra es un reto a nuestros conceptos sociales respecto al género y respecto a las actitudes que se supone una mujer debe tener.

---

186. Miguel Chaia, *Arte nua e crua*, <http://crisbierrenbach.com/textos/chaia/#more-1000>, 2005, consultado en noviembre 2011.



Fig.33. Cris Bierrenbach, *CrisbiBank – Preservando Futuras Gerações*, instalación, 2004.



Lo que vemos en *Crisibank* es por un lado, un banco de posibilidades, de esas futuras generaciones que podrían ser, que se encuentran adentro de un condón. Por otro lado, son el resultado de la actividad sexual de la autora. Cada condón es de un amante diferente, cada una de las fotos de esta obra implica una declaración abierta de alguien que acepta su sexualidad y que nos la deja ver ahí, de frente, sin intermediarios. El banco de Cris contiene una colección de posibilidades futuras y pasadas. Las cosas que ella ha vivido a través del sexo y las cosas que pudiera vivir a través de la posibilidad de futuras generaciones.

Es también evidente la relación de la obra con el control natal y los demás controles de la sexualidad y la reproducción. La obra muestra un control del cuerpo que ella nos deja ver como propio: yo hago lo que quiera con mi cuerpo y con mi sexualidad. Pero además podemos ver el poner al dueño del semen como un objeto, si lo pensamos desde una postura que pareciera imitar a la economía neoliberal, yo tomo tu producto y lo guardo como un trofeo o una posesión a través de la cual puedo tener un cierto control sobre lo que voy a utilizar para reproducirme, sin necesidad de mantener un vínculo afectivo. Es también importante señalar que el cuerpo de Bierrenbach y su banco nos apuntan hacia un momento en que nuestra sociedad está enmarcada, más allá del control del cuerpo desde afuera, al control del cuerpo desde adentro, la producción del género a través también, desde lo que tomamos o consumimos para ajustarnos a ciertas normalizaciones sexuales.

Por ejemplo, la píldora anticonceptiva pareciera ser un logro importante para la liberación sexual de la mujer. Cuando en realidad, hay a través de este invento médico un control desde el interior del

cuerpo por medio de la farmacología. Un invento que se trataba originalmente de vigilar el cuerpo de la mujer y que tiene un origen en el control de género y el racial. Finalmente estas microtecnologías han servido para construir ficciones de género, es decir una mujer que toma la píldora parece tener un ciclo menstrual cuando en realidad lo que tiene es una simulación. La primera versión de la píldora eliminaba por completo la menstruación lo que hacía que hombres y mujeres fueran más parecidos y por lo tanto se descartó su producción.<sup>187</sup>

Entonces podemos ver que las formas en las que el biopoder funcionan van cambiando de acuerdo a como la medicina va buscando formas de control del cuerpo y de producción de sexualidad. El hecho de que una pastilla controle nuestra producción hormonal habla de cuanto de lo que pensamos como lo “natural” o “lo que es” en realidad está mezclado con construcciones sociales del cuerpo que se nos aplican desde que nacemos. Bierrenbach con su *Crisibibank* nos pone ante la mesa una forma de control personal de los fluidos corporales y los medios de reproducción, también ante el problema de cómo el mercado traficará con el cuerpo y la reproducción, de la misma forma que la iglesia intentará controlarlo. Su banco contiene una forma de control de su parte hacia su amante, una forma de decir que en esta ocasión ella tiene un poder que va a ejercer sobre el cuerpo de él.

En cada fotografía que planta delante del espectador y que contiene un condón congelado nos plantea el problema de qué tanto

---

187. Beatriz Preciado, Conferencia en el Festival SOS 4.8 de Murcia 2009, *op.cit.*



Fig.34. Cris Bierrenbach, *CrisbiBank – Preservando Futuras Gerações*, instalación, 2004.

en realidad el bíopoder nos controla y nosotros no ponemos ni límites ni barreras a este control, Cris Bierrenbach nos ha demostrado que hay pequeñas fisuras a través de las cuales podríamos crear una pequeña vibración en el sistema que lo tambaleará. Las imposiciones masculino-femenino y el hecho de que estas nos conduzcan a desear a personas del sexo opuesto automáticamente, pueden ser fisuradas a través del arte, de las imágenes, de la escritura y por supuesto de las actitudes y las acciones de las personas que se supone deberíamos actuar y vestir el género.

#### 4.4. Cuadro negro

Un *performance* de 2005, *Quadro negro*<sup>188</sup> [Cuadro negro] [Figs. 35, 36 y 37], es un tanto directo en cuanto a esta idea de la manipulación de nuestro cuerpo pero es realmente interesante como el público que asiste a la acción entra en el juego de la participación y de la manipulación del cuerpo de la artista quien se encuentra pegada con velcro a un cuadro negro hecho con velcro. Su ropa hecha también de velcro da la posibilidad de que la artista sea manipulada por el público como un objeto al que mueven y ponen en diferentes posiciones. Por un lado la obra parece hablarnos de como objetivizar un cuerpo, y aquí pienso en *Crisibank*, que hace a sus amantes o una parte de sus amantes objeto, pero en esta ocasión el objeto es ella misma, que se encuentra encerrada en un traje de velcro y que parece ser incapaz de actuar y moverse por sí misma.

---

188. El video puede verse en <http://crisbierrenbach.com/pessoal/performance/performance>.



Fig.35. Cris Bierrebach, *Quadro negro*, performance, 20 min, 2005.

Ella tendrá que mantenerse en la posición en la que los participantes del juego quieran ponerla.

En una especie de búsqueda de las posibilidades del cuerpo como parte de un juego artístico, Cris, nos hace ver que tan fácilmente puede manipularse un cuerpo cuando este es totalmente voluntario. La artista está a merced del público que va a jugar con su cuerpo. El *performance* me remite a Marina Abramović (Belgrado, 1946), quien en 1974 hizo su *performance* más conocido, *Rythm 0* [Ritmo 0] [Fig. 38]:

En una galería italiana Abramović colocó sobre una mesa 72 objetos. Los había causantes de placer, de dolor y los que podían provocar la muerte. Durante el *performance*, Abramović permanecería pasiva, y el público estaba invitado a utilizar en ella los objetos. El *Performance* se suponía que duraría 12 horas.

Durante el tiempo que duró un miembro del público le cortó la blusa, otros la subieron a la mesa, y clavaron un cuchillo en medio de sus piernas, otro le cortó el cuello con una navaja y se bebió su sangre, uno más cargó una pistola y apretó varias veces el dedo contra el gatillo. Tras seis horas llegó el galerista y declaró terminado el *performance*, entonces Abramović caminó entre el público, y todos salieron corriendo por la puerta. Abramović dijo haber vivido seis horas de horror.<sup>189</sup>

La diferencia clave entre estos dos *performance* es que el nivel de violencia que sufrió Abramović fue mucho mayor que el que

---

189. MoMAMultimedia, *Marina Abramović. Rhythm 0. 1974*, <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972>, consultado el 12 de junio de 2012.



Fig.36. Marina Abramović, *Rythm 0*, performance, 1974.

vivió Bierrenbach, aún así la violencia simbólica que se juega en los dos es la misma. El cuerpo de la artista es objetivizado y el público juega con él. El *performance* de Abramović lo que demostró es qué tan arraigada está la violencia en la cultura que el público de una galería puede llegar a hacerle cosas terribles al cuerpo de una persona. El cuerpo es el objeto al que le toca ser usado y destruido, al que le toca ser víctima de la violencia. Para el público la libertad de hacer lo que quiera a un cuerpo implica la posibilidad de agredirlo hasta las últimas consecuencias.

En el *performance* de Bierrenbach más que un elemento violento hay un elemento lúdico. Al público y a la artista se les puede ver divertirse y reír. De cualquier forma, la artista está siendo manipulada y en un sentido más profundo, podemos ver como Abramović sufre el ataque del público en un estado de total indefensión y en el que aparece como una víctima, mientras que Bierrenbach parece disfrutar junto con su público de la acción en que la manipulan, pareciera ser una víctima voluntaria y feliz. Por lo tanto, una vez más la artista nos hace pensar hasta dónde vamos a seguir aceptando los roles de género, hasta dónde vamos a seguir actuando lo que se supone que “debe ser”, lo que es científicamente comprobable y natural, y hasta cuándo vamos a empezar a buscar en las fisuras del sistema una forma de romper con el hábito de ser lo que nos dicen que debemos ser.





Fig.38. Cris Bierrebach, *Quadro negro*, performance, 20 min, 2005.



Fig.37. Cris Bierrebach, *Quadro negro*, performance, 20 min, 2005.

#### 4.5. Epílogo: La otra perspectiva

*Salvo los homosexuales y gays, los varones se asocian poco por el hecho de serlo. Existen, eso sí, una especie de asociaciones de afectados por el sexismo social nacido de la corrección política: las asociaciones de padres y de separados y divorciados. Sin embargo, sus discursos de denuncia política del sexismo que padecen no son tomados en cuenta en un contexto que, de forma simplista, tiende a definir a los varones como verdugos y a las mujeres como víctimas. Nuestra sociedad se empeña en hablar del patriarcado como si este fuera un producto creado por los varones con el que las mujeres no tuvieran nada que ver (excepto como víctimas). Hay que desarrollar nuevos puntos de vista sobre todo esto. La transfobia, la homofobia, y las agresiones contra los hombres que no dan la talla, también son formas de violencia de género.<sup>190</sup>*

**Oscar Guasch**

En la forma en la que Bierrenbach nos habla de la feminidad y de los lugares en los que esta nos encierra encuentra un eco en la instalación *Good night my love* [Buenas noches mi amor] [Fig.39 y 40] de 2008 de Bruno Bresani (Recife, 1973) que cuestiona la masculinidad

---

190. Oscar Guasch, *Los hombres en perspectiva de género*, op.cit.

desde el punto de vista de un artista brasileño que vive en Barcelona y es víctima de la violencia que una mujer europea ejerció sobre él.

En la ciudad de Barcelona, en el año 2008 se llevó a cabo la inauguración de *Hangar Obert*, en la cual se encontraba una instalación nombrada *Good night my love*, que su autor describe como “una instalación sonora que reflexiona en torno a la violencia de género y cómo ésta se desarrolla y destruye en la intimidad, en la oscuridad cotidiana.”<sup>191</sup>

La violencia de género está contenida en la obra desde los acontecimientos que según el autor desencadenaron su producción y los que sucedieron después de su presentación. Esta es la historia que él relata<sup>192</sup>: durante la inauguración de *Hangar Obert* la policía arrestó a Bresani y lo llevó a la estación. Lo que sucedió es que su ex-novia lo acusó de violencia de género. Lo acusó de haberla golpeado. Los policías lo interrogaron y concluyeron, basados en varios factores, que la denuncia era falsa, que por el contrario la violencia fue infligida por la denunciante sobre él. Pero él no podía acusarla, porque en España la ley de violencia de género supone que las mujeres no pueden ser las agresoras, como ya vimos en el capítulo 1.

Aquí nos encontramos ante un cuestionamiento importante, la violencia de la que habla Bierrenbach, la de la jerarquización afecta a todo aquel que no está en la cima, las feminidades y las

---

191. Mónica Mateos-Vega, “Sin conciencia política no se puede ser hombre, mucho menos artista” en *La jornada*, México, 22 de Junio, 2009, Cultura, p.7.

192. Adriana Raggi Lucio, Entrevista con Bruno Bresani, México, D.F., 11 de noviembre de 2011 AAR.

masculinidades son formas discriminatorias en sí. Si la obra de Bierrenbach nos lleva hasta lo íntimo de su cuerpo, los orificios, la de Bresani nos lleva hasta lo íntimo de su casa, y nos demuestra como es que la violencia puede venir de las personas que manejan su situación social ventajosa ya sean hombres o mujeres. Pero es todavía más importante el poder poner nuestra mirada en algo sobresaliente de estas dos obras y es que ambas cuestionan el género, una desde la feminidad y la otra desde la masculinidad.

Si Bresani pone ante nosotros una evidente violencia vivida en lo privado, nos está mostrando como es que la masculinidad, que se supone un hombre debe vivir, es una forma de constreñimiento a ciertas reglas, y todavía más, conlleva una forma de construcción de etiquetas que se le ponen al hombre, o a la mujer, finalmente la construcción del género es relacional, no se puede concebir uno sin el otro. Bresani llama a la etiqueta que la masculinidad le pone como agresor-sometedor y dice sentirse incómodo con esta. Definir las masculinidades es una tarea sumamente difícil. Existen diversas formas de verlas y los diversos estudios que se han hecho suelen tener serios problemas respecto a llegar a una conclusión, Judith Halberstam (?, 1961) hace un análisis al respecto:

En nuestra sociedad la masculinidad se asocia a valores de poder, legitimidad y privilegio; a menudo se la vincula, simbólicamente, al poder del Estado y a una desigual distribución de la riqueza. La masculinidad parece difundirse hacia fuera en el patriarcado y hacia dentro en la familia; la masculinidad representa el poder de heredar, el control del intercambio de las mujeres y la esperanza del privilegio social.<sup>193</sup>

---

193. Judith Halberstam *Masculinidad femenina*, trad. Javier Sáez, Barcelona, Egales,

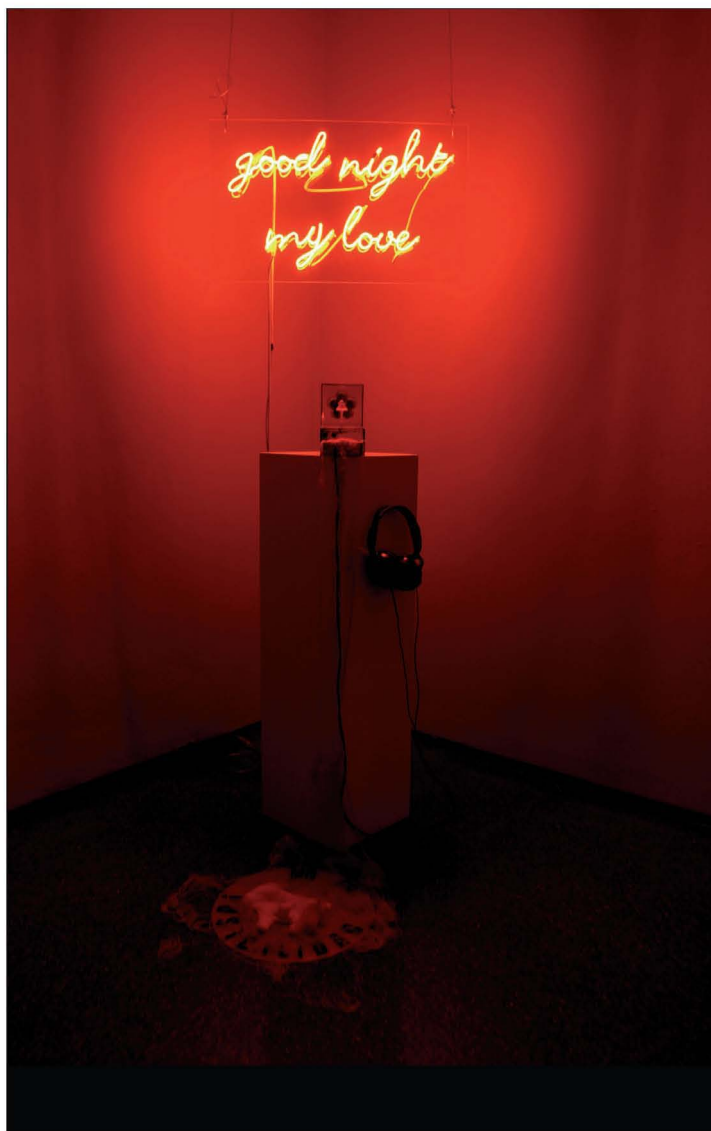


Fig.39. Bruno Bresani, *Good night my love*, Instalación, 2008.

Las reglas del género que la sociedad impone en nosotros incluyen la idea de que la masculinidad es actuada solamente por los hombres, de que la capacidad de violencia ocurre solamente en el cuerpo masculino. Los estudios de la masculinidad tienen problemas graves en su definición; hay varios factores sobre ella que la hacen un problema difícil. Podemos pensar masculinidad desde el punto de vista hegemónico, pero tenemos que darnos cuenta de que no todos los grupos sociales tienen el mismo punto de vista ideológico, hay estereotipos y es muy importante para nunca confundir los diferentes conceptos de masculinidad.

Lo que me interesa resaltar es el hecho que más allá de cualquier definición o de una idea hegemónica sobre cómo ser masculino, el concepto de una sociedad dividida en dos géneros crea un mundo violento en el cual todos podemos aplicar las herramientas de la violencia para producir poder a nuestro favor. Las actitudes violentas pueden ser actuadas por todas nosotras, y las consecuencias pueden ser variadas, es importante, desde mi punto de vista, reconocer y trabajar con los diversos procesos que pueden hacernos por una parte, utilizar la violencia o ser el agresor, o por otra parte ser las víctimas, o más exactamente victimizarnos.

¿Si el hombre es el agresor y la mujer la víctima, en dónde está nuestra agencia? Las mujeres tenemos que ser defendidas por ciertas leyes que nos protegen contra una violencia que no somos capaces de evitar o detener pero de acuerdo con estas ideas, no somos capaces aplicar la violencia tampoco. Si todo es tan simple, las leyes deberían ser suficiente, pero por supuesto hay mucho más detrás de un sistema violento y desigual. Es decir el género crea violencia y pensar que las mujeres somos dominadas por los

hombres es algo discutible porque la realidad es que en la palabra Mujer no caben todas estas personas que se supone deben caber, y lo mismo sucede con la palabra Hombre. La complejidad de lazos humanos y jerárquicos es demasiado grande, no podemos decir que toda Mujer actúe “femenina” y todo Hombre actúe “masculino”. Judith Halberstam hace un análisis de la masculinidad femenina y plantea, en el trabajo de definir qué es la masculinidad, que:

Si la masculinidad no es la expresión social, cultural ni política de la virilidad”, entonces ¿qué es? No creo tener una respuesta definitiva a esta pregunta, pero tengo algunas propuestas sobre por qué la masculinidad no debe y no puede ser reducida al cuerpo del hombre y a sus efectos. Incluso me atrevería a afirmar que, a pesar de que parece que nos cuesta mucho definir la masculinidad, socialmente tenemos pocos problemas en reconocerla, y de hecho invertimos mucho tiempo y dinero ratificando y consolidando las versiones de la masculinidad que nos gustan y en las que creemos. Muchas de estas “masculinidades heroicas” se basan fundamentalmente en la marginación de las masculinidades alternativas.<sup>194</sup>

La heteronormatividad afirma que tenemos que actuar según ciertas reglas y que somos “naturalmente” femeninos o masculinos y que el tener uno de esos géneros nos conduce necesaria y automáticamente a desear a personas del género opuesto al propio. Esto es un indicador sobre cómo reproducimos el sistema de género. Pero en cómo reproducimos el sexo y el género hay siempre un lugar para cuestionarlo, hay un espacio pequeño donde podemos escapar, al final tenemos la opción de desafiarlo. Hay fisuras que

---

194. *Ibid.*, p.23.



podemos aprovechar. Podemos crear una alteración y como dice Irving Domínguez:

Dicha alteración puede relacionarse con la práctica de la *parresía*, signo de la voluntad de un sujeto al enunciar una verdad ante el poder que intenta pasar sobre ella u ocultarla. Por ello quien practica la *parresía* “asume un riesgo”. Por supuesto, esa situación de peligro en la que se coloca quien hace un uso público de su capacidad de juzgar al otro no siempre pone en juego algo tan valioso como la propia vida. Lo que se pone en riesgo es siempre algo que tiene una gran importancia para el que habla en momentos en los que otros optan por callar. En este caso, el control de quienes pueden ejercer la violencia física (los representantes de la Justicia), quienes son limitados en el ejercicio de la misma (los hombres) y quienes no pueden pronunciarse en contra de esa violencia y mucho menos ejercerla so pretexto de que si ellos la ejercen ponen en riesgo todo el sistema (los injuriados).<sup>195</sup>

*Good night my love* es una instalación de un artista que hace un esfuerzo por cuestionar la manera en que la masculinidad es impuesta en su cuerpo. Y lo hace a través de hablar libremente de una situación que normalmente sería acallada por las presiones sociales por sostener la masculinidad misma. La manera en que esta obra llama nuestra atención es con sonido y color. Podemos escuchar una grabación, la voz de una mujer que grita una serie de ofensas después de que Bresani dice: ¡*buenas noches!* Escuchar la voz agresiva de esta mujer es escuchar la violencia en la voz de

---

195. Irving Domínguez, *En torno a la instalación Good night my love de Bruno Bresani*, 2009. Texto inédito.

una mujer, una voz que se supone debe ser femenina, y es según las ideas generales del género: no violenta.

Esta voz es directa y completamente agresiva; podemos imaginarnos ese momento, quizá cuando alguien es sujeto de tal agresión no es posible imaginarse nada, es por eso que las luces rojas pertenecen a la voz, dicen violencia y hablan de un estado mental, un momento paralizado, un tiempo en el cual una persona encarna la violencia y por lo tanto personifica al sistema, y la persona que es sujeta a esa violencia representa o encarna al sistema desde la otra cara. Por lo tanto el problema es que el sistema tiene estas divisiones, en las que esta obra está enfocada.

Uno de los primeros puntos de *Good night my love* es el hecho de que supera la idea de que hay una división entre público y privado. La agresión que Bresani está sufriendo se supone debe permanecer en la esfera privada, cuando la voz sale de esta esfera está enunciando el viejo dicho feminista: Lo personal es político. Todo lo que sucede dentro de la casa es parte de todo lo que nos sucede a todos nosotros. El artista dice al respecto: “problematiza y revela cómo la vida privada es en realidad parte de la vida política de quienes conformamos democracias.”<sup>196</sup> El binarismo en el que vivimos que nos divide en mente y cuerpo, femenino y masculino o privado y público, entra en cuestión con una obra que nos señala que si queremos cambiar las cosas tenemos que aceptar que todas estas divisiones son falsas, que la violencia está en todos los niveles del sistema y que no es exclusiva de un género o de un sexo.

---

196. Mónica Mateos-Vega, *op.cit.*, p. 7.



Fig.40. Bruno Bresani, *Good night my love* (detalle), Instalación, 2008.

Hay muchas preguntas, si pensamos que la performatividad del género es un acto de reiteración, al final el género es el efecto de los discursos dominantes que se imponen sobre nuestros cuerpos, en la obra hay un hombre que habla desde una masculinidad alternativa porque si pensamos que este hombre en particular, Bruno Bresani, era en aquel momento un méxico-brasileño viviendo en Barcelona, que era constantemente llamado de una manera discriminatoria sudaca<sup>197</sup>, un hombre cuya posición en esa sociedad no era en absoluto privilegiada. Lo que nos lleva al hecho de que Bresani no era este varón dominante porque él venía de una cultura que es fuertemente exotizada, es decir que es una sociedad cuyos cuerpos se ven violentamente “racializados”. Aquí entra una cuestión importante, Bresani vive en España, en México o en Brasil una masculinidad alternativa que está más relacionada con su historia personal, que es una historia política, él es un exiliado de Brasil que creció en México, es un latinoamericano que trabajando en España se encontró con la injuria y el cuestionamiento de ser exótico, de ser masculino-agresor y de ser agredido.

Si Bresani se cuestiona sobre la manera en que se supone debe vivir y actuar las reglas del género, él dice que no se sentía cómodo con “el rol social que me asignaba la cultura como hombre-sujeto-masculino, en la cual por definición eres el agresor-sometedor”<sup>198</sup>, esto significa que está en búsqueda de la fisura, intentando cuestionar el sistema, el género, la violencia creada desde el problema en que

---

197. En España la palabra Sudaca es un término despectivo que se refiere a los sudamericanos, en realidad los españoles lo utilizan para referirse a todos los latinoamericanos.

198. Fabiola Aguilar, *op.cit.*

está parado ante su situación de identidad, de pérdida de país, de pérdida de lugar y de pérdida de identidad de género, porque de ninguna manera él se puede identificar con la masculinidad hegemónica.

La fisura que nos muestra la obra es más notoria cuando conocemos parte de la recepción de ella y la historia que el artista nos relata sucedió: Después de que la policía decidió que la que se le hacía a Bresani era una denuncia falsa lo dejaron ir, pero su ex-pareja continuó con el proceso y a pesar de las conclusiones de los policías un juez tuvo que seguir el caso. En una primera instancia la abogada de la parte acusadora recomendó a su cliente no seguir con el proceso debido a que no se sustentaba, entonces la acusadora recurrió a una asociación feminista y su nueva abogada continuó con el proceso. Cuando Bresani se presentó ante el juez y mostró la grabación completa de la agresión que se escucha en la pieza, el caso dio un giro total y la parte acusadora fue condenada a tres meses de prisión por levantar una denuncia falsa.

Es aquí en donde entra la cuestión de la recepción. Mi experiencia al hablar de la obra con cuatro mujeres diferentes fue siempre negativa, la obra les rompe el esquema con el que han crecido respecto a las violencias sociales. Tres de las receptoras han cuestionado el hecho de que Bruno hubiera grabado la agresión, desde su punto de vista el haberlo hecho indica una acción perversa. Nunca recibí una clara explicación de porqué lo perciben de tal forma. Pero yo lo interpreto que lo ven como algo perverso al no encontrar una forma de entender que el hombre era el agredido. Otra mujer le cuestionó a Bresani que la grabación de la obra estaba

manipulada y que seguramente lo había hecho para no mostrar quien era el verdadero agresor.

La grabación está manipulada porque es una obra de arte que se presenta ante un público y que tiene la intención de cuestionar el sistema de género. Detrás de la voz de la mujer escuchamos una cajita musical, la cual siempre ha sido asociada con la feminidad, la belleza y la pasividad. Cuando escuché la grabación sin editar, lo único que pude percibir es que la edición del sonido que escuchamos en la pieza es menos cruda e impactante. En la grabación original la violencia es mucho mayor, la voz de la mujer es implacable, el sonido de los golpes es realmente escalofriante y las frases que dice la agresora son sumamente fuertes, en un punto de la grabación ella se da cuenta de que está siendo grabada y su reacción es decir: “¿Estás grabando la conversación? Bien asegúrate de no editarla” y la agresión continúa. La escena en sí misma y la obra nos muestra una fisura en el sistema, la voz violenta de la mujer nos hace cuestionarnos los conceptos inmediatos que tenemos de género, entra en la fisura de ser hombre, de habitar el género impuesto, de ser exótico, fracturado, masculino, femenino, latinoamericano, sudaca, exiliado, sin hogar, sin identidad. Nos muestra que la violencia no es una cuestión de hombres violentos y mujeres víctimas, nos muestra que la violencia de género nos toca a todos y aunque sea en diferentes formas está siempre presente. Que es importante, para poder encontrar la fisura que nos lleve a otro lugar, desarrollar nuevos puntos de vista respecto a esto, como nos dice Óscar Guash.

La obra de Bresani y la de Bierrenbach nos hacen experimentar desde nuestra reacción como es que el sexo y el género no son dos,

si no que son infinitos y por lo tanto cuando negamos esa infinitud entramos en un sistema violento.



Fig.41. Bruno Bresani, *Good night my love* (detalle), Instalación, 2008.





## Conclusiones

*Todo eso de la identidad, de saber quiénes somos, de dónde venimos, de conocernos a nosotros mismos y demás monsergas, está muy bien. Pero no es necesario para pegar gritos, carteles, hostias ni existir políticamente. Está bien claro quién es el enemigo. No hace falta ser un sabio para reconocer quién quiere nuestro mal, quién quiere acabar con nosotros, a quién le provocamos arcadas, quién se muestra reticente, incómodo, arisco frente a nuestras reivindicaciones o ante nuestra mera existencia. Para localizar la homofobia no hay que ser un lince. De esto se da cuenta cualquiera, hasta la marica que no ha pisado una librería en su vida. No es preciso nada más para empezar a hacer política, para convertirnos de simples practicantes de unas cuantas conductas sexuales estereotipadas en verdaderos sujetos políticos.<sup>199</sup>*

**Paco Vidarte (Madrid, 1970 – 2008)**

---

199. Paco Vidarte, *Ética marica. Proclamas libertarias de una militancia LGTBQ*, 2ª ed., Madrid-Barcelona: Egales, 2007, Edición Kindle, pos. 705.

Al principio de la escritura de este trabajo yo suponía que solamente había dos géneros y dos cuerpos. Al final yo afirmo que los cuerpos y los géneros no solamente son dos. Lo que importa no son los cuerpos masculinos o femeninos, no se trata de buscar una respuesta a la violencia a través de imponer otra violencia, afiliarse a la idea de que un género oprime al otro es no darse cuenta de que se está tratando de resolver la violencia imponiendo otra más.

Por esto mismo el recorrido de lectura de este trabajo es disparate, pero es también una muestra de como nuestros discursos, nuestras ideas, cambian. Sigo creyendo que el cuerpo del que habla Magali Lara es un cuerpo interior. Que su obra tijeras fue una que provocó violencia porque hablaba de la sexualidad de la mujer, de la mujer activa que busca respuestas. También puedo ver que la obra de Lara después de mucho tiempo de trabajo ha tenido un cambio conceptual que me lleva a pensar también en la violencia.

Una de las características de la obra de las tres artistas es la recurrencia a la violencia a través de objetos punzocortantes, que en algún momento el feminismo clasificó como herramientas masculinas, debido a su parecido con el falo, clasificación que a mí me parece fuera de lugar. Esta mirada que propone al hombre y todo lo que podría representarlo como el mal mismo es errónea. Pensar que todos los objetos que tienen una verticalidad representan el falo es simplificar cuestiones culturales y físicas también. En alguna ocasión escuché a una feminista decir que el micrófono es un objeto agresivo porque es fálico, creo que un comentario así está ciego ante las necesidades físicas y tecnológicas para la construcción de ciertos objetos de nuestra vida diaria.

Por lo mismo, cuando me acerco a los objetos punzocortantes de la obra de estas artistas lo hago desde un pensamiento que tiene más que ver con el uso de los mismos. Las tijeras de Magali representaban sus deseos sexuales, ¿las herramientas de Cris representan lo mismo? Por una parte representan objetos con los que se penetra un cuerpo, de la misma forma que Nicola lo cubre con pieles de humano (sintéticas) o Marina de Van se lo come, es un cuerpo que está siendo buscado y que a través de sus usos y representaciones lo que parece ser es que está perdido porque está obligado a ser un género, pero que es a través de hablar con violencia como los artistas encuentran una fisura en el sistema. En cada uno de los capítulos de la tesis hay un acercamiento a diferentes formas de mirar ya sea la obra o ya sea una teoría que posteriormente me servirá para hacer un análisis de la obra. Cada una de estas formas me ha dado la capacidad de entender cómo es que la mirada cambia con el tiempo y con nuestra comprensión del mundo. Por eso le doy importancia a la voz de los artistas y también a las diferentes miradas del espectador que se acerca a su obra.

Las artistas que analizo en esta tesis hacen a través de la utilización, construcción y teorización de su propio cuerpo una búsqueda individual de lo que supone estar en esta sociedad. Los artistas con los que completo mi análisis en los epílogos de los tres capítulos dedicados a las artistas son una anclaje que demuestra que la cuestión del género no es solamente una cuestión de las mujeres o de una zona geográfica. Las instituciones nos han enseñado a producir género como si este fuera inherente a nosotros, también han hecho de ciertos movimientos que cuestionaban esas instituciones rehenes emocionales y teóricos de ellas, por esto mismo

me parece sumamente interesante y productivo poder buscar en la obra de diferentes artistas algún tipo de cuestionamiento al género, y no solamente en la obra si no que también la verbalización de su discurso hace que pueda entender un poco más que es lo que están produciendo en cada una de sus imágenes.

El encuentro con los orificios es una de los más interesantes en el proceso de construcción de este trabajo, mientras Cris Bierrenbach dice no entender que hay adentro de su cuerpo y para eso recurre a la imagenología médica y a la introducción de objetos domésticos en él, Magali Lara recurre al interior del cuerpo y a los diferentes lugares que ocupa este. La cama es para mí una de las imágenes que Magali maneja de manera contundente en su discurso, la cama es tantas cosas e inevitablemente es sexualidad, ahí la artista se encuentra con los espacios del cuerpo. En el caso de Nicola Costantino el elemento que al final me llevó a hacer reflexiones inesperadas fue el ano, el significado de este es básico para tener la capacidad de ir en búsqueda de las fisuras del sistema. El ano es un lugar castigado, relacionado con tantas abyecciones, con los restos del ser humano y al mismo tiempo con el placer prohibido y llamado anormal por la sociedad.

La reflexión acerca del jabón de Costantino al final me hizo entender cuál es la importancia de un momento tan discutido pero creo que al mismo tiempo tan mal manejado como lo es el Holocausto o Shoá o el genocidio a los opositores, judíos y gitanos por parte del gobierno totalitario de Adolf Hitler (Braunau am Inn, 1889 – Berlín, 1945). El jabón que causó revuelo en Buenos Aires es el elemento que me hizo entender que lo que sucede con el Holocausto es que nos muestra de lo qué somos capaces los humanos y a través de su

análisis deberíamos entender cuan dañino es el sistema de género en el que vivimos.

Nos podemos seguir comiendo a nosotros mismos y podemos seguir castigando nuestro cuerpo con limitaciones y producciones sociales, podemos seguir pensando que el hombre es el enemigo y que la mujer es la víctima, podemos hacer leyes que hagan un mundo al revés pero igual, podemos apoyar la destrucción de alguien o de una comunidad entera, podemos bloquear nuestros orificios y privarnos del placer, podemos acabar con nosotros mismos o podemos, por otro lado, buscar una forma diferente de vernos, podemos dejar de convertirnos de simples practicantes de unas cuantas conductas sexuales estereotipadas y buscar ser sujetos políticos que cuestionen, que permitan que el dolor de perder algo que nos parecía seguro nos de la coyuntura de crear un nuevo espacio de discusión.

Los artistas analizados en esta tesis nos dan esa posibilidad, nos crean un espacio de discusión, nos hacen dudar, ¿es el jabón de Costantino un insulto?, ¿es la radiografía de Bierrenbach un montaje?, ¿son las flores de Magali obscenas?, ¿es la obra de Bresani un retrato de la violencia de la mujer o de su violencia?, ¿*Dentro de la piel* habla del cuerpo o habla de una enfermedad mental?, ¿la fotografía de Montiel Klint habla de México, habla del hombre o es simplemente un espectáculo visual?

Sobre la duda cae la mirada del espectador y a través de su propio ser puede responder las preguntas que se hace, por eso mismo todas estas obras se dirigen hacia la fisura, hacia la búsqueda

234 Transmutaciones corporales. Del oprobio a los infinitos géneros.

de un lugar en el que podamos cuestionarnos el género y el sistema, ya depende de nosotros dirigirnos a ese lugar.

## Hemerografía

ARIAS, Carlos et.al., “¿Arte feminista?” en *Debate feminista*, año 12, vol.23.

BUTLER, Judith, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, trad. Marie Lourties, en *Debate Feminista*, vol. 18, octubre 1998, pp. 296-314.

CUEVAS Morales, Silvia, “El mito de las denuncias falsas” en *Maginaria*, Delegación de la Mujer, Ayuntamiento de Sevilla. N° 007, julio de 2010.

FLORENCIA Canale, “Mi arte es truculento” (entrevista con Nicola Costantino), *Revista Noticias*, Buenos Aires, 31 de julio 2004.

KURI, Carlos, “Física de la idea. El jabón de Nicola Costantino”, Octubre 2003 en [www.nicolacostantino.com.ar](http://www.nicolacostantino.com.ar), 2009.

LEBENGLIK, Fabián, “Nicola Costantino: de Ruth Benzacar al Malba. Ortopedia y lipoaspiración” en *Diario Página/12*, martes 3 de agosto de 2004.

LEVINAS, Gabriel, “Efectismo en el museo”, *Diario La Nación*, sábado 17 de agosto de 2004 en <http://www.lanacion.com.ar/627942-efectismo-en-el-museo>, consultado en noviembre de 2010.

PÉREZ Fernández, Francisco y Beatriz Bernabé Cárdbaba, “Las denuncias falsas en casos de violencia de género: ¿Mito o Realidad?” en Colegio Oficial de Psicólogos de Madrid, *Anuario de Psicología Jurídica*, Vol. 22, 2012, p. 42.

RAMOS Escandón, Carmen, “Mujeres de ayer: Participación política femenina en México 1910-1960” en *Estudios Políticos*, vol.15, 1977.

ROMANO, Nicolás, Emmanuel Muleiro y Jorge Hardmeier. “Carne trémula. Entrevista a Nicola Costantino” en *El Anartista*, Buenos Aires, año 6, n° 19, diciembre de 2004.



## Recursos en internet

AGUILAR, Fabiola 'Entrevista a Bruno Bresani' en *Mapas de la resistencia*, exposición en línea, <http://museodemujeres.com/matriz/expos/mapas/mapas.htm>, consultado en noviembre de 2011.

BIERRENBACH, Cris, <http://crisbierrenbach.com>, consultado en noviembre 2011.

BUTLER, Judith y Beatriz Preciado en entrevista con la revista *Têtu*, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/04/20/judith-butler-y-beatriz-preciado-en-entrevista-con-la-revista-tetu>, consultado el 20 de abril de 2012.

CATW-LAC, <http://www.catwlac.org/CATWLAC-Q.html>, consultado el 10 de mayo de 2012.

CHAIÁ, Miguel, *Arte nua e crua*, <http://crisbierrenbach.com/textos/chaia/#more-1000>, 2005, consultado en noviembre 2011.

COLAPINTO, John “Gender Gap. What where the real reasons behind David Reimer’s suicide?” en *Slate Magazine*, Medical examiner, 3 de Junio de 2004, [http://www.slate.com/articles/health\\_and\\_science/medical\\_examiner/2004/06/gender\\_gap.html](http://www.slate.com/articles/health_and_science/medical_examiner/2004/06/gender_gap.html), consultado el 15 de abril de 2012.

COSTANTINO, Nicola, <http://www.nicolacostantino.com.ar>, consultado en enero 2011.

DE Lauretis, Teresa, *La tecnología del género*, trad. Ana María Bach y Margarita Roulet, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/05/19/la-tecnologia-del-genero-de-teresa-de-lauretis>, consultado el 6 de junio de 2012.

STERLING, Anne-Fausto, *Los cinco sexos: Porqué no son suficientes macho y hembra*, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/05/21/los-cincos-sexos-por-que-no-son-suficientes-macho-y-hembra-por-anne-fausto-sterling>, consultado el 21 de mayo de 2012.

GARGALLO, Francesca, “Personajes femeninos en la novela negra contemporánea. Un análisis feminista.” en *Milenio*, 14 de junio de 2010, <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8784042>, consultado el 25 de agosto de 2012.

GUASCH, Óscar, *Los hombres en perspectiva de género*, [http://www.jerez.es/fileadmin/Documentos/hombresxigualdad/fondo\\_documental/Oscar\\_Guasch\\_Andreu.pdf](http://www.jerez.es/fileadmin/Documentos/hombresxigualdad/fondo_documental/Oscar_Guasch_Andreu.pdf), consultado el 12 de mayo de 2012.

\_\_\_\_\_, *¿Qué hay debajo de las políticas de igualdad?*, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/05/10/que-hay-debajo-de-las-politicas-de-igualdad-por-oscar-guasch>, consultado el 14 de agosto de 2012.

GUERRILLA Girls, [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com), consultada en 2009.

HARAWAY, Donna, *Manifiesto Ciborg, El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*, trad. Manuel Talens con pequeños cambios de David de Ugarte, [webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz\\_suarez/ciborg.pdf](http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf), consultado en septiembre de 2011

JEFFRIES, Stuart, "In the cut" en *The guardian*, 15 de septiembre, 2004, <http://www.guardian.co.uk/film/2004/sep/15/features.stuartjeffries>, consultado el 7 de noviembre de 2012.

JUNYENT Torres, Diana, *Manifiesto Pornoterrorista*, <http://pornoterrorismo.com/manifiesto-transfeminista/manifiesto-pornoterrorista>, consultado el 25 de octubre de 2012.

LAMAS, Marta, "10 de mayo: ayer y hoy", *Proceso.com.mx*, 14 de mayo de 2012, <http://www.proceso.com.mx/?p=307439>, consultado en junio de 2012.

LARA, Magali, [www.magalilara.com.mx](http://www.magalilara.com.mx), consultada en enero de 2010.

LAS Disidentes, *Recursos e información sobre el ciberacoso*, <http://lasdisidentes.wordpress.com/recursos-e-informacion-sobre-el-ciberacoso>.

\_\_\_\_\_, "El cuerpo como medio de resistencia", Ponencia presentada en la jornada *El cuerpo codificado* del Simposio *Se Renta o Se Vende: Políticas de la Representación o Representación Política* del Seminario de Medios Múltiples de la ENAP. MUCA CU, el 24 de noviembre de 2011, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/01/27/322/>, consultado el 27 de enero de 2012.

\_\_\_\_\_, *El cuerpo cuestionado*, ponencia presentada en el 7o Simposio Internacional: "El cuerpo en el arte, el diseño y la comunicación visual como motivo de investigación-producción" en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, 9 de noviembre de 2011, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/01/24/el-cuerpo-cuestionado>, consultado el 30 de enero de 2012.

LÓPEZ, Helena, *No puedo estar de acuerdo*, Comentario en Facebook adriana.raggi, 14 de marzo de 2012, [https://www.facebook.com/adriana.raggi/posts/391257104219925?comment\\_id=5235903&offset=0&total\\_comments=10](https://www.facebook.com/adriana.raggi/posts/391257104219925?comment_id=5235903&offset=0&total_comments=10), consultado el 10 de septiembre de 2012.

MARTÍNEZ, Ángel, “España conmueve a Europa: un país con 350 denuncias por maltrato falsas al día” en *El confidencial*, <http://www.elconfidencial.com/sociedad/espana-conmueve-europa-denuncias-maltrato-falsas-20100823-68813.html>, consultado el 1 de octubre de 2012.

MATEOS-VEGA, Mónica, “Sin conciencia política no se puede ser hombre, mucho menos artista” en *La jornada*, México, 22 de Junio, 2009, Cultura, p.7.

MAYER, Mónica, *¡No a las maternidades secuestradas!*, <http://www.pintomiraya.com/redes/la-bitacora/item/47-¡no-a-las-maternidades-secuestradas.html>, consultado el 10 de septiembre de 2012.

\_\_\_\_\_, *La revolución de las comadres*, (Publicado originalmente en N. Paradoxa, International Feminist Art Journal. Rethinking Revolution. Volumen 10, 2002, <http://www.pintomiraya.com/pintomiraya/es/monica/textos-monica/54.html>, consultado el 10 de septiembre de 2012.

\_\_\_\_\_, *Clase, género y arte. Que no las veamos no quiere decir que no estén*. Texto escrito para el Primer Coloquio de Arte y Género (Instituto Nacional de las Mujeres y CNCA), octubre de 2002. [http://www.museodemujeres.com/matriz/biblioteca/002\\_clase\\_generoyarte.htm](http://www.museodemujeres.com/matriz/biblioteca/002_clase_generoyarte.htm), consultado el 10 de septiembre de 2012.

MCBRIDE, Andrew, "The Sex Wars" en *Lesbian History*, University of Michigan, [http://sitemaker.umich.edu/lesbian.history/the\\_sex\\_wars](http://sitemaker.umich.edu/lesbian.history/the_sex_wars), consultado el 2 de mayo de 2012.

\_\_\_\_\_, *The Sex Wars, 1970s to 1980s*, [http://www.outhistory.org/wiki/The\\_Sex\\_Wars,\\_1970s\\_to\\_1980s](http://www.outhistory.org/wiki/The_Sex_Wars,_1970s_to_1980s), 2008, consultado el 12 de mayo de 2012.

MELONI, Carolina, "Entrevista a Virgine Despentes" en *alex\_lootz revista literaria*, abril 2008, [http://www.melusina.com/rcs\\_gene/54-062.pdf](http://www.melusina.com/rcs_gene/54-062.pdf), p.6. Consultado el 21 de febrero de 2012.

MENDOZA-CHADID, Pedro y Eduardo Posada-Hurtado, "Prevalencia y población afectada de anorexia, bulimia y otros trastornos de la alimentación", *Agencia Universitaria de Periodismo Científico (AUPEC)*, Cali, Universidad del Valle, <http://aupec.univalle.edu.co/piab/prevalencia.html>, consultado en mayo de 2011.

ORGANIZACIÓN de las Naciones Unidas, *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer. Resolución de la Asamblea General 48/104 del 20 de diciembre de 1993*, <http://www.unhchr.ch/huridocda/huridoca.nsf/%28Symbol%29/A.RES.48.104.Sp?Opendocument>, consultado el 6 de junio de 2012.

PRECIADO, Beatriz, *Multitudes queer. Notas para una política de los "anormales"*, 21 mayo 2004, [http://multitudes.samizdat.net/Multitudes queer](http://multitudes.samizdat.net/Multitudes%20queer), consultado en enero de 2011.

\_\_\_\_\_, *Museo, basura urbana y pornografía*, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/08/12/museo-basura-urbana-y-pornografia-por-beatriz-preciado>, consultado el 12 de agosto de 2012.

REAL Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22a. ed, 2001, <http://buscon.rae.es/draeI>, consultado en marzo de 2008.

RED PutaBolloNegraTransFeminista, *Manifiesto para la Insurrección Transfeminista*, <http://assembleatransfeminista.wordpress.com/2010/01/01/77/>.

SÁNCHEZ-MELLADO, Luz, "La sexualidad es como las lenguas. Todos podemos aprender varias. Entrevista con Beatriz Preciado" en

El país, 13 de junio de 2010, [http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410414\\_850215.html#despiece1](http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410414_850215.html#despiece1), consultado el 16 de marzo de 2012. consultado el 17 de enero de 2012.

SANCHÍS, Irma, *Entrevista a Judith Butler*, <http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/02/20/entrevista-a-judith-butler>, consultado el 25 de agosto de 2012.



## Video y películas

\_\_\_\_\_, *Artes Visuais 2009 - Cris Bierrenbach*, <http://www.youtube.com/user/BelasArtesSP#p/search/0/Mpd4X2Y1U5g>, consultado en septiembre de 2011.

CONFERENCIA de Beatriz Preciado en el Festival SOS 4.8 de Murcia 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=mAQCCacL08c>, min 7:13-10:00 y <http://www.youtube.com/watch?v=KTKr00L7eiM&feature=related>, min. 0:00-0:50.

BIERRENBACH, Cris, *Identidade*, video, 3:05 min., 2003, <http://crisbierrenbach.com/pessoal/video/identidade>, consultado en octubre de 2011.

\_\_\_\_\_, *Quadro negro*, performance de 20 minutos, 1:07 min., 2005, <http://crisbierrenbach.com/pessoal/performance/performance>, consultado en noviembre de 2011.

CHIODETTO, Eder, *Entrevistas: Cris Bierrenbach e Marcelo Zocchio 'Digressões'*, <http://www.youtube.com/watch?v=Wcw0aCSwx9Y>, consultado en noviembre de 2011.

COSTANTINO, Nicola, *Trailer*, video, 3:17 min., 2010, [http://www.nicolacostantino.com.ar/es/obra\\_nicola\\_trailer.php](http://www.nicolacostantino.com.ar/es/obra_nicola_trailer.php), consultado en octubre 2011.

DE Van, Marina, *Dans ma peau (Dentro de la piel)*, Francia, Canal+, 93 min, 2002.

DESPENTES, Virgine y Coralie Trinh Thi, *Baise-moi (Viólame en México)*, Francia, Canal+, 77 min, 2000.

MOMA, MoMAMultimedia, *Marina Abramović. Rhythm 0. 1974*, <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972>, consultado el 12 de junio de 2012.

POLVO de Gallina Negra, *Madre por un día*, performance en televisión en el programa Nuestro Mundo, Televisa, canal 2, 28 de agosto de 1987 en <http://www.pintomiraya.com/es/gallina-negra.html>, consultado el 12 de diciembre de 2011.

## Bibliografía

BRIGHT, Susie, *Big Sex little Death: A Memoir*, Santa Cruz, Bright Stuff, Kindle Edition, 2011,

BRONSTEIN, Carolyn, *Battling Pornography. The American Feminist Anti-Pornography Movement, 1976-1986*, Nueva York: Cambridge University Press, 2011.

BOZAL, Valeriano (ed.), *Imágenes de violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Antonio Machado, 2006.

BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, trad. Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2002

CAMNITZER, Luis, *El acceso a las corrientes hegemónicas del arte*, 1995, <http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/index.html>, consultado en enero 2010.

CASTELLANOS, Rosario, *Mujer que sabe latín...*, 4a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

CORDERO, Karen e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México: Universidad Iberoamericana/UNAM, 2007.

DE Pizán, Cristina, *La ciudad de las damas*, Marie-José Lemarchand (ed.), 3ª ed., Madrid: Siruela, Biblioteca medieval, 2006.

DEBROISE, Olivier (ed.), *La Era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*, México: UNAM, 2006.

DESPENTES, Virgine, *Teoría King Kong*, trad. Beatriz Preciado, Barcelona, Melusina, 2007.

DOMÍNGUEZ, Irving, *En torno a la instalación Good night my love de Bruno Bresani*, 2009. Texto inédito.

DUBY, Georges y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en occidente*, vol 4. El siglo XIX, trad. Marco Aurelio Galmarini, México, Taurus, 2005.

EISLER, Riane, *El cáliz y la espada. La mujer como fuerza en la historia*, Trad. Renato Valenzuela, México: Editorial Pax México, 2005.

FAUTO-STERLING, Anne, *Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*, Nueva York, Basic Books, 2000.

FERRATER Mora, José; *Diccionario de filosofía*, 5ª ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad 1: La voluntad del saber*, trad. Ulises Guñazú, 31ª ed., México, Siglo xxi editores, 2007.

FREUD, Sigmund, *Obras completas, vol.17 De la historia de una neurosis infantil y otras obras*, trad. José L. Etcheverry, 2a. ed., Buenos Aires, Amorrortu, 1986.

GADAMER, Hans-Georg, *El estado oculto de la salud*, trad. Nélida Machain, Barcelona: Gedisa, 2001.

\_\_\_\_\_, *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, 5a. ed., Salamanca, Sígueme, 1975

HALBERSTAM, Judith, *Masculinidad femenina*, trad. Javier Sáez, Barcelona, Egales, 2008.

HEYES, Cressida J. y Meredith Jones (eds.), *Cosmetic Surgery. A Feminist Primer*, Farnham, Ashgate, 2009.

HOFF Sommers, Christina, *Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women*, Nueva York, Simon and Schuster, 1994.

IRIGARAY, Luce, *This Sex Which is not One*, trad. Catherine Porter con Carolyn Burke, Nueva York, Cornell University Press, 1985.

KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, trad. Nicolás Rosa y Vivian Ackerman, 6ª ed., México: Siglo XXI editores, 2006.

LAMAS, Marta, *Feminismo: transmisiones y retransmisiones*, México, Taurus, 2006.

LARA, Magali, *Mi versión de los hechos*, México, UNAM, 2004.

LEBON, Nathalie y Elizabeth Mairer (coord.), *De lo privado a lo público. 30 años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina*, México, Siglo xxi editores, 2006.

LEDERER, Laura and Richard Delgado, (eds.), *The Price We Pay: The Case Against Racist Speech, Hate Propaganda, and Pornography*, New York, Hill and Wang, 1995.

LEÓN Mejía, Ana, *Feminismo Disidente. Un acercamiento a las posiciones críticas con el feminismo establecido desde la documentación y el análisis de la producción científica*, Córdoba, Iesa Working Paper Series, Instituto de Estudios Sociales Avanzados de Andalucía, s/f.

LEVI, Primo, *Trilogía de Auschwitz*, prolog. Antonio Muñoz Molina, trad. Pilar Gomez Bedate, México, Océano, 2005.

LORDE, Audre, *Sister outsider: Essays and Speeches*, Freedom, The Crossing Press, Feminist Series, 1984.

MARKS, Elaine e Isabelle de Courtivron (ed.), *New French Feminisms. An Anthology*, Nueva York: Schocken Books, 1981.

MAYER, Mónica, *Rosa chillante mujeres y performance en México*, México, Pinto mi Raya, avjediciones, 2004.

MCDONALD, Helen, *Erotic Ambiguities: The female nude in art*, Londres: Routledge, 2001.

MEY, Kerstin, *Art & Obscenity*, Londres, I.B. Tauris, 2007.

MIGNOLO, Walter D., *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba, Barcelona: Gedisa, 2007.

MONEY, John y Anke A. Ehrhardt, *Desarrollo de la sexualidad humana (Diferenciación y dimorfismo de la identidad de género desde la concepción hasta la madurez)*, prol. Efigenio Amezcua, Trad. A. Guera Miralles, Madrid, Ediciones Morata, 1982

MORENO, Hortencia y Stephany Slaughter (coord.), *Representación y fronteras. El performance en los límites del género*, México, UNAM, PUEG, UNIFEM, 2009, p. 146-147.

NAVARRO, Marysa y Catharine R. Stimpson (comp.), *¿Qué son los estudios de mujeres?*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

NEAD, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Londres, Routledge, 2006.

PAGLIA, Camille, *Vamps & Trams. Más allá del feminismo*, trad. Santiago García, Madrid, Valdemar, 2001.



PATAI, Daphne, *Heterophobia. Sexual Harassment and the Future of Feminism*, Boston, Rowan & Littlefield Publishers, Edición kindle, 1998.

ANDREAS Prater, *Venus frente al espejo. Velázquez y el desnudo*, trad. María Luisa Balseiro, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007.

PRECIADO, Beatriz, *Testo yonqui*, Espasa calpe: Madrid, 2008.

PRICE, Janet y Margrit Shildrick (eds.), *Feminist Theory and the Body: A Reader*, Nueva York: Routledge, 1999.

ROBINSON, Hilary (ed.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000*, Londres, Blackwell Publishers, 2001.

ROUDINESCO, Elizabeth, *A vueltas con la cuestión judía*, trad. Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Anagrama, 2011.

SÁEZ, Javier y Sejo Carrascosa, *Por el culo. Políticas anales*, 2ª ed., Barcelona-Madrid, Egales, 2011, edición Kindle.

SAU, Victoria, *Diccionario ideológico feminista, volumen I*, 3a. edición, Barcelona, Icaria Editorial, 2000.

SOFSKY, Wolfgang, *Tratado sobre la violencia*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, serie Lecturas de filosofía, Madrid, Abada, 2006.

SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, trad. Aurelio Major, México, Alfaguara, 2008.

TARDUCCI, Mónica (org.), *Maternidades del siglo XXI*, Buenos Aires, Espacio Editorial, 2008.

VIDARTE, Paco, *Ética marica. Proclamas libertarias de una militancia LGTBQ*, 2ª ed., Madrid-Barcelona, Egales, 2007, Edición Kindle.

WITTIG, Monique, *The Straight Mind: And Other Essays*, prolog. Louise Turcotte, Boston, Beacon Press, 1992.

WOOLF, Virginia, *Un cuarto propio*, prolog. Raquel Serur, trad. Jorge Luis Borges, México, UNAM, Pequeños grandes ensayos, 2006.

ZAMORA Betancourt, Lorena, *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*, México, CONACULTA/INBA, 2001.

## **Entrevistas realizadas para esta tesis**

RAGGI Lucio, Adriana, Entrevista con Cris Bierrenbach, Sao Paulo-México en videoconferencia, 23 de enero de 2012, AAR.

RAGGI Lucio, Adriana, Entrevista con Bruno Bresani, México, D.F., 11 de noviembre de 2011 AAR.

RAGGI Lucio, Adriana, Entrevistas con Nicola Costantino, Buenos Aires, Argentina, 16, 18 y 22 de septiembre de 2010 AAR.

RAGGI Lucio, Adriana, Entrevista con Magali Lara, Cuernavaca, Morelos, 12 de marzo de 2010 AAR.



## Lista de figuras

### **Preámbulo**

Fig.1. Regina José Galindo, *Perra*, Performance, Italia, 2005.

### **Capítulo 1. De las anti-pornografías a las pornotopías**

Fig.2 Polvo de gallina negra, *¡Madres! Madre por un día en el Carrillo Gil*, performance, 1987.

Fig.3. Mónica Mayer y el TAAF, *Maternidades secuestradas*, acción en el Zócalo de la Ciudad de México, fotografía de Elizabeth Casasola, 2012.

### **Capítulo 2. Magali Lara: cuerpo, desfiguraciones, cuerpo**

Fig.4. Magali Lara, *Suficiente*, de la serie *Historias de casa*, grabado en metal, 29.3 x 26.8 cm, 1983.

Fig.5. Magali Lara, *Me parece que estoy hecha de plástico*, de la serie *Historias de casa*, lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 51 x 66 cm, 1983.

Fig.6. Magali Lara, *Lunática 1*, óleo sobre madera, 180 x 120 cm, 1995

Fig.7. Judy Chicago, *The dinner party*, instalación, 1463 x 1463 cm, 1974-79.

Fig.8. Magali Lara, *Lunática 2*, óleo sobre madera, 180 x 120 cm, 1995

Fig.9. Magali Lara, *Lunática 3*, óleo sobre madera, 180 x 120 cm, 1995

### Capítulo 3. Nicola Costantino: cuerpo, límites, violencia

Fig.10. Nicola Costantino, *Trailer*, Cartel de la película, 2010.

Fig.11. Nicola Costantino, *Nicola y su doble. Taller*, fotografía, 140 x 211 cm, 2010.

Fig.12. Nicola Costantino, *Nicola y su doble. Moisés*, fotografía, 173 x 130 cm, 2010.

fig.13. Nicola Costantino, *Nicola y su doble. Frente al televisor*, fotografía, 110 x 176 cm, edición de 6, 2010.

Fig. 14. Nicola Costantino, *Corset con tetillas masculinas*, silicona y tela, 1999, colección MOMA.

Fig.15. Nicola Costantino, *Peletería con piel humana*, Deitch Projects, silicona y tela, 2000.

Fig.16. Fotografía de Xevi para V magazine, Sophie Dahl con *Corset de tetillas masculinas de Nicola Costantino*, 2000.

Fig.17. Nicola Costantino portando *Peletería con piel humana*, silicona, tela y cabello natural, 2000. Fotografía de Marcos López.

Fig.18. Nicola Costantino, *Peletería con piel humana (detalle)*, silicona y cabello natural, 2000, MALBA.

Fig.19. Nicola Costantino, *Savon de corps*, cartelera con retroiluminación, instalación, 2004.

Fig.20. Nicola Costantino, *Savon de corps*, exhibidor, mármol de Carrara, plexiglass y kit de jabón, 43 x 51 cm, 2004.

Fig.21. Nicola Costantino, *Savon de corps*, múltiple de 100 jabones elaborados con 3% de grasa humana y con olor a dulce de leche, 2004.

Fig.22. Marina de Van, *Dentro de la piel (Dans ma peau)*, largometraje, Francia, 2002.

Fig.23. Gerardo Montiel Klint, *Coloso erotizado* de la serie *Primeros apuntes para una teoría del infierno*, fotografía, 2012.

#### **Capítulo 4. Cris Bierrenbach: Los orificios del cuerpo**

Fig.24. Cris Bierrenbach, *Identidade*, fotografía fija del video, 2003.

Fig.25. Cris Bierrenbach, *Retrato íntimo*, impresión digital de radiografías, 85 x 60 cm, 2003.

Fig.26. Cris Bierrenbach, *Retrato íntimo*, impresión digital de radiografías, 85 x 60 cm, 2003

Fig.27. Cris Bierrenbach, *Retrato íntimo*, impresión digital de radiografías, 85 x 60 cm, 2003.

Fig.28. Cris Bierrenbach, *Retrato íntimo*, impresión digital de radiografías, 85 x 60 cm, 2003.

Fig.29. Cris Bierrenbach, *Retrato íntimo*, impresión digital de radiografías, 85 x 60 cm, 2003.

Fig.30. Cris Bierrenbach, *CrisbiBank – Preservando Futuras Gerações*, instalación, 2004.

Fig.31. Cris Bierrenbach, *CrisbiBank – Preservando Futuras Gerações*, instalación, 2004.

Fig.32. Cris Bierrenbach, *CrisbiBank – Preservando Futuras Gerações*, instalación, 2004.

Fig.33. Cris Bierrenbach, *CrisbiBank – Preservando Futuras Gerações*, instalación, 2004.

Fig.34. Cris Bierrenbach, *CrisbiBank – Preservando Futuras Gerações*, instalación, 2004.

Fig.35. Cris Bierrebach, *Quadro negro*, performance, 20 min, 2005.

Fig.36. Marina Abramovic, *Rythm 0*, performance, 1974.

Fig.37. Cris Bierrebach, *Quadro negro*, performance, 20 min, 2005.

Fig.38. Cris Bierrebach, *Quadro negro*, performance, 20 min, 2005.

Fig. 39. Bruno Bresani, *Good night my love*, Instalación, 2008.

Fig. 40. Bruno Bresani, *Good night my love* (detalle), Instalación, 2008.

Fig. 41. Bruno Bresani, *Good night my love* (detalle), Instalación, 2008.



## Anexos

Entrevista a Magali Lara

Entrevista a Nicola Costantino

Entrevista a Cris Bierrenbach



## Anexo 1. Entrevista con Magali Lara

El 19 de marzo de 2010 realicé una entrevista a Magali Lara en su casa de Cuernavaca, Morelos.

[Magali Lara]: Creo que la historia del arte en México es muy rígida y en la facultad tenemos muchos enfrentamientos con los historiadores españoles que están aquí, porque ellos hablan de Italia como si estuviera detrás de la historia, pero no quieren hablar de lo prehispánico, por ejemplo. Entonces yo pienso que en su cultura es cierto que los griegos son importantes pero para nosotros eso está lejos, ¿cómo no vamos a hablar de Xochicalco!

Nosotros los creadores, en la cuestión de la universidad tenemos muchos problemas, porque todo lo que hacemos les parece que no está justificado; que no es investigación. Lo que yo creo es que sí tenemos que empezar a darle voz a otro tipo de crítico, que es culto, y que está informado, pero que no articula las cosas como ellos quieren, como una línea suave, continua y ascendente porque la realidad no es así y la historia del arte tampoco, de hecho es un paradigma que ya no se cree. Sí creo en una cuestión más fragmentaria y también poética, el lenguaje poético tiene una cabida en el conocimiento.

[Adriana Raggi]: Yo quiero darle voz a los artistas. Lo que escribo sobre tu trabajo es lo que yo quiero decir de él, también me es importante saber qué quieres decir tú.

[ML]: Me parece interesante y acertado porque a mi parecer todo trabajo creativo es una exploración, e inclusive después les das sentido a las cosas, hay muchas cosas que veo ahora y digo: ¡ah, era eso!, era esta idea que me iba pasando y que yo no sabía exactamente cómo.

Ahora estoy haciendo una maestría y trabajo animaciones, pero estoy recuperando cosas de los setenta y me da una especie de ternura al ver que esto que está adentro y que para mí era tan difícil de racionalizar, pero al mismo tiempo había muchas cosas que estaban pasando en ese momento que hablaban exactamente de lo mismo, que es, justamente, una voz que se expresa a través del cuerpo, una escritura que tiene que ver con la emoción, que no tiene que ver la razón, una pulsión que viene de otro lugar, en donde incluye todo lo que no estaba incluido en el cuerpo. Y lo ves y dices esto ahora es fácil, pero en ese momento no lo era, y estamos hablando de bastantes años y por ejemplo eso en las feministas que han trabajado esto, es como si eso no existirá. Marta Lamas, por ejemplo, no le gusta el trabajo de las mujeres artistas, en general no le gusta. Le parece que es demasiado experimental demasiado privado, lo que quiere decir que es un diálogo fuerte que implica otras cosas. Por eso creo que hay que tomar una posición y decir: es que así es todo el arte contemporáneo, no solamente el de las mujeres.

[ML]: Lo que primero que hice fueron libros de artista. Ya después abordé al pintura.

[AR]: ¿La pintura tiene un significado como herramienta de trabajo?

[ML]: Cuando empecé a hacer arte la pintura era el lo máximo, la cúspide, y de hecho, yo fui de la última generación de San Carlos en donde había unos talleres hasta arriba que eran los de los pintores que todos eran hombres. Me acuerdo en las escaleras verlos a ellos que subían y que nunca estaban las mujeres incluídas. Entonces, a mí no me interesaba la pintura, cuando entré quería hacer algo que tuviera que ver más con el cómic, con narrativa, tenía que ver con escribir y no escribir y sobre todo con este mundo obsceno que en el cómic sí se permitía, la cuestión sexual, esta parte de crisis de qué quiere uno, qué desea uno. Además en mi generación todavía estaba muy marcada por ser chica decente o no decente, esto quería decir virgen o no virgen. Entonces sí había una carga en las primera generaciones de tener una experiencia sexual y era algo desconocido, no sabías que iba a pasar luego contigo, esa carga estaba muy presente. Pero después me fue muy bien con el cómic y lo hice unos cuantos años esto, hasta que pensé que me estaba empezando a repetir.

Empecé bastante chava a exponer, como a los 19 años y por ahí de los 25 empecé a cambiar, empecé a sentir que estaba haciendo las cosas como las podía hacer y no como las quería hacer, después me empezó a interesar la pintura como un lugar tradicional y para regresar a un lugar femenino, digamos como una cuestión contestataria, porque me di cuenta que yo ya tenía ganas de tener casa e hijos, no necesariamente en este orden, pero que había como esta cosa de ...familia, la cuestión hormonal y de reproducción. Pero cuando ya que entré a la pintura sí me di cuenta que en realidad

era ya una posición radical, que se estaba poniendo de moda lo otro, y al final en la pintura sí venía este mundo que a mí me interesaba, que era el de la sensación, el del cuerpo físico. Todo este mundo de la intuición, de la belleza inclusive, de la contemplación que todos estaban negando, a mí me empezó a interesar, al final, contradictoriamente, ahora cuando digo que soy pintora los pintores no creen que lo soy, siempre soy la última que invitan, porque les parezco demasiado conceptual, a los conceptuales les parece que soy demasiado pictórica, pero ese siempre me pasó.

La verdad es que los dos tienen razón, sí creo que para empezar la pintura no es este lugar cerrado que en México ha sido, sino que creo que el término pictórico se ha ampliado muchísimo, pero es la experiencia de la sensación, no del concepto primero sino todavía este lugar poético y místico de la sensación, por eso me sigue interesando y aunque haga animación, en realidad sí creo que lo que me interesa es lo pictórico, que una imagen te diga algo y que no sepas ni qué, ni cómo, pero te lo dice. Otra vez sería la búsqueda la de jovencita, algo que no tiene palabras pero que sí está dicho, es como el cuerpo actúa, tú lees el cuerpo perfectamente, no tienes que decir me siento bien o me siento mal, cuando estás mal la gente lo lee, cuando estás bien también lo lee. Esas son las cosas que me arman a mí como pintora, aunque es cierto que no tengo una formación cabal pictórica.

Hasta ahora empecé a leer los textos canónicos de la pintura porque yo pensaba que la teoría del color era una pendejada, pero ahora que tengo alumnos que no tienen una educación visual, que vienen del canal dos y de internet, veo que sí es importante. Claro a nosotros mi papá nos dejó viajar muy jóvenes y mis hermano y

yo nos soplamos todos los museo habidos y por haber, y eso te da una cultura del color, sin palabras, pero te la da. Y una cosa que me dijo Carlos Amorales hace poquito es que cuando estudiaba en Holanda y hacía sus ejercicios le decían que porqué usaba el color de una manera tan desordenada. Los alemanes, los europeos, tienen una construcción del color que no es la nuestra. Cuando expuse en Berlín me preguntaban que porqué usaba los colores tan puros y yo decía -quien sabe, es Pelikan, yo le hago así y le hago así-[risas].

Ahora sí entiendo más, he tenido además que darle palabras a todo lo que para mí era una experiencia, este artículo de Rosalind Krauss sobre la retícula que a mí me ha servido para decirles a mis alumnos, bueno, sirve aquí pero sirve afuera también, son cosas a las que me ha obligado el ser maestra y además todo lo que leo sobre pintura. Yo digo que eso es lo poético, porque en la poesía no es lo que lees, es lo que pasa en lo que lees, y creo que es parecido con las imágenes, que no es sólo la imagen sino qué pasa, y con el color sin duda alguna.

[AR]: Y con la experiencia ante el cuadro

[ML]: Porque hay cuadros que son increíbles y hay otros que dices, ya se murió o ya no me interesa.

[AR]: Los cuadros de la serie Ramificaciones, son parte de mi investigación porque recuerdo muy bien la experiencia que yo tuve ante ellos en la galería GAM, hablan del cuerpo de una forma muy diferente que las demás artistas de mi tesis. Ya sea de Costantino o de Bierrenbach.

[ML]: La experiencia ante la obra es importante, ante la obra de Nicola Costantino, es muy fuerte porque hay una cosa entre fascista de la carne hecha... es muy fuerte, es un borde. Yo creo que

su obra tiene que ver con la cosmética, no sobre los judíos, porque habla del trato que es tan terrible, tremendamente cabrón.

[AR]: Yo leo su obra, como si dijera que las muertes continúan...

[ML]: Y que además en una industria en donde las víctimas lo escogen, pero sigue siendo un exilio de sí mismo. El cuerpo está colocado como un lugar de sacrificio en aras de una belleza.

[AR]: Que al final no es una belleza...

[ML]: Pero además es como si lo del exterior fueras tú, no hubiera adentro. Es como si no contara. Por ejemplo en Colombia, las mujeres están obsesionadas con la belleza, cuando vas comprarte un calzón y hay las fajas para cuando te operas las tetas, las nalgas, las no sé qué, una de las críticas decía: es como si la alegría no fuera una forma de belleza, la parte cálida no fuera una forma de belleza. No es solamente que te sientas bella, bonita, es también el dar, el reunir, el cobijar, eso también es belleza, ¿no?

[AR]: Y como si tu mente y tu cuerpo no fueran las misma cosa.

[ML]: ¡Exacto! Además nadie es alta delgada, como dicen los gays, alta, rubia y acinturada, o no todos, pero las rubias tampoco se sienten contentas.

[AR]: Ese es el asunto del cuerpo, que finalmente las manipulaciones son para todos.

[ML]: Una vez vi un programa de un fotógrafo muy bueno que se casó con una modelo de los 70, una mujer muy bonita, eran ya los 90, ya estaba vieja y ella no se pudo quitar su corte de pelo con el que se había hecho famosa, estaba fijada en ese momento.

[AR]: ¿Cómo manejas tu cuerpo en la pintura?



[ML]: Lo que nunca he tenido confianza es en mi cuerpo, es por lo que yo trabajo a través del cuerpo. Yo vengo de una familia grande, soy la séptima y tengo una hermana mayor, tengo dos. La más cercana a mí es una mujer muy intensa, cuando niñas ella tenía una cosa física, siempre tuvo una relación con su cuerpo fantástica, y yo no, yo siempre fui torpe, ya sabes, y en esta cosa que hacen en las familias grandes a mí me tocó ser la inteligente, entonces yo siempre sentí que mi cualidad era la inteligencia. Además en la adolescencia mi hermana era de esa que se vestía increíble y seducía al por mayor. Tenemos dos años de diferencia, entonces su destreza y mi torpeza era abismal [risas], yo siempre sentí que el cuerpo... Yo era un lectora voraz y en los libros me fastidiaba mucho –sobre todo los de adolescente–s– esta especie de agobio con el amor y con la sexualidad, decía ¡que bárbaros, como sufre la gente!, yo tenía una especie de distancia yo venía de escuela de monjas, a mí esta idea monjil me parecía suave.

Hasta que me llegó la adolescencia y entonces resulta que este cuerpo me dijo, ¿que qué? Y me entró un apetito inexplicable para mí. Era bastante tímida, y de pronto decidí que quería ser pintora porque la cosa de escribir y esto era como chiquito, de pronto un cuerpo que tenía una ansia de vida, de ver, de cambiar, también un hartazgo con la vida familiar, con lo que me tocaba, esta idea de ser una mujer en tacón y medias me parecía totalmente agobiante, y mi hermano Hernán, que es bastante mayor, trajo una novia que era hija de Félix Candela, que traía unos zapatitos bajitos plateado y un mini-vestido, y que era pintora, yo quería ser pintora y dije: ¡Sí se puede!

Entonces va pegado con el sexo la cosa de las imágenes para mí, y buscar un mundo lejos de la familia. Mi mamá pintaba y no era mala y mi abuela también. Mi mamá era una mujer muy inteligente pero que siempre tenía esta especie como de decir, hay que ser autosuficientes porque el mundo con las mujeres es muy cabrón. Creo que era la época, ya sabes mi apodo es Magali, y estaba de moda Cortázar, y todo mundo me decía la maga, a mí me cagaba la madre, ella era como poética tontita, y yo no era tontita, yo era inteligente, ¡torpe quizá pero inteligente! [risas]. Ahí empecé a buscar como otros lugares, me metí a una escuela activa, por muchas razones llegué a San Carlos.

Para mí era un cuerpo que sabía más cosas de las que yo sabía, un cuerpo que quería cosas que yo no sabía, estaba dispuesto a ir a lugares que yo no sabía, que hasta me daban miedo, esta parte del cuerpo era más inteligente que yo... y a veces no, pero está esta sensación y hasta la fecha, yo no soy, a mí me ha costado mucho trabajo tener armonía con el cuerpo. Me enfermé varias veces de jovencita de cosas que tenían que ver con el sistema inmunológico, que creo que era la única manera que tenía de prestar atención y descifrar el mío. El de los demás no, el de los demás perfecto, el mío nunca supe qué quería ni cómo estaba, siempre tuve una enorme dificultad, y creo que parte de que trate con el cuerpo es esa enorme dificultad.

[AR]: ¿Es una experiencia planeada ante la pintura?

[ML]: No. Por supuesto que tiene que ver con el placer, con haber descubierto en la pintura un lugar de placer, un lugar donde no tenía que pensar sino que de verdad ese cuerpo podía salir con vehemencia y permitirme que fuera del tamaño que fuese, y

de pronto que tuviera sentido, que tuviera una estructura y que los demás pudieran reconocerla. Además de que me daba esta conexión con la vida, por supuesto me conectaba conmigo misma, pero esta especie de esquizofrenia entre ser inteligente y este cuerpo al que con mucha intuición me acercaba pero que yo no alcanzaban las palabras para hablar de él, porque yo tenía una educación una cabeza y un prototipo de lo que tenía que haber sido yo, que no era mi cuerpo, y entonces siempre ganó mi cuerpo, entonces yo he tenido que jalar lo que yo pienso, lo que yo siento a un lugar que mi cuerpo ya estuvo ahí y justamente la lectura siempre fue esta especie de posibilidad, más la poesía o la literatura que los ensayos, los ensayos los leí hasta bastante después.

Porejemplo, todo esto de las semillas [de la serie Ramificaciones] gracias a las lecturas hubo la posibilidad de hacer una metáfora más sutil que me ayudaba, pero para mí estuvo claro que yo no quería representar el cuerpo tal cual, porque lo que yo veía de mi cuerpo lo que veía en los demás, lo hacía rápidamente caricatura, había como una cosa, y no la parte triste que era la que a mí me gustaba, entre cómico y triste, en cambio si yo hacía objetos, que es con lo que yo empecé, podrían ser cómicos pero podían ser tristes, o podían ser cochinos. Los primeros que hice fueron una tijeras, que entonces las tijeras podían ser muy violentas o muy tontas; pero eran simplemente unas tijeras. Entonces la relación de la gente con el cuerpo no era tan explícita como ahora. Aun así cuando expuse esos diez dibujos pequeños hechos con lápices grafito y rojo, además de un libro de artista, el público arrancaba las letras y decía: PUTA. O sea que en esa forma muy rara la gente sí veía una sexualidad que era de una chava y no de un chavo, y eso lo veían

como horripilante, si yo lo hubiera hecho con la cabeza jamás en la vida, porque yo era siempre bonita y linda... y cuando [mi cuerpo] me llevó a hacer los dibujos me decía pues sí, hay una cosa sexual súper fuerte tuya y yo no podía disimularlo, había un deseo por conocer cómo es el sexo o cómo es la vida o cómo son esos otros mundos donde yo podría sentirme más a gusto que en donde yo estoy, con esta idea de que la familia, mi familia yucateca, yo era de ojitos claros, güerita, había un gringo socio de mi papa, que tenía un hijo que estaba enamoradoísimo de mí, mi papa decía: ¡pero es millonario, hija!, y yo decía pues yo no quiero ser su... yo quiero ser mi propia aventura.

[AR]: ¿Cómo viviste la aventura en la ENAP?

[ML]: Ahí estuvo rudo. Afortunadamente encontré el feminismo. Había mujeres en otras generaciones pero había un maltrato, una especie de violencia sorda, y todavía era este lugar en que las modelos eran como las concubinas, aparte de que en esa época, el sexo explícito era en silencio. Mi generación fue de puras niñas bien que por equivocación se habían metido, porque querían estudiar diseño gráfico o las que queríamos ser artistas. Había una chava mayor muy guapa que siempre tenía esta cosa como de sexo alrededor, y que ella no acababa de hacer nada, y estábamos nosotras, estaba Jesusa Rodríguez también, estaba Flor Garduño, había muchas, lo que pasó es que nos hicimos amigas y entonces también era la época que ya empezaba haber una cosas de arte feminista, Mónica fue [al Woman's Building en Los Ángeles], Mónica nos convocó y empezó a hablar de esto y eso daba alimento a la sensación que una tenía. Por ejemplo la experiencia con Jesusa era tremenda, ella estaba también en el CUT, y la chingaban mucho

porque era morena y era fea, y entonces ella decía: a mí ni me gustan los hombres.

Todo eso tenía que ver que había una generación que estaba... que éramos amigas. Estaba Carmen Boullosa, que por ejemplo, su mamá había muerto y su papá se había casado con la enfermera, entonces ella rápidamente se había ido a vivir sola. Había una nueva generación amparada por una generación anterior que ellas si se habían divorciado, que habían salido bien y nosotras empezábamos, sí estábamos acotadas, no era una cosa tan bohemia sino que tenía como una dirección política, que me parece que eso ayuda muchísimo. De todas maneras en nuestra generación todas tuvieron una crisis, como que se perdían, que si te atrevías te ibas a un territorio que no sabías si había vuelta, unas no volvieron nunca más, otras tuvieron una crisis y luego regresaron, o que se dedicaron al diseño. Es una cosa generacional, la sexual, las drogas eran mucho más explícita mucho más aceptado en la siguiente generación y no había este temor, este código que había que romper y que aparentemente te iba a dejar sin casa.

Pero ahí en San Carlos, lo primero fue Mónica y el grupo aunque yo nunca pude hacer obra feminista de consigna, nunca pude. La verdad es que la poética de escuchar diferentes voces con problemas muy semejantes, te hacía dar cuenta de que no eras tú, que había una cosa social; entonces había que jalar estas metáforas para poder ir en contra de esta imagen, eso es lo que a mí me dio San Carlos. Igual ni terminé y luego fui novia de un maestro que estaba casado y también era la época que sufrir era como parte de... y estar con un hombre casado esa muy práctico porque no tenías que resolver ese problema ¿no? San Carlos me dio esta cosa de

amistad y me dio generación, estar en un grupo hombres y mujeres discutiendo hablando trabajando te da una pertenencia.

[AR]: Cuando fui a trabajar con Mónica ella me preguntaba ¿tú porqué estás aquí? y yo le decía que a mí la ENAP me hizo feminista a base de golpes y discriminaciones muy directas.

[ML]: Sí, todo los maestros querían coger contigo, seguro eso no ha cambiado para nada. Yo conseguí un trabajo porque era güerita y ya sabes, siempre me invitaba a la cantina el director... sí y además muy machista. Yo oí decir que las mujeres éramos mucho mejores alumnas porque no teníamos imaginación, los hombres era los creativos, y porque obedecíamos. Es cierto que las mujeres somos mejores alumnas, pero eso no quiere decir que no tengamos imaginación.

Estaba con Flor Garduño y se acercó un maestro ¡que era capaz de decirle unas cosas!, lo que se atrevían a decirte para chingar. El que hubiera un grupo de mujeres, yo iba con Jesusa al teatro y pasaba igual, había un prototipo y una misoginia, entonces por ejemplo Esther Seligson nos decía pues sí chicas que bueno que ahora son ustedes amigas porque en mi época te publicaban porque tenía unas piernas muy lindas, pero ella usaba vestidos largos. ¿Qué cosa tiene que ver con la anterior?

También entender el mundo así con las diferencias, te proporcionaba elementos para poder experimentar en otras direcciones.

[AR]: ¿Cómo vives el feminismo?

[ML]: Yo no siempre he estado de acuerdo con esta cosa tan cerrada, no por nada sino porque las cosas cerradas se vuelven muy dogmáticas y son tremendas, pero también entiendo su función.

Tuvimos un problema cuando se hizo una exposición en el Chopo de nuestra generación y yo le dije a Mónica que teníamos que ser parte de los demás, ella decía que no; y tuvimos un choque. Creo que las dos teníamos razón y sirvió para muchas cosas, pero pienso que por ejemplo, su trabajo de no haberse salido de esa línea y con un límite muy claro ha sido ejemplar, ha permitido una continuidad y una crítica con diferentes generaciones. Ha sido como fue de joven, un lugar para aglutinar experiencias distintas. Creo que ella en lo personal no es una persona dogmática, es una persona que se abre y que puede entender, pero como tiene esta visión que no ha abandonado entonces yo creo que eso ha sido muy útil, pero es un carácter muy particular de servicio que tiene Mónica, ese no es mi caso, a mí me interesa desarrollar una obra y me interesaba esta mezcla de otras cosas y me interesaba atreverme, exponer y negociar con los otros lugares, que es un camino distinto.

Es verdad, yo siempre he dicho que soy feminista; desde que soy maestra lo digo muy claramente. Lo que sí empecé a notar es que si uno lo dice, entonces también desde la posición de la experiencia y que no seas tan dogmática. Hay chicas que empiezan a acercarse porque tienen una problemática difícil y que además están en una situación muy parecida y sobre todo en provincia, como yo viví. Chicas que sufren un abuso sexual, chicas que tienen una dificultad para sacar la ira, ¿no? O para tener una cosa de cuerpo y que yo sea una mujer y que sea feminista, creo que hace la cosa más clara para ellas, hasta como una figura maternal; si tú quieres. Lo que yo he visto es que si ellas no conocen el trabajo de las feministas, de las mujeres artistas, no solamente de las feministas, como que están en una especie de limbo. Están repitiendo muchas de las estrategias y

justamente, con lo que decíamos de la historia del arte; no pueden tener esta especie de conversación. Hay una cosa entre marginal o de exclusión que es importante quitar, porque además hay mucho trabajo ya.

Entonces por eso acepté lo de Lucero en el MUMA, por ejemplo, porque me pareció que era una declaración de principios y para las nuevas generaciones es importante, así como las feministas primeras nos hicieron a nosotras ese paro de decir este es tu problema, no es con tu mamá [risas], es un problema más grande. Por eso a mí me gusta, pero claro, yo para las feministas otra vez no hago un trabajo didáctico, por ejemplo.

[AR]: Que yo creo que tiene que ver con hacer pintura o al menos en mi experiencia. Soy feminista, hago pintura, yo no voy a escribir en mi pintura que es el feminismo, es algo mucho más sutil que viene más de una actitud de vida, y el trabajo puede ser un resultado de eso pero no es algo que lo diga directamente.

[ML]: Es lo que creo, tu posición es parecida a la mía. Sin embargo, un trabajo como el de Mónica tiene un impacto de divulgación y didáctico increíble. Tiene otra idea pero lo que dices está bien, la pintura o el grabado es difícil; puede leerse así pero está en un lugar que coincide tu voz con una cosa ideológica. Helen Escobedo, por ejemplo, es una mujer muy feminista pero su trabajo no es feminista en lo más mínimo.

[AR]: Por ejemplo el performance de las mujeres feministas de los 70 me gusta mucho pero es algo muy diferente a lo que tú haces.

[ML]: Es muy diferente y que tiene que ver con feminismo. A veces tiene que ver con cosas muy ambiguas de violencia y autodestrucción. Cosas muy importantes sin duda pero creo que ahí



hay que tener cuidado, sobre todo en arte que hay muchas artistas haciendo cosas interesantes. Ahora que estoy descubriendo a Eva Hesse, ella desde un lugar aparentemente neutro pudo introducir en la escuela minimalista, la ironía y el cuerpo y como parecido a lo de Beuys, como lo gordo del cuerpo, como lo no cumplido del cuerpo y no es un statement, y sin embargo las piezas a la hora que ves un Sol LeWitt y un Eva Hesse evidentemente es una posición muy distinta, el cuerpo sí esta presente, en el otro no; en la otra hay un cuerpo hay una experiencia del mundo a través del cuerpo, esas cosas son las que yo creo que son interesantes. Además creo que la cosa de las emociones no es exclusivamente de las mujeres, los hombres tienen otros problemas, otros dolores, por supuesto que todavía tienen el sartén por el mango y entonces como se sienten mal, pegan, ¿no? Pero eso no excluye que no haya un dolor ahí.

[AR]: A mis alumnos de la ENAP les hablo del feminismo y les digo que el sistema en el que vivimos nos hace a los dos géneros y sexos pagar, no es que el ser hombre te haga que te vaya muy bien.

[ML]: No, no, es cierto, no, para nada. Yo me acuerdo también, de lo de mis hermanos que como eran puros yucatecos que vivían en una cuadra todos tuvieron un chingo de hijos. Había muchas generaciones y uno de mis hermanos que es quince años mayor que yo, me acuerdo que platicaban de la novia con la que se iban a casar y de la novia con la que cogían. Y era un mundo totalmente aparte, y entonces mi hermano luchaba para que fuese la misma, y todos le decían ¡no!, y oías los pleitos y pensabas que angustia que tengas una que es tu esposa y una con la que te tengas que expresar sexualmente. Es una esquizofrenia rarísima.

AR: No es una cuestión de que somos las víctimas y los otros los victimarios.

[ML]: Es una estructura de poder que es aplastante para hombres y mujeres.

[AR]: ¿Es importante para ti la idea de Latinoamérica?

[ML]: Para mí sí fue importante el arte latinoamericano de una manera política muy clara, en la época en que éramos jóvenes todavía tenías que irte a Francia o a Nueva York para hacerla. A mí me pareció muy pronto, también por problemas personales, yo sentía que tenía muy poco arraigo y entonces me iba a ir con el viento, pero sí me parecía que era tonto que uno no hiciera la cultura para su propio país, tuve además la suerte que muy joven me mandaron a París, estaban muy de moda los cinéticos latinoamericanos, y a llevar cartas a todos estos artistas, a Julio Le Parc, y a tres o cuatro más, había otros latinoamericanos, Noé de Argentina, Leo Brauer Peruano, los que la habían hecho en París, los fui a ver. De todo me pasó, pero la intuición que tenía yo es que en Latinoamérica se oía ¡que padre! como vivían ellos, pero ellos la verdad eran artistas medio marginales, eran conocidos en un circuito y todos regresaban a su país y se quedaban ahí. Yo decía que raro que en vez de que la gente quiera hacer algo en su propio país siempre vaya ahí como a pedir el favor.

Además, otra vez, fue generacional, cambió eso, creo que a los pocos años fue la discusión de los márgenes y no sé qué y no sé cuánto. Entonces sí voltear a ver Latinoamérica era como una referencia de conocer una problemática semejante además, para mí fortuna, había artistas increíbles en Latinoamérica, está Gego que nadie la conocía hasta hace 5 años, está la que expuso con

Leon Ferrari, de origen Alemán [inaudible], está Lygia Clark que yo tardé años, nada más leí las descripciones de sus objetos y de sus performance, que me parecían fascinantes, las esculturas sí las conocía los objetos no. También Liliana Porter que a ella sí la puede ver trabajando en un mural, en esto de la serigrafía. Para mí fue muy útil por la cultura brasileña, esta cosa del cuerpo que en Brasil, el cuerpo no es prohibitivo sino que es un lugar totalmente habitado y que tiene como una cosa súper linda, a mí me reforzó mucho esta idea que si tu partes de lo local, de lo más próximo también te da un vocabulario y una posibilidad mayor de moverte. Así que lo latinoamericano sí. Es una pena que uno no conozca lo latinoamericano.

[AR]: Es terrible y es muy difícil además.

[ML]: Y ahora es fácil. Antes era mucho más difícil, había un lugar que era el Foro de Arte Contemporáneo, que ellos si hicieron estas primeras exposiciones con latinoamericanos. Fue ahí que yo pude conocer a toda esta gente. A mí lo brasileño siempre me gustó y yo siento que tengo una conexión con la cosa brasileña de como les gusta la cosa gráfica. Hace poco fui a Brasil y dije aquí si se me nota lo yucateca [risas], ellos tienen esta especie de garbo corporal .

Además, ya sabes, yo estuve casada con un cubano, soy viuda; y ahí conocía a Marta María. Entonces también ellos cuando llegaron a México se habían leído el Fondo de Cultura Económica, eran muy cultos; además un libro ahí lo forraban con papel periódico y luego con plástico y se lo pasaban entre ellos. Yo no sabía quien era López Austin hasta que llegaron los cubanos, ¡qué vergüenza! [risas], estaban enterados de todo y justamente sobre esta mística del hombre nuevo sabían muchísimo, sobre mitos, sobre cosas

prehispánicas y lo adaptaban a la cosa contemporánea, un poco como lo que estaban haciendo en el Landart pero de ese otro lugar, desde una mística Latinoamérica y eran cultísimos, conocían muchísimo de arte contemporáneo mucho más que yo, y bueno ahí también es decir, es curioso, por que ellos recuperaron muy rápido lo del papel amate, que a nosotros nos parecía de la artesanía, y creo que a veces sobre todo en culturas tan cercanas la mirada que da a lo local es interesante.

Mucho me pasó en Colombia, fui en 81, estaba duro lo de las drogas , pero era como si vas a la casa de tu tía que sí puedes reconocer ciertos hábitos pero hay otros que no, eso me gustaba mucho. A mí Latinoamérica me dio eso. Es como ir a un lugar que sí conoces pero por el otro lado, como se cuidan, como se visten, inclusive la erudición. Los argentinos artistas son muy cultos teóricamente no tienen esta cosa con las manos y el color como los mexicanos, pero son muy cultos; tienen un nivel intelectual de abstracción bastante considerable. Los colombianos tenían una cosa en los 80 con el diseño y el performance muy bueno. Y han pasado de todo, entonces tienen una experiencia con la violencia hasta ahora inimaginable.

A mí me gustaba leer a los críticos de otros países me gustaban los brasileños sobre todo, Amarales, el mismo Juan Acha que proponía cosas interesantes.

[AR]: Yo veo la construcción de la idea de América Latina como consecuencia de una discriminación.

[ML]: Pero es como lo de las mujeres, hay una frase que dice Marta Lamas, en uno de los encuentros que hizo el MUMA, que Itala preguntaba ¿pero porqué de mujeres y por qué no hombres? Marta

Lamas le dijo cuando no sea necesario no se hará, pero ahorita es necesario. Es una instancia para reconocer una otredad que no tiene voz.

[AR]: Como con África

[ML]: Es lo que pasa con África, con los orientales, como con China, que dicen estamos representados de una manera horrible.

[AR]: Que no sabemos nada de ellos.

[ML]: Nada, culturalmente ahora lo que sabemos de china es mejor pero antes eran las películas de los sesenta y ya.

[AR]: Finalmente existe y tenemos que hablar de eso.

[ML]: Es importante hablar de los excluidos. Creo que inclusive las estrategias y los problemas de los artistas latinoamericanos son distintas. Me imagino que los africanos también y todo lo que no sea como el primer mundo. Y algunos artistas locales. Me imagino que los franceses tendrán sus problemas con los artistas que no están en París y demás.

Pero Latinoamérica sí es importante. Pero ya sabes tienen que venir los alemanes y demás para descubrir a nuestros propios artistas que nosotros nunca tuvimos la cosa de verlos. A mí me pasó con Limmie Durham, quien vivía en Cuernavaca en los noventa, era amigo nuestro, yo invité a todas a las galerías de México a que vieran la obra, y nunca pegó el chicle, les parecía fea la obra y ahora está en la Kurimanzutto. Si hay a veces que abrir nuevos ojos.



## Anexo 2. Entrevista con Nicola Costantino

Los días 16, 18 y 22 de septiembre de 2010 realicé una entrevista a Nicola Costantino en su casa de Buenos Aires, Argentina.

[Nicola Costantino]: Yo soy de Rosario, viví en Rosario hasta el 94.

[Adriana Raggi]: ¿Rosario es una ciudad grande?

[NC]: Es una ciudad importante, es la segunda ciudad después de Buenos Aires pero a nivel comercial. A nivel cultural ahora tiene un museo de arte contemporáneo, por ejemplo, pero hace diez años que lo tiene. Yo me fui hace ya como 18 años o 16 años hace que me fui de Rosario y no había realmente nada, no había galerías de arte, había un museo que era bastante clásico y... pero yo siempre quise ser artista, pero sabía que quería hacer escultura, nunca me interesó ni la pintura ni el dibujo y sigue sin interesarme en lo más mínimo, porque lo que me gusta de lo que es escultura o ahora la fotografía, lo que me interesa, que para mí es fundamental en mi obra. No es que haya una representación a través de lo manual, la pintura lo que tiene es que siempre es un producto de tipo manual, es otra imagen, otra cosa.

A mí me interesa el... no me interesa ese mundo, me interesa, por ejemplo: dentro de lo que es escultura jamás hice un modelado no, nunca; la escultura o las técnicas que yo siempre usé de mis objetos son haciendo calcos de animales, lo de la piel humana, todo esto de siempre como una reproducción que es exacta, que no está como manufacturada por mí, son que está, hay una técnica mediante, pero es una reproducción como casi real.

[AR]: ¿Todos son calcos?

[NC]: Todos. Sí, sí. Todos los animales y digamos lo que hice con las esferas estas bolas de chanco bolas de ternero, los frisos, en los frisos uso nonatos, animales nonatos, y son siempre los animales que comemos, los que se compran en el supermercado digamos. Bueno, los nonatos los consigo de un campo de un amigo que crían ganado y que tienen cantidades de vacas preñadas y que por muchos motivos se mueren y es un campo muy bueno donde hay veterinarios entonces cuando hay una vaca o un feto y, una vaca muerta que tenga un feto, me lo sacan me lo guardan en el freezer y yo lo voy a buscar cuando necesito, así consigo los animales.

[AR]: En argentina es...

[NC]: Sí, en un campo con tres mil vacas, mueren unas, en promedio, diez vacas por semana y muchas de ellas están preñadas.

[AR]: ¿Es mucho?

[NC]: No sé, pero de tres mil vacas mueren entre 7 o 10 por semana, me dijeron algo así, por distintos motivos, no sé si es mucho o poco, ¡son muchas vacas! [Risas].

[AR]: Nunca he convivido con las vacas.



[NC]: Yo tampoco, no tengo ni idea, yo soy de ciudad [risas]. Ah, te decía, Rosario es un ciudad muy comercial, es importante; pero nada comparado con Buenos Aires. Yo siempre quise venirme para Buenos Aires. Cuando tuve mis primeras becas y pude tener algún contacto para venirme a hacer algo, a trabajar. Tenía una beca para hacer taller con artistas y me daban un dinero para producir, así que me vine para acá en el 94.

[AR]: ¿Estudiaste allá?

[NC]: Sí, la facultad de arte es muy buena, siempre fue muy progresista. No había nada en Rosario como museo de arte contemporáneo o galerías, pero si había una facultad que era muy joven muy progresista. Los profesores estaban muy bien informados sobre arte contemporáneo y ahí descubrí, me metí ahí y ahí empecé a ver que es el arte contemporáneo, no tenía ni idea.

[AR]: En México la escuela de artes plástica es muy conservadora

[NC]: ¿Viste? Y acá en Buenos Aires también.

[AR]: Me parece muy mal que los alumnos no tengan opciones.

[NC]: Sí, yo a veces digo: ¿qué hubiese sido de mí si hubiera entrado en una facultad muy académica? Yo creo que igual era bastante rebelde. Porque ya era una facultad bastante progresista y yo igual venía con todas la cosas bastante raras, y a mí lo primero que me gustó y me interesó siempre era el tema de la comida y lo que comemos y entonces hice esta performance en donde yo ponía lechones asados pollos y quería que la gente que viniera a la muestra, que era una performance de una noche; bueno se abalanzaran sobre

la comida como hacen siempre que van a un lugar y hay comida y entonces, se genera toda una cosa de mucha como tipo, festín de orgía gastronómica y así empecé. Esa fue mi primera experiencia y hacía esa especie de banquete servido en una cama con colchón de agua y también por otro lado hacía una instalación que eran pollos, lechones y conejos que es lo que comemos. No podía hacerlo con vacas porque eran muy grandes. Los momificaba con formol, glicerina y alcohol y los envasaba al vacío así en una bolsa como si fuera un fiambre que compras en el supermercado, bueno eso fue en el 92-93, después me vine a Buenos Aires y acá, en 94-95 empecé a tratar de hacer algo con eso, pero que me quedara en un material un poquito más fácil de conservar, entonces empecé a hacer los calcos de los animales en silicón, y así empecé a hacer calcos.

[AR]: Y de ahí pasaste a los vestidos

[NC]: Sí, los vestidos también fueron en el 96, que tuve una beca para estar un año en Estados Unidos, en Houston. Yo quería hacer algo que pudiera ponérmelo como objeto de performance, algo que tenía que ver con la ropa para poder usarlo e ir a todos lados, así. Y entonces se me ocurrió esto. Pensaba en un vestido, digo hecho. Bueno se me ocurrió de que sea como una piel humana imitando la peletería animal pero con piel humana y ahí me puse a experimentar y a experimentar hasta que saqué esta piel de silicona con, y el motivo bueno son pezones, son también, mira creo que ahí hay agujeritos de culo, ahí están.

[AR]: ¿Y los pezones son masculinos? Yo lo puse en mi trabajo pero no recuerdo de donde lo saqué.

[NC]: ¡Ah! Quizá lo viste, pero igual se nota porque ves que si observás es un pezón masculino.

[AR]: Lo que pasa es que en la foto no se puede ver tan claro.

[NC]: ¡Claro!

[AR]: ¿Y los anos también?

[NC]: No, de eso yo digo que da lo mismo, no digo de quién ni de qué sexo ni nada.

[AR]: ¿Y todos son calcos?

[NC]: Sí.

[AR]: ¡Es muy divertido!

[NC]: [Risas].

[AR]: Hay una parte del arte, que es de lo más importante, es lo divertido que puede ser.

[NC]: Sí. Me gusta más, algo así como... no sé, no me gusta mucho lo dramático y lo serio.

[AR]: Creo que el sentido del humor de la obra de un artista se debería reflejar en el texto del historiador.

[NC]: Bueno, depende porque tiene sus aspectos como que podés entrar en cosas, que sé yo, más serias. No es todo color de rosa.

[AR]: No, está el lado serio.

[NC]: Quizá el cómo escribirlo.

[AR]: Que es algo serio pero también me gustaría reflejar esa parte divertida.

[NC]: A mí lo que me decías. Vos me decías que te interesaba el tema del género. A mí me parece que siempre lo que hice inconscientemente creo que uno siempre empieza haciendo cosas sin saber porqué, y lo entendí después las hice. Después por ahí entendés mejor, pero para mí era... siempre tenía que ver con la obra de la comida, o incluso en las fotografías, que es hasta ahora lo último que hice, luego la ropa, tiene algo de... siempre involucran un aspecto femenino que puede ser muy maternal, muy como que tiene que ver con alimentar, dar de comer y que no es siempre inocente, o divertido o bueno, tiene sus cosas terribles.

[AR]: ¿Cuando hacías estos vestidos tenías alguna intención respecto a hablar de lo masculino y lo femenino?

[NC]: Yo quería, lo que me interesaba, era presentar estos objetos que eran objetos muy refinados como de lujo, como objeto de consumo y como muy exclusivo. Mostrarlos con su lado como más también, del sacrificio y de la violencia sobre un otro, que es como una cosa medio de canibalismo o de consumismo dentro de poner al hombre en el lugar del animal, como se consume que es un poco la diferencia entre el humano y el animal, es eso, que los humanos teóricamente no se consumen mutuamente, pero en este caso en la obra de la peletería había como un consumo entre hombres y bueno presentado con esta cosa glamorosa refinada de la moda, los modelos siempre trato que sean como lindos, atractivos, elegantes

[AR]: ¿Tú tomaste la foto de la modelo Sophie Dahl?

[NC]: Yo no. La tomó una revista, que me lo pidió para una nota. La V magazine que tiene una V grandota así. Y me pidieron la ropa, se las mandé, ellos hicieron la foto y se publicó en la revista y después yo la tengo en mi libro. ¿En dónde la viste?

[AR]: La vi en internet.

[NC]: Es una foto del año 2000.

[AR]: La vi y la usé para el trabajo y me parece interesante. No sabía pero después alguien me decía que esta es una modelo de tallas grandes.

[NC]: Yo tampoco sabía pero me dijeron que su característica es que una modelo gordita, tiene una... fue en el 2000 cuando hizo es foto. No sé como estará ahora pero era muy hermosa, muy rellenita.

[AR]: Ahora ella se dedica a hacer libros de cocina.

[NC]: ¡No me digas! Me voy a fijar, era actriz. Inglesa.

[AR]: Tiene toda una historia familiar... pero ahora es cocinera. En cuanto al cuerpo, porque ahora que veo estas fotos me parecen muy interesantes. Desde el jabón de cuerpo para acá hay una relación en cuanto a como ves tú el cuerpo o como lo utilizas en tu obra.

[NC]: Sí. Para la obra del jabón creo que es para mí en ese momento, era hacer lo mismo que hice con los cuerpo en la peletería; como esto de consumirlos para hacer pieles o con las obras de los animales que bueno eso se consume realmente, la carne animal y pensé que la obra del jabón era como una metáfora de esto. Pero en la obra del jabón tiene más que ver con esta dictadura de la belleza, de lo que somos capaces de hacer para estar como más bellos,

porque todos sentimos la necesidad el deseo de ser más lindos, porque a los lindos los quieren más, a los lindos les va mejor eso es innegable, y bueno tenía involucrado esto de lo que uno hace con el cuerpo de uno, esto, yo decía de las obras con los animales o la obra de la peletería, que era un poco como se veía como una violencia sobre el cuerpo del otro, pero en este caso es como que uno se hace sí mismo, se produce, se provoca una violencia con la cirugías y todo, aparte del peligro, el riesgo.

[AR]: Porque además, desde mi punto de vista, yo puedo criticar mucho si se operaron pero uno se hace cosas, uno se arranca los pelos...

[NC]: Pero a mí lo que me gustaba, a mí no me interesa, es más me enoja mucho: la crítica. Creo que nadie tiene ningún derecho en opinar y en criticar lo que hace otro, o decir lo que está bien o lo que está mal. Como esos artistas que los detesto, estos conceptuales de los 70, viste, que usaban el arte de una forma moral, moralista. Bueno fue todo un momento, y yo un poco hago todo lo contrario, me pongo yo como en evidencia de este, de como un extremo de exponerme a que me hice la lipoaspiración porque quería hacérmela y de paso hice la obra. Encontré la excusa para hacérmela y bueno esta como gran exposición a todo, a que me critiquen, como me criticaron mucho, me castigaron bastante porque es una obra bastante como asquerosa. Es un poco fuerte, esto de hacer un jabón con una parte, que era pequeña parte, el jabón tiene el 3% de mi grasa pero es una cosa como tabú, es como poner un resto que es cadavérico, el resto de un cuerpo en un jabón y toda esta presentación súper glamorosa...

[AR]: ¿Cómo te hacen la liposucción?

[NC]: Es horrible. Yo no quise ver ningún video de nada porque sí... me decían... a mí me decían mirá como se hace una liposucción y no te la vas a hacer... y entonces yo no quería mirar [risas]... es terrible, es lo más así asqueroso, violento porque te [aspira en señal de algo asqueroso] clavan una aguja te rompen el tejido y te lo aspiran, y te inyectan líquido y después te lo chupan, ¡ay horrible! Pero bueno, ese líquido que me sacaron que tiene como un suero y pedacitos de grasa chiquititos, yo después lo separé, dejé la grasa sola y la filtré, la grasa líquida que quedaba la mezclé con la pasta del jabón que hice para la fabricación del jabón y ...era como toda una... imitaba una presentación de un cosmético de lujo muy exclusivo, caro, y limitado porque hice cien jabones y así y bueno ahí fue la primera vez que yo metí adentro de la obra y a partir de ahí, después de un no sé. Eso fue en el 2004 y en el 2006 empecé a hacer las fotografías en donde yo también era como la modelo y sigo, y después sucedió, vino todo esto de la maternidad que te contaba que estaba totalmente obsesionada y preocupada por ser madre y no cuando digamos, yo tengo como un enorme compromiso como artista, creo que nunca voy a dejar de tener relación con el arte o producir, y yo decía y pensaba ¿cómo me afectará la maternidad? Siendo yo la protagonista de las fotos y todo y así surgió toda la obra de la doble.

[AR]: Esta idea de voy a tener un hijo y entonces mi cuerpo va a cambiar ¿es la idea que afectó a la obra, de dónde surgió?

[NC]: Fue como un motor de, este, que yo te decía que quería que la mi réplica fuera como el momento, como congelar el

momento, el mejor momento. Que además ya a los 45 años ya está, después viene un poco como yo digo la decadencia, pero todo lo que yo pensaba antes de que las cosas sucedan estaban totalmente equivocada, y todo resultó siendo al revés porque yo con el embarazo estaba más linda que antes y así que bueno yo pensaba que iba a ser un monstruo embarazada [risas] y no.

[AR]: ¿Y el bebé lo tuviste por parto natural?

[NC]: No, cesárea

[AR]: ¿Por la edad?

[NC]: Sí. Ya no te hacen parto natural y así que no, cesárea.

[AR]: Y la experiencia de la maternidad como la has vivido?

[NC]: El bebé se integra en mi vida y yo a veces siento que mi vida no cambió mucho. Yo tengo una estructura bastante fuerte como compromisos de trabajo, el taller en la casa, empleados, entonces el bebé se integra a todo eso ¿no? Cambian prioridades pero todo es mejor, o sea todo es mucho mejor, el cambio de prioridades es muy positivo. Yo siento que me hizo bien en todo sentido, mi relación con el trabajo, todo, todo.

[AR]: ¿Y la experiencia de tratar de tener un hijo tuvo que ver con tu obra?

[NC]: Cuando yo buscaba o quería tener un hijo, este, era una cosa muy de tipo personal era como que sólo tenía el trabajo, ese era un poco el tema, que había estado bien, cien por cien dedicada mi obra, a mi trabajo y no es como muchos creen. Cuando estás no sé, yo pensaba hasta los 35 o 38 que sé yo, yo decía ni loca no me quiero casar, no quiero tener hijos, me parecía todo un horror y porque



yo decía yo estoy comprometida con mi trabajo y voy a hacer eso siempre, bueno esas cosas son las que te cambian, y... pero era de tipo muy personal.

[AR]: ¿Cuál fue la experiencia del trabajo con el jabón y la polémica que provocó en los medios de comunicación?

[NC]: Acá no hay apoyos para el arte, ningún tipo ni presupuesto ni nada, y jamás es una noticia, es noticia pero en la sección de cultura.

[AR]: Claro no en...

[NC]: Nunca salís en la parte de cultura y mucha gente no mira la parte de cultura, entonces la obra del jabón tuvo una gran difusión, incluso en la transmisión de los partidos de futbol hablaban de la obra.

[AR]: ¿Y de qué hablaban en el futbol?

[NC]: Hablaban como algo escandaloso... pero a mí me parecía buenísimo que dijeran cosas como que era una locura hacerse lipoaspiración, era como viste lo que hizo una artista, que se hizo tal cosa, que hizo jabones y no sé que. Obviamente un comentario muy típico era la asociación con el tema del holocausto y ... que es muy complicado siempre, todo lo que tiene que ver con la problemática judía y del Holocausto.

[AR]: ¿Tú eres judía?

[NC]: No. A mucha gente le molestó.

[AR]: Yo vi el jabón y me gustó porque me pareció muy interesante que hablaras como desde tu cuerpo, con tu cuerpo

haciendolo un objeto y después la gente me empezó a decir y que relación tiene con el holocausto pero yo no lo vi y obviamente fue algo cultural.

[NC]: No, yo si hubiese visto o si viera una obra así pensaría, a lo mejor, la intención mía que fue un poco como una especie de advertencia de alarma, como que esto era un fantasma del Holocausto que había una especie de, este, en aquel momento. Se sabe que es una cosa un mito esto de que hacían jabón pero para producir una especie de terror psicológico, los experimentos nazis, pero no es que fue realmente verdadero. De todas formas es un mito y está en la cabeza de la gente y si el jabón te remite y te refleja a esto del Holocausto es como una forma contemporánea de Holocausto ¿entendés? Hoy la tiranía o el fascismo de la belleza o el fascismo del consumo se puede comparar con el fascismo de los nazis digamos, una cosa así, para mí es así y no tenía un ingrediente de falta de respeto pero como tenía algo irónico algunos, sobretodo algunos de la comunidad judía les molestó.

[AR]: Que además tiene que ver con el contexto. En México hay una artista, que hace jabones con grasa de cuerpo humano, Gabriela León.

[NC]: ¿En serio?

[AR]: Y no causa ninguna polémica.

[NC]: ¡No tenía ni idea!

[AR]: Yo creo que tiene que ver con como se comportan las comunidades judías en cada lugar.

[NC]: Puede ser, acá es muy fuerte

[AR]: México tiene 20 millones de habitantes y hay una comunidad judía grande pero están grande la ciudad que tiene un lugar fijo.

[NC]: Igual Teresa Margolles y muchos hay una tradición en el arte mexicano de ser bastante provocador, reflexivo.

[AR]: Como SEMEFO.

[NC]: O sea que están acostumbrados, acá no... esto del arte abyecto es como algo muy común en México.

[AR]: Yo creo que también la situación de la sociedad en México es abyecta en sí, por lo que creo que es más difícil...

[NC]: Llamar así la atención, sí.

[AR]: A mí lo que me pasa con Teresa Margolles es que digo bueno ya presentó esto y qué me quiere decir, no que me tenga que dar ella la explicación, pero yo veo violencia en el cuerpo y con el cuerpo y no veo más que violencia

[NC]: A mí ella no hay nada que, a ver, me parece igual interesante lo que hace, pero creo que tiene demasiada cuota de como asquerosa, esa cosa de tocar el asco.

[AR]: Bueno, por ejemplo, tu jabón es algo glamoroso.

[NC]: Claro, igual mucha gente vio eso, la parte mas asquerosa, pero tenía una presentación que era como cien por cien del mundo de lo glamoroso, del mundo del consumismo más alto. Bueno creo que está asumiendo dos extremos de que ningún producto para ese tipo de gente tiene que mostrar nada que sea negativo o asqueroso y acá era como juntar los dos extremos.

[AR]: Eso lo hace muy interesante y la reacción que dices, que yo no sabía hasta a donde era la reacción porque no vivo en Buenos Aires.

[NC]: Claro fue tratado a veces de forma sensacionalista pero me parece que, o sea a mí me pasó, que tuve como muchas entrevistas con mucha gente, y un sobreviviente de un campo de concentración que es una persona del Museo del Holocausto, yo antes de presentarlo hablé con algunas autoridades judías a ver que les parecía. Todos, hasta un gran rabino del templo; todos me dijeron lo entiendo perfectamente no hay ninguna cosa como de apoyo, viste, de como a favor de una cosa de la idea nazi. No les pareció ni de falta de respeto, ni nada pero todos me dijeron vas a tener una reacción de una gran parte de la comunidad judía, porque se sabe como son y además creo que es típico la primera reacción de la gente es siempre de mala fe, de pensar mal.

[AR]: ¿Tú doble ya no existe?

[NC]: Mirá, está un poco rota porque terminó, ¿viste el video que termina que la tiro por la escalera? La instalación de la obra terminaba con el último trailer que la mostraba toda rota, y quedó así toda rota pero voy a hacer la reconstrucción, que va a ser otra foto que va a ser la lección de anatomía de Rembrandt, mi papá era cirujano, mi papá vive pero es muy anciano, y entonces voy a hacer una obra que son como todos mis padres va a estar mi papá que tiene 86 años que ya no puede caminar, con su chaquetilla de médico cirujano, yo al lado de él, uno de mis primeros, o sea Pablo Suárez que es una artista que ya murió que fue el que me descubrió en rosario y me hizo dar una beca para venirme a Buenos Aires y el

director de esa beca que se llama Benedit que fueron los primeros que más me apoyaron como artista joven, no, que me promovían y Ruth Benzacar que también apenas vine de Rosario me tomó en la galería y me empezó a mostrar, entonces para mí ellos son como mis mentores o así primeros, y voy a hacer la obra de la lección de anatomía que es la camilla de, una camilla antigua, que ahí compre, de esas de fundición, donde está la doble toda rota y la estamos reconstruyendo Pablo Suárez, mi papá, yo, Benedit y Ruth Benzacar que también murió, bueno, van a estar en la foto y a Benzacar y a Pablo Suárez que ya murieron los voy a reconstruir con 3D, vamos a ver, tiene que quedar perfecto, tiene que quedar así de esta calidad pero se puede me dijeron los que hacen me dijeron que va a quedar muy bien, y entonces va a ser bueno la reconstrucción de la doble.

[AR]: Algo que me gusta de tu obra es que para trabajar en ella puedes incluir a muchísima gente y diversas formas de hacerlo, con lo cual puedes aprender mucho.

[NC] Sí. Yo siempre busqué primero tengo la idea y con base a que necesito para hacer esa idea busco la producción y por suerte, y por suerte; yo he cambiado mucho cambio todo el tiempo.

Como te decía de trabajar con distintos cosas, siempre me aburrió mucho eso de quedarse con, jamás me quedé en una sola cosa siempre cambié, de escultura a ropa, a video, bueno video recién. Ahora y siempre hice todo lo que yo controlaba totalmente, toda la producción dependía de mí, hasta que empecé con video y fotografía, eso ya es otra cosa. Todo lo digital para mí es como... un mundo inaccesible.

[AR]: Es algo totalmente diferente.

[NC]: Y no lo disfruto no me gusta, ni poder manejarlo, pero trato de que todo lo que está, por ejemplo, a mí me dicen eso es más fácil hacerlo en 3D y después pegarlo o se corrige con Photoshop, y después mi experiencia es que no queda bien, que cuesta muchísimo tiempo, que cuesta más tiempo hacerlo que en la realidad. La gente recurre al Photoshop y no tienen ni idea de como hacer con sus manos y con la herramienta algo. Entonces esta hecho para los que son totalmente inútiles con las manos, ahora fue que yo me di cuenta que hacer algo con 3D o Photoshop era mucho más difícil caro y engorroso y quedaba mal, que hacerlo en la realidad, claro yo lo puedo hacer en la realidad porque yo agarro cualquier material y hago cualquier cosa y bueno es también es muy como... incluso usando la escultura, haciendo fotografía también siento que puedo controlar las cosas también desde lo que es el armado de la escenografía, el clima, todos los elementos.

[AR]: El Photoshop queda bien si eres muy bueno.

[NC]: Siempre es mejor la realidad que el Photoshop, obvio.

[AR]: ¿Este es un cerdo?

[NC]: Es un cerdo, la carne me la como, ahí utilizo la piel, con los huesos, las pata, la cola pero la mayor parte de la carne, es un poco lo que yo le saco y ¿ves? Lo utilicé en aquella foto y en esta, el mismo día hice dos fotos, y ese es mi chanco como lo trabajo yo para hacer las bolas de chanco.

En esta fotografías por ejemplo, estas dos; las trabajo como dos personajes diferentes. Como diferentes aspectos de mí y eso también tiene que ver con para mí lo que es. Bueno, lo que es cualquier persona en general, nadie es totalmente bueno o totalmente malo,

todos somos las dos cosas, esta es la mala, la Nicola mala y aquella es la Nicola maternal y femenina y hago como distintos personajes de mí misma.

[AR]: ¿Esas tres también?

[NC]: [Se refiere a la Trilogía de la muerte de Nicola III y IV] Esas tres son tres Nicolas que [inaudible], y ahí me vestí como de taller, con las herramientas para soldar, esa también es un personaje. La gente a mí me tiene identificada, cada uno se hace una idea de mí, para algunos soy una asesina de animales, hija de puta que soy aquella, para otros soy esta cosa mas femenina, maternal, yo siempre hago o hacía, solía hacer grandes comidas y recibir en mi casa, y bueno, la maternal y la trabajadora, yo soy una respetada artista que hace... como muy respetada en cuanto a la producción y todo eso. Y bueno muy trabajadora a nivel esto que te digo manual, entonces yo tenía estos tres personajes, la de delantal de taller, la de vestido rojo ensangrentando, y que se yo, y la mala y la mala termina matando a las otras dos, y esto es como un punto de vista para cada una, el primer plano de cada una.

[AR]: ¿Utilizaste a tu doble?

[NC]: No esto fue antes de la doble, esto es está hecho, son nueve tomas pegadas con Photoshop y las nueve tomas le hice también con una doble mía, pero que es otra chica. Entonces cuando lo fui a pegar, por ejemplo esta mano es la mano de la otra chica.

[AR]: Mmm.

[NC]: E incluso esta es la otra chica. Eso fue anterior a la doble.

[AR]: ¿Tus objetos se venden?

[NC]: La ropa y las esculturas lo vendo menos que la fotografía. La fotografía es lo que más vendí que por suerte pude salir de mis deudas [risas] con eso en los últimos tres años. Por ejemplo, no era fácil; la escultura es muy cara y no es tan fácil de vender.

[AR]: ¿El jabón se vende?

[NC]: Lo vendí pero tampoco fue un gran éxito de venta, por ejemplo las fotografías en un año vendo toda la serie, pero nunca me había pasado antes. Pero eso yo creo que la gente compra las cosas así bellas que le gustan. Y la fotografía es más linda en cuanto a belleza formal que las obras con los animales, los feos, las esculturas.

[AR]: ¿El vestido?

[NC]: Yo creo que tener un objeto como un vestido en tu casa es más difícil que tener una fotografía colgada. Creo que son bastante simples los coleccionistas, es más fácil todo lo que es pintura y fotografía.

[AR]: ¿Vendes en Argentina o afuera?

[NC]: Tengo galerías de afuera que venden también, en España o en las ferias internacionales.

[AR]: ¿Crees que tu obra tiene una marca latinoamericana?

[NC]: Yo me preguntaba eso, si mi obra tenía algo que fuera más latinoamericano y... Después de un tiempo de ver incluso de ver como mi obra se veía afuera, se entendía afuera me pareció que sí. No sé si te lo podría como explicar el porqué pero... Tiene algunas cosas de la identidad este quizás por el lado más que nada de la obra que trabajé con animales, de lo consumimos como identidad



de país productor y consumidor de carne y aparte bueno el asado es la identidad argentina y creo que yo no lo veía, pero no lo veía porque estaba como muy adentro. Después me di cuenta que tiene algo que surge porque estoy acá o surgió en ese momento porque yo estaba acá y eso me interesaba.

[AR]: ¿No hay una búsqueda intencional?

[NC]: No, no, no. Yo nada de lo que hice, quizás ahora, o sea sí; obviamente tengo más información y soy más consciente cuando pienso en un trabajo y hacerlo. Pero yo tenía desde mis primeros trabajos hasta mucho tiempo, no sé, me costaba ver o analizar mi propia obra porque tenía un origen así como muy salvaje de una fuente que yo no sabía como surgía eso de donde me venía, tampoco lo sé muy bien ahora pero yo no podía analizar mucho mi trabajo, ni hablar de mi trabajo, así que difícilmente lo ponía planear de antemano.

[AR]: Es más intuitivo

[NC]: Claro. Si podés tratar de analizar o de ordenar o de pulir, pero la obra está. Ya tiene que estar para que vos la puedas pensar y analizar y pulir pero vos, no podés decir de tener la mente en blanco inventarla. Bueno, hay artista que lo hacen pero yo creo que se nota. Esa cosa de, yo a veces siento cuando veo muchas muestras, obras de artistas, que vos sentís que no les pasa nada a ellos, que lo hicieron porque se habrán roto la cabeza pensando a ver que puedo hacer. Yo siento que ahora todo el mundo quiere ser artista y no sé porque, pero bueno todos quieren ser artistas. Y entonces ponen una voluntad y un esfuerzo para hacer una obra que cuando yo quise ser artista desde siempre, desde que era chica, ni siquiera

sabía de que estaba... me esperaba, que iba a ser de mi vida. Yo no sabía que iba a ser de mi vida, quería ser artista pero no sabía de que iba a vivir. Yo tenía mucho miedo. Sobretudo mi familia se opuso pero terriblemente, me hicieron la vida imposible para que yo no me dedique al arte. Sin embargo tuve que enfrentarme con todos, con mi mamá con todo, me dejaron sin nada, sin plata, sin darme un centavo, sin nada a ver si yo por la necesidad seguía trabajando con ellos. Yo trabajaba con mi mamá en la fábrica de ropa y en un momento dado dije bueno basta yo me quiero dedicar al arte y ahí fue un momento muy duro de varios años así... yo quería venir a Buenos Aires y tuve que bueno hacerme, arreglármelas sola porque no me ayudaron en nada, al contrario me hicieron la vida imposible.

[AR]: ¿La idea era que si eras artista te morías de hambre?

[NC]: Sí, y sí. Pero yo tampoco sabía si iba a vivir del arte, no sabía del arte. No sabía, yo no sabía que yo podía vivir del arte. No sabía ni que existía... cuando yo hacía esas obras con los animales momificados y la comida y todo, yo no sabía de que iba a vivir, porque eso sabía que nadie lo iba a comprar. Después incluso cuando me vine a Buenos Aires empecé a conocer galerías. Incluso Arteba ya existía en ese momento y yo no podía creer que la gente comprara obras de artistas jóvenes. Yo pensé que para vender una obra la podías vender cuando ya eras un personaje de 60 años o más, no sabía que un artista joven que empezaba podía vender y bueno, pero era otra época porque no había internet

[AR]: Además cuando uno empieza a estudiar arte hay una ingenuidad respecto al mundo del arte.

[NC]: No. Hoy hay un exceso de información, todos los chicos jóvenes saben todo, saben cual es la carrera, si tienen éxito, quien es el galerista exitoso, los lugares, los artista exitosos, saben todo. Me parece muy peligroso a veces eso, me parece que no es bueno quizás, que no te deja descubrirte a vos.

[AR]: Construyen alrededor del mercado.

[NC]: Claro, en función de eso, ya saben, sus metas son con el éxito, en determinado circuito, ¿no? Es así.

[AR]: ¿Tú has tenido alguna relación con el feminismo y con el género, crees que hay algo en tu obra?

[NC]: Yo creo que sí hay pero a mí nunca me gustó, siempre tuve rechazo por identificar mi obra con ningún... como algo ya hecho como tendencia pero... creo que... se me quemaron los [va a la cocina] me parece que sí, tiene una componente importante de género y que yo la negaba siempre, no quería, por ejemplo, cuando yo hacía la obra de la ropa que era como peletería yo no quería que me dijeran que era por ejemplo las artista que trabajan con el cuerpo que trabajan con la piel, que era lo que se estaba haciendo en los 90, pero yo era artista joven tenía 30 años, en el 94 y estaba en pleno despertar y empezaba a producir y hacer muchas cosas y yo trataba que no hacer las cosas para que me dieran que era de las artistas que trabajan con el cuerpo... y sin embargo yo estaba trabajando con el cuerpo... pero bueno estaba lleno de artistas que se fotografiaban ellas mismas, trabajan con su propio cuerpo. Me da risa porque yo odiaba eso y yo ahora estoy haciendo eso [risas], ni siquiera, en ese primer momento no quería identificarme con ese tipo de arte de género y sin embargo estaba haciendo una cosa que sí era algo, creo

que de género y sobre todo del tema del cuerpo. Quizá después con... en todas las obras tienen algo de mi identidad como mujer, y que tipo de mujer y más ahora con la fotografía creo que se ponen mucho más en juego algunas cosas como de la femineidad y ya con eso ya no tengo conflicto, no me importa, me parece que la obra que hice ahora de trailer es una obra cien por ciento, es sobre la maternidad y me gusta verlo de esa forma, me encanta pensar que tiene, que es una obra que tiene que ver, que es de género y que es sobre la maternidad y que no es una cosa como de lugar común con otras artistas que hayan hecho algo parecido. Me encanta esa obra que no es una pavada, porque la verdad que la obra de género, creo que en la obra de cualquier tipo hay cosas buenas y cosas malas. Y esta es como una obra de género importante y me encanta y estoy como muy contenta de eso.

[AR]: Yo creo que tiene también su parte intuitiva, es una cuestión de género pero no es a propósito.

[NC]: No claro, y fue la obra... fue realmente todo casi te diría que de documental. Así que es... Traté de, la idea fue muy auténticamente autorreferencial y fue todo lo que, como yo empecé a pensar la obra y como terminé, es exactamente lo que me pasó a mí en todo mi proceso, desde que quería tener un hijo sola, todos los miedos, después, no sé si hablamos ya de esta obra de trailer, que yo quise hacer mi réplica como para congelar ese momento de mi vida. Como que a partir de ese momento iba a empezar un desastre para mi cuerpo. El embarazo y todo lo que venía después, pero fue todo lo contrario y así. Así que fue muy directamente relacionado con lo que me pasó en serio, como casi documental.

[AR]: Vi una foto que me interesó mucho, un cuadro de Caravaggio, el Narciso en el catálogo de Arteba.

[NC]: Esa obra fue la última obra que hice antes de hacer la obra de la doble, y yo siempre pensaba la voy a presentar así, como después de hacer esa obra en donde yo veía el reflejo de mi doble en el agua, como, bueno, como la obra que preludiaba a la obra de la doble. ¿Por qué te interesaba?

[AR]: Me parece muy interesante cambiar esa imagen de Narciso por tu imagen, y pensé en el trabajo de Trailer.

[NC]: Es la foto que hice antes de hacer toda la serie.

[AR]: Que tiene que ver con la de las tres Nicolas.

[NC]: Sí, en realidad acá que tengo esta trilogía, que son las que te conté como mis tres personalidades. esta es una que es la mala y aquella es la otra que es como la maternal, la laborosa, la femenina y también fueron anteriores a la obra de la doble, acá donde yo me multiplico como en distintas personalidades y la otra que a mí me encanta son las gemelas de Arbus y ahí también hay un yo y mi doble, como si fuéramos hermanas gemelas, esas serían los dos trabajos anteriores a la serie, pero la anterior, la última que hice fue la de Narciso que está mirando su reflejo.

[AR] ¿Y ahí qué tanto es tu doble y qué tanto es tu reflejo, como la vanidad?

[NC]: Sí, es apasionante el tema de la imagen propia y me parece que también para una mujer y para una mujer transitando los 45 como yo, creo que todas las mujeres se preguntan que me va a pasar a mí cuando empiecen mis signos de vejez, a todos quizás

a los hombres también, pero me parece que es así como uno de los principales temas de la vida que uno tiene que, bueno, que manejar.

[AR]: Los hombres se manejan en un diferente estándar, ellos a los 45 son guapos...

[NC]: Pero ahora está mucho mas parejo, ¿viste?, todo antes era una idea muy machista como que un hombre, bueno, no sé era interesante a cualquier edad y la mujer después de los 40 ya está. La mujer tenía fecha de vencimiento, digamos, el hombre no, hoy por suerte no, me parece que no.

[AR]: Además no es que toda la sociedad piense así.

[NC]: Pero bueno el tema de la propia imagen es un tema fundamental creo que en la vida de todos.

[AR]: Además tu imagen tú realmente nunca la ves. Tú ves el espejo.

[NC]: Sí, sí. Y cuando vos ves, además te ves siempre de frente, sólo cuando te ves filmado te ves como los 360 grados y la extrañeza que te produce verte, a menos que estés muy acostumbrado. Pero yo creo que la sensación de cuando uno se ve o en esos espejos que te muestran la espalda o te ves en una filmación y te ves de perfil, de atrás. Siempre es un shock.

[AR]: Como la voz.

[NC]: Sí, yo no puedo creer que esa soy yo... Sí, sí, sí. Todos sentimos un rechazo de nuestra propia imagen, de shock al principio siempre; después nos acostumbramos pero es imposible tener una imagen real y directa de uno mismo. Siempre es a través de un espejo, de una otra... y quizás la obra del jabón fue la primera

que empieza con todo esto, y reflexionando un poco sobre las cosas que somos capaces de hacer, por esta preocupación, porque es inexplicable que uno se someta a riesgos para la simple finalidad de estar mejor físicamente, pero es inexplicable pero se hace.

[AR]: Sí es, uno puede juzgarlo y decir que terrible pero también es como una lucha contra el tiempo.

[NC]: Yo soy una gran defensora de que cualquiera puede ejercer su derecho a estar mejor, porque aparte me acuerdo que te decía que esa postura moralista me molesta mucho, de los artistas que toman esa postura, que es muy de los setentas, de que tiene que trasuntar una moral, y me parece una estupidez, ¡bah! Me parece de una época vieja, ya que no tiene sentido y al contrario me parecía cuando hice el jabón que era hasta más interesante exponer la propia, no sé, estupidez de hacer cosas así. Y cuando hice el jabón la imagen que yo quería dar era como de terrible y tierno al mismo tiempo, ese gesto así como de toma tu baño conmigo me ofrezco como objeto de consumo, me pongo en el lugar de un animal, que la grasa viene del animal y entonces es como si yo me... la diferencia entre el animal y el humano es que el animal se consume y el humano no, en cambio yo estaba poniendo el ser humano como objeto de consumo, que eso también es lo que hizo el nazismo, el nazismo lo que hacía, contra los judíos pero era quizás más amplio el tema del exterminio, y lo que ellos trabajaban psicológicamente era denigrarlos de la raza humana a un nivel de objeto de consumo, que por eso de ahí que viene este mito de que los hacían jabón, ¿entendés? Como que tenían categoría de animal o de cosa y eso un poco era lo que me parecía que se podía llegar a hacer un paralelo hoy, de que el consumo te puede llegar a poner en un nivel de objeto de consumo, de cosa, de

materia prima. Después en esta obra que hice del retablo, ¿viste? De la cena en donde yo me ofrecía como servida en una bandeja, esa también es una forma de ponerme yo como un ofrecimiento, como un sacrificio, como una cosa de terrible y también tierna al mismo tiempo. Así que me parece que esas cosas son como ciertas intenciones en distintos trabajos míos.

[AR]: ¿Has visto la obra de Orlan?

[NC]: Es terrible, me parece que como es como de... Bueno es una obra que va muy al límite de las cosas pero como objeto artístico me parece muy interesantes. Lo que Orlan hace es llevar al extremo, porque lo que ella hace está permitido. Creo que ya se lo prohibieron, ¿sabías? Yo me enteré que, claro, jamás a nadie le han prohibido hacerse cirugías estéticas, porque ¿como te lo van a prohibir? La ley no te puede prohibir a vos hacerte cirugía estética, pero parece que a ella se lo han prohibido. Claro pero no importa se va a otro país y se la hace en otro lado. Entonces tiene, como son ese tipo de artistas, que hacen, digamos dentro de lo permitido, lo llevan a un extremo de locura total pero que es muy, que altera mucho, que es muy perturbador. Me parece que es una de las tantas formas que una artista tiene para movilizar cosas. ¿Sabes que hubo una artista? Yo no sé si no era mexicana, era por ahí, no sé el nombre, yo sé que hizo algo parecido en cuanto a operación de cosa legal, que se casó muchísimas veces, qué pena porque por ahí te podría interesar. Era una artista que había ido, suponete, ¿viste que vos te puedes casar y divorciar, casar y divorciar? Bueno ella lo había hecho pero tantas veces ya que había forzado esa ley que te permitía hacer eso, a ya a un punto, pero claro quien le podía impedir a ella



casarse y divorciarse, era un trabajo que estaba haciendo a nivel de performance. No tengo idea de dónde era ni nada.

[AR]: ¿Y en Argentina se operan mucho?

[NC]: Mucho, sí. Brasil y Argentina, bueno creo que en Miami es mucho más.

[AR]: México tiene un problema y es que hay mucho charlatanes que luego les inyectan cosas que no están hechas para eso.

[NC]: Acá también.

[AR]: Y hablando de ideales y cuerpos, observo que en los anuncios argentinos, la publicidad argentina utiliza un ideal diferente que el que viene de afuera.

[NC]: A nivel publicidad yo lo veo de afuera, pero me parece que hay ahora toda una exageración al extremo de hacer que el personaje ya no sea el personaje ideal y todas las publicidades tienen mujeres y gente común y corriente. De lo más absolutamente vulgar, normal, pero que sé yo, esto de la cosa más clásica más tradicional era que hubiera una identificación con el personaje de la publicidad y que fuera un personaje totalmente idealizado, ¿no?, alguien famoso, muy hermoso, la modelo y así, yo cuando hice mi comercial para el jabón lo hice con esa línea más clásica.

[AR]: ¿Qué vas a hacer ahora con tu obra?

[NC]: No lo sé, pero estoy haciendo un libro que voy a hacer toda una gran revisión, voy a hacer una entrevista que voy a contar, o sea va a ser un libro de arte, de obra pero quiero que sea un libro que tenga una parte importante de la narración de la entrevista, y que vaya contando cosas, vivencias y cosas de obra. Entonces va a

haber mucha fotografía de obra y algunas otras fotografías y textos de cosas importantes que tienen que ver. Estoy contenta porque eso me va a servir mucho para revisar todo. Y como lo quiero tener para marzo, que no voy a llegar para marzo pero bueno, lo antes posible que lo pueda tener el año que viene, quizás se me ocurra una obra nueva mientras voy haciendo eso.

[AR]: ¿Tienes un interés por el arte latinoamericano?

[NC]: No, a veces pienso que yo cuando veo arte, sí soy muy dura, muy crítica, porque lamentablemente tengo un defecto profesional, que estoy todo el día exigiéndome a mí misma y criticándome y puliendo mis ideas y mis cosas y no dejo pasar nada, trato de no ser para nada permisiva, ni hacer cosas de forma ligera, y cuando yo veo lo que hacen otros artistas mi mayor sensación es que yo no hubiese hecho eso, entonces disfruto pocas veces de ver obras, y menos de contemporáneo.

[AR]: A veces es difícil.

[NC]: Como que uno, si yo no fuera artista quizás lo podría como disfrutar más, y me encanta, yo vivo para eso para ver obra, para investigar, pero ya no me interesa mucho mirar, lo veo, lo investigo, pero a veces tengo muchas más ganas de leer y de mirar cine que de ver arte. Del cine me encanta todo.

[AR]: ¿No piensas hacer un largometraje?

[NC]: No sé, yo no diría que no. Por el momento después de este trailer de la película que hice me gusta la idea de que mi trabajo sea eso, un trailer de cuatro minutos porque el efecto es buenísimo porque la gente piensa que sería genial hacer la película. Yo estoy

segura que si uno hace la película por ahí no sería tangencial la película, pero lo genial es que la gente vea el trailer y diga ¡qué bueno por qué no hacés la película! Eso maravilloso y yo creo que muchas veces debe pasar eso, que uno ve un pequeño adelanto de algo y se cree que si eso es bueno, se cree que la película es 90 minutos o 120 minutos de eso bueno y no, no es así.

[AR]: Creo que la pero partes cuando el trailer es muy malo o te cuenta toda la película.

[NC]: Esa era la gran discusión cuando hacíamos mi trailer, que me decían vos no podés contar todo. ¡Yo no voy a hacer la película, yo tengo que contar todo! Y me decían esto es un trailer no es un cortometraje. Y yo estaba luchando.

[AR]: Es diferente porque tu trailer no tiene película.

[NC]: Una de las cosas que más me gustaría volver a hacer es algo de cine, alguna obra, ojalá se me ocurra algo que tenga que ver con... me encantó, me gustó mucho, quizás tengo algunas ideas, pero bueno tengo que analizar.

[AR]: ¿Tu proceso es el de un trabajo con muchas personas como el cine?

[NC]: No, yo todas mis cosas las hago yo sola. Hasta que hice fotografía, la fotografía no, yo hago todo: la escenografía, la idea, los ensayos los bocetos y todo, pero la verdad que la última captura de la imagen que es la iluminación y eso, bueno, lo tiene que hacer un fotógrafo, que se hace muy bien, que es un tema técnico, creo que un muy buen fotógrafo, cualquier muy buen fotógrafo, te hace una muy buena foto, que vos decís esto era lo que yo quería.

Después bueno el tema del Photoshop lo detesto porque como no lo manejo tengo que estar sentada al lado de alguien tratado de corregir, es horrible, lo odio, y la parte del trailer y de la película fue una experiencia también de un equipo de gente. A mí me cuesta pensar que no depende todo de mí, pero fue una experiencia muy linda. Pero me da pánico pensar que estoy en manos de otros, es horrible, no lo disfruto, no. Un editor, el que te agarra una edición y no la entiende y no hace lo que vos te gustaría hacer, pero vos no lo podés hacer porque no sabés editar, entonces estás en manos del que edita.

[AR]: El cine es siempre un trabajo de todos los que están ah

[NC]: Sí, sí fue, por suerte tuve... estoy muy contenta con el trabajo de cada uno, de lo que hizo cada uno, estoy muy feliz.

### **Anexo 3. Entrevista con Cris Bierrenbach**

El día 23 de enero de 2012 realicé una entrevista a Cris Bierrenbach en videoconferencia.

[Adriana Raggi]: Hola, mucho gusto conocerte por videoconferencia.

[Cris Bierrenbach]: Hola, me gustó mucho el texto que escribieron Bruno Bresani y tú sobre mi trabajo. Me gustaría colocarlo en mi site.

[AR]: Por supuesto que puedes publicarlo. El texto que escribimos Las disidentes tiene un poco que ver con mi tesis. Ya escribí un capítulo de mi tesis sobre ti, pero tengo que entrevistarte para acabarlo. En ese capítulo hablo de Retrato íntimo, del video Identidade, de Crisibank y Quadro Negro. Hago un análisis de tus obras que gira alrededor del género y de como lo construimos socialmente. La primera pregunta que te tengo que hacer es: ¿Tú te consideras feminista?

[CB]: No, no, no. Es una bandera, sí quiero luchar por la causa femenina, no es por eso que hago mi trabajo. Es solamente para comprender mi género y mi vida y un poco para comunicarme con las otras mujeres y ver la reacción que tienen con mi trabajo, si sienten lo mismo si tienen este tipo de comunicación, básicamente no es una causa feminista extremista.

[AR]: Pero ¿sí hay una idea de género, de comunicarte, de hablar de las mujeres, de ser mujer?

[CB]: Sí, para comprenderme a mí misma.

[AR]: En el video de Identidad, ¿hay una relación entre tu video y el de Art Must Be Beautiful de Marina Abramović?

[CB]: Cuando hice el video no conocía el video de Marina. Procuero no buscar muchas referencias, porque no sé, si busco muchas referencias no voy a hacer nada porque todo ya lo hicieron, es mejor hacer lo que quiero y después la gente a veces ve y dice: ¡ah, la artista tal tiene un trabajo semejantes! Pero no importa.

[AR]: Es inevitable que haya cosas que se parezcan.

[CB]: Mucho muchísimo, es increíble, muy semejante.

[AR]: ¿Estudiaste fotografía?

[CB]: En una escuela, en la universidad estudié un semestre y es todo. Después todo fue estudio autodidacta. Practicando y trabajando, yo no tengo una formación académica de fotografía ni nada.

[AR]: Tu empezaste a hacer fotoperiodismo y de ahí comenzaste a hacer foto artística.

[CB]: Ahora el fotoperiodismo casi nada, pero si trabajé toda mi vida como periodista.

[AR]: Hiciste un libro del futbol.

[CB]: Sí, y el año pasado un libro de trenes.

[AR]: En el video de Identidad ¿cuál fue el proceso o la idea de hacerlo?

[CB]: A mí me gusta mucho la idea del looping, que las cosas son siempre muchas cosas circulares y todo esto de maquillarse y peinarse, que es una cosa muy femenina, cotidiana y muy cíclica. De cortarse el

cabello. El cabello crece y después lo cortamos y crece, es la idea de que somos una construcción de máscaras que se cambia siempre pero vuelve y es la repetición infinita.

[AR]: En el proceso del video, cortarte el cabello ¿era algo violento o simplemente la experiencia del cambio?

[CB]: La experiencia, la intención es que fuera una cosa más... la gente cuando ve el video, no es una cosa pesada. Era mi intención que fuera una cosa... las persona ríen cuando al final me pongo el otro cabello, la peluca y la idea era esa, que es un chiste como, porque cortar el cabello es una cosa que en los medios, en los filmes, la T.V. es siempre una cosa del dolor femenino, cuando sufren y están desesperadas y yo quería hacer completamente el opuesto.

[AR]: ¿La peluca es una forma de usar una máscara?

[CB]: Sí.

[AR]: ¿Y la gente se ríe cuando te la pones?

[CB]: Sí.

[AR]: Acá en México a quien se lo he mostrado no se ríe.

[CB]: Y también produce un cierto, es como una torcida: ¡no, no, para para! Y a los niños les gusta mucho el video, se quedan mirando muy atentos es como un juego. ¿En México la gente lo toma como una cosa pesada, dramática?

[AR]: No dramática, pero sobretodo las mujeres, más que los hombres empiezan como a ponerse nerviosas, aunque a mis alumnos de arte les pareció divertido, mis compañeras de historia del arte se ponían muy nerviosas, se preguntaban porqué se hace eso.

[CB]: Pero toda la idea es que después, bueno yo me pongo la peluca pero después va a crecer, es la idea de que vuelve. Entonces no es tan...

la idea al final es que lo que pasamos a veces es dramático, es muy fuerte pero se va, no es para siempre. Sobretudo las experiencias emocionales, de la emoción de la pérdida, se puede decir esto, de todo, no solamente material pero emocional, una separación, la muerte de gente querida, pero todo pasa, es la vida.

[AR]: Es cíclico. ¿Cuándo muestras el video está en loop?

[CB]: Cuando puedo es como una instalación, es la idea inicial, pero a veces no es posible porque a veces no tienen el espacio ni el equipo para mostrarlo como una instalación, entonces tengo que mostrarlo como un video corto, en donde al final pongo un poco del principio del looping para que la gente tenga la idea de que sigue.

[AR]: En mi tesis está Nicola Costantino, ¿la conoces?

[CB]: Sí, Nicola es buenísima, me gusta mucho su trabajo.

[AR]: No sé si has visto su último video, Vanity /tocador, en el que se cambia, se maquilla.

[CB]: No, lo que vi fue lo del jabón, que produce un jabón con grasa de su propio cuerpo, ¡fantástico! La conocí en el texto, porque no la conocía. Voy a ver el video

[AR]: ¿Cuál era la idea de la obra Retrato íntimo?

[CB]: Todo empezó porque un día me hice una radiografía, no me acuerdo porque, y yo tenía el DIU, dispositivo intrauterino, cuando vi la imagen, había una cosa que flotaba en mi cuerpo y pensé que extraño, qué es eso y después de un segundo, ¡oh, es el DIU! Empecé a pensar esas cosas, porque yo veía el trocito pero no podía comprender la relación del útero con la posición del objeto dentro de mi cuerpo y empecé a pensar en esas cosas de que tenemos un cuerpo y todavía no lo conocemos bien y a relación de la medicina con el cuerpo femenino y de los exámenes que



tenemos que hacernos. Sí tenemos que hacerlos pero son muy invasivos y para los médicos todo es normal, es normal, es normal. Es una cosa muy masculina, la medicina es una práctica muy masculina. Las mujeres ginecólogas son muy masculinas, tratan todo como hombres. No sé, a mí me parece acá y es una cosa muy dura, entonces todo eso me llevó a pensar que la violencia del hombre contra la mujer es sexual. Pienso que la mayor parte de casos de violencia contra la mujer son sexuales, es el modo de decir que tienen poder. Pensando en todo eso decidí usar cinco instrumentos, la tijera... no sé en español, pero los objetos que usé incluían desde el científico hasta el doméstico, para dar cuenta de toda la invasión que tenemos y también para comprender hasta dónde las cosas del exterior pueden penetrar en mi interior.

[AR]: Y penetran mucho.

[CB]: Es impresionante, muy impresionante porque es una cosa que yo no tenía idea de que el exterior puede adentrarse tanto dentro de mi cuerpo.

[AR]: Hay gente que dice que es un fotomontaje porque no es posible que penetre tanto.

[CB]: No. Es impresionante. A mí también me causó un sobresalto, de verdad no hay ningún tipo de manipulación digital, ni nada.

[AR]: ¿Por qué utilizas tu propio cuerpo?

[CB]: La verdad es que empecé a usar mi propio cuerpo porque era más fácil. No tenía que explicar mis intenciones y si las cosas me hacen mal es a mí y no a otras personas, no tengo responsabilidad, es más seguro y a mí me gusta poder actuar un poco. Sí actuar ser un poco actriz, también pienso que todas somos un poco actrices, no solamente las mujeres, pero todos somos un poco actores. Estamos representando en cierta manera

una persona, un personaje de la vida. Cuando queremos nos ponemos un poco más hermosas, más femeninas. A veces tenemos que ser un poco más duras, masculinas para enfrentarnos a situaciones más duras, entonces a mí me gusta eso de ser un poco actriz.

[AR]: ¿Cómo fue la experiencia con Quadro Negro?

[CB]: Ahí era probar lo que puedo hacer con mi cuerpo porque siempre fui una persona muy activa físicamente. Practico deportes, nado en mar y en ríos, me gusta tener el poder de hace cosas con mi cuerpo y Quadro Negro es un juego mío, es como un juego, las personas se ríen mucho y es muy divertido

[AR]: ¿Cómo era la experiencia de que te movieran?

[CB]: Es muy duro pero es muy divertido, porque en cualquier segundo podía caerme.

[AR]: ¿Cómo le hiciste para que resistiera?

El velcro es muy fuerte, cuando es una superficie muy grande, es muy fuerte y yo no soy muy grande, como 50 kilos, 51 kilos entonces es posible. No sé si sería posible para una persona más grande.

[AR]: Crisibank, cuál fue el proceso

[CB]: La verdad es que muchas de mis obras las ideas vienen del cotidiano de las cosas que pasan conmigo. Tenía un novio, él hacía una cosa que yo nunca había visto, después del sexo el preservativo lo ataba muy delicadamente antes de tirarlo y me parecía muy gracioso la delicadeza, el cuidado con el preservativo. Me parecía que después de tapado que era como un líquido muy precioso, así que empecé a investigar los bancos de esperma, todo el comercio, eso de que ahora uno puede encontrar cualquier tipo de esperma, de elegir que quiere un hijo con un padre que es rubio o alto o muy inteligente, que estudió medicina, derecho. No sé, es

como un supermercado, como un mercado, era como un juego, yo decía bueno voy a hacer un banco de espermatozoides particular en mi casa. Pequeños líquidos preciosos, entonces después del sexo mi novio hacía todo eso y yo lo tomaba, él no sabía que pasaba, y yo lo ponía en el refrigerador, lo guardaba y fue muy gracioso, porque fue mi novio por un tiempo corto y él solo supo de mi trabajo ahora, después de seis o siete años. Él no tenía ni idea.

[AR]: Y que le pareció.

[CB]: Le gustó mucho.

[AR]: La idea es también hablar de los líquidos corporales, de cómo se comercializa el cuerpo.

[CB]: Como las radiografías, la relación que tenemos hoy día con la ciencia que es muy próxima. Pienso que en internet, tenemos la sensación de poseer control de todo y conocimiento de todo, que es una mentira, es una sensación porque es muy fácil tener información y contacto con muchas cosas pero la verdad es que no conocemos nada, todo es muy superficial

AR Si pienso en las obras que estoy manejando hablas del cuerpo, de la belleza y el Quadro Negro es el manejo de tu cuerpo por otras personas, ¿tú haces o utilizas hacia afuera con alguien más?

[CB]: ¿En mi trabajo personal? Ahora mismo estoy trabajando en una serie en la que voy a trabajar con otras personas, con hombres, son autorretratos pero con los hombres.

[AR]: ¿Te vas a retratar con ellos?

[CB]: Voy a trabajar con, no sé como se dice en español. Acá los llamamos Garotos de Programa, son los hombres que pagamos para tener sexo, voy a pagar... Voy a usarlos, de todas las maneras posibles [risas].

[AR]: Me parece un buen proyecto [risas].

[CB]: Estoy bastante animada [risas]. Van a ser de diez a veinte garotos, al principio diez porque el costo es muy alto para mí, y es un trabajo un poco... es un trabajo prácticamente imposible de conseguir dinero para el proyecto, y no puede entrar en las convocatorias. Yo sé que es imposible ganar una convocatoria con un trabajo tan sexual, así que voy a pagar por todo, entonces es posible que haga solamente con diez garotos y después toda la finalización va a ser súper caro, súper caro, pero estoy animada.

[AR]: ¿Y con tus otros trabajos si has recibido apoyos?

[CB]: No, nunca.

[AR]: ¿Vendes tu trabajo?

[CB]: No. De las radiografías vendí solamente dos. Los espermas ninguno. El video uno solo. Por eso también tengo que trabajar como periodista para vivir. Ahora estoy trabajando más como orientadora, profesora de fotografía.

[AR]: ¿En dónde?

[CB]: No puedo, como no tengo diploma, no terminé la universidad, no puedo ser profesora en una, pero los cursos libres puedo hacer eso.

[AR]: De tu obra personal, tu trabajo como periodista como influye en tu obra personal.

[CB]: Un poco porque el trabajo como fotoperiodista me pone en contacto con cosas que no podría tener contacto si no fotografiara, con personas, con situaciones, pero la verdad es que pienso que es poco. Mi trabajo esta mucho más próximo de mi vivencia cotidiana, el día a día. Lo que leo de los libros, las películas, el cine. Mucho más la literatura y la vida cotidiana, leer periódicos mucho más que hacer el fotoperiodismo

[AR]: ¿Qué influencias de artistas tienes en tu obra?

[CB]: Son tantos, es muy difícil porque lo que pasa es que ahora yo tengo una admiración profunda por un artista después de tres meses yo voy a tener otro. Una época de mi vida fue la cosa más sensacional, en verdad. No puedo decir ¡ah!, tengo varios artistas, es imposible.

[AR]: ¿De textos que leas de teoría?

[CB]: Leo poca teoría, casi no leo teoría, soy muy dispersa. Leo novelas literatura ficción, mucho más.

[AR]: ¿Qué tipo de novelas?

[CB]: Recién conocí a un escritor, portugués, angolés, que se llama [inaudible], buenísimo y como estuve en Haití hace dos años también estoy leyendo los escritores haitianos contemporáneos. Es difícil poder conseguirlos, ahora quiero volver a Haití así que empecé a leer literatura haitiana, quiero hacer un trabajo allá.

[AR]: Vi tus fotos de Haití. Hiciste una instalación en la que hay una relación de tu trabajo de fotoperiodismo con esta instalación.

[CB]: La verdad tengo una parte de mi trabajo que no son los autorretratos que está muy próximo del fotoperiodismo, pero es una manera muy distinta de ver las cosas, la realidad. Después del terremoto periódicos de São Paulo y de México me contrataron para fotografiar para ellos. Y yo dije no quiero, si quiero ver la situación y comprenderla y voy a hacer cualquier cosa no va a ser por ahí, por el marketing periodístico. Eso de como se consume una catástrofe, no quería entrar en ese tipo de visión periodista de hecho. Quería estar y vivir lo que estaba yo viviendo y representarlo de otra manera.

[AR]: ¿Crees que podrías decir que tu obra es de una artista brasileña o crees que no hay una diferencia en cuanto al lugar en el que estás?

[CB]: Podría hacerlo en cualquier lugar, no es típicamente brasileño, me parece, no sé.

[AR]: ¿Y de una mujer?

[CB]: Pienso que es la obra de una mujer, pienso que un hombre no podría hacer lo que hago. No es que no podría pero no son cosas que les interesan a los hombres. A los hombres no les interesa este tipo de no sé, pensar en este tipo de situaciones, de asuntos, es poco importante para los hombres, no porque no son capaces, no es parte de su universo.

[AR]: ¿Qué tan íntima es tu obra?

[CB]: Muy [risas], porque me incomoda la primera vez que voy a mostrar mi trabajo, los trabajos que hago, son muy difíciles para mí, después me deprimó bastante, después pasa, pero la primera sensación es muy dura. Para hacer y después para mostrarla. Para empezar este proyecto de los hombres, de pagar por el sexo la cosa es que hace tiempo que tengo una idea, estoy pensando y ahora voy a hacerlo pero no es una cosa fácil. Tiene que ver con mi historia con que estoy pasando ahora que es pensar lo que es la vida de una mujer con 40 o 50, tengo 47 años y soltera. No tengo un compañero ahora y pensar que esta es la realidad y que es posible que si sigo como una mujer soltera en algún tiempo si quiero sexo tendré que pagar por él. Es una realidad y por eso voy a hacer el trabajo, porque son cosas que pasan y no conozco, no nos gusta mucho hablar de estas cosas, son tabúes, son cosas un poco, si son tabúes.

[AR]: Una cosa es que un hombre pague por sexo y otra cosa es que una mujer lo haga, hay una construcción diferente.

[CB]: Cuando pienso y hablo todo esto yo sé que es muy feminista [risas] me sorprende. No sé, es posible que sea feminista porque tengo todas esas consideraciones, es como si fuera más fuerte que yo. Tengo que

hacer este tipo de trabajos, las cosas hacerlas públicas y me pongo en estas situaciones públicamente

[AR]: ¿Por qué ponerlo público?

[CB]: Porque a mí me gusta, hago las cosas. Me gusta ser la actriz, pero yo pienso que después de que hago el trabajo y lo muestro soy la espectadora porque estoy viendo la reacción de las personas cuando ven mi obra y siempre hay reacciones mas fuertes y gente que se siente muy ofendida, me gusta la posición de espectadora de los otros, de las reacciones de los otros.

[AR]: ¿La gente que se siente ofendida qué te dice?

[CB]: Directamente nada, pero yo sé que hay gente que piensa que mis obras, que algunas de mis obras son horribles, son cosas ridículas que es una porquería.

[AR]: ¿Qué crees que es lo que los confronta?

[CB]: No sé, es exactamente lo que me pregunto. Porque se quedan tan conmocionados, me gustaría saber por qué, porque no es tan terrible lo que hago. No pongo imágenes súper fuertes, no son, fuertes en el sentido de, como se puede decir, son imágenes tan, como se dice... Se me fue la palabra.

[AR]: ¿En portugués?

[CB]: No... Explícitas, no son imágenes explícitas para provocar una reacción tan contraria, tan exagerada. Cuando hice una muestra en Ámsterdam con las radiografías, una crítica de un periódico llamó a la galería para decirles que era un absurdo la muestra y que no iba a volver a la galería para ver las otras muestras porque se quedó muy disgustada. Increíble.

[AR]: ¡Qué extremo!

[CB]: Yo creo que la chica tiene un problema. Una cuestión muy fea personal, no es mi trabajo el problema. Tiene bloqueos cosas muy, que tiene que hacer un poco de terapia para resolver sus cuestiones [risas].

[AR]: Las reacciones que yo he visto con el video en el que te cortas el cabello y lo que yo siempre pensaba es cabello, nada más. Mucha gente dice que es muy violento y si hay una parte violenta pero también es solo cabello, no te estás cortando el cuerpo como en el performance de Marina Abramovic de Ritmo 1.

[CB]: La verdad es que Marina es una referencia en el performance porque sus performances son muy serias, son cosas siempre muy doloridas y es todo muy serio, y siempre pesé que tenía que hacer siempre lo opuesto y hacer las performance como una juego. ¿Por qué las personas tiene que ser tan sufridas violentas? No, quiero ser exactamente lo opuesto.

[AR]: ¿Lo opuesto de ella?

[CB]: Sí quiero ver a la gente riendo, no sufriendo. La vida es muy sufrida. No quiero.

[AR]: El de Quadro Negro lo comparo con el de Marina y como ella pone su cuerpo y se va a lo violento y tu pones tu cuerpo para que lo manipulen pero es muy divertido.

[CB]: Sí, sí. Porque la gente se divierte al mismo tiempo, yo pienso que no está en mi site, y una de las cosas que he hecho hace algunos años que estoy dentro de una caja con las piernas para afuera con chocolate, si ves las fotos toda la gente se ríe, son todos muy felices , es todo muy divertido y eso me gusta.

[AR]: ¿El performance de Quadro Negro cuanto duró?

[CB]: 20 minutos

[AR]: ¿Y el de chocolate?



[CB]: 30 minutos muy divertidos. Me gustó mucho hacerlo, el Quadro Negro y el chocolate me gustan mucho los dos, son los que más me gustan. Ahora no sé si voy a hacer performance no tengo más. Es posible, yo tengo un proyecto pero es muy grande para hacer una performance y no tengo dinero para hacerlo, la idea es hacer un laberinto pero hecho de gente, de hombres, así que necesito como 300 hombres poner en un espacio completamente todos muy próximos y yo voy a atravesar el espacio entre los hombres y todos con ropa ejecutiva, con traje y corbata y todos como ejecutivos y yo sin nada haciendo un percurso entre los hombres.

[AR]: ¿Por qué con traje?

[CB]: Porque es como las máscaras el traje, es una máscara más para el femenino el traje es uniforme y la máscara masculina de los hombres. Todos iguales. El traje es el uniforme del hombre. Si ahora tengo que ser un hombre, así ahora soy un hombre. Es la más informal.

[AR]: Respecto a la obra de los garotos, que tanta presión hay en Brasil respecto a una mujer de más de cuarenta que no se ha casado.

[CB]: Después de los cuarenta no hay más presión, la gente te mira y dice ¡ah! Tiene algún problema. Yo no sé si toda la gente piensa a veces dice, a veces solo piensa, ¡ah! Tiene algún tipo de problemas. Pero lo que pienso es que cuando veo los matrimonios pésimos que vive la gente, en pareja una vida horrible y yo viví en mi propia casa, mis padres que no se hablaban, y yo no, a mí no, yo prefiero estar sola. Estoy muy bien.

[AR]: ¿Estás contenta?

[CB]: Mejor de... para decir que tengo un compañero, que no estoy sola, no. No necesito, estoy muy bien así y si tengo que decir que voy a atender que pagar por sexo, no hay problema voy a pagar sin problema, hasta ahora no ha sido preciso.

[AR]: ¿Es común que las mujeres paguen un por sexo en Brasil?

[CB]: No, es de las cosas que no se hablan. No conozco una mujer que ha dicho: yo ya pagué por sexo. Y voy a hacerlo, no.

[AR]: ¿Todas tus fotos son digitales?

[CB]: No, hago mucho, uso todo, los daguerrotipos, película, y ahora he usado más el digital, es mucho más fácil, más económico, recién me compré una impresora buena, para empezar a hacer, negativos y positivos digitales de los daguerrotipos, en formatos mayores.

[AR]: ¿De la obra de Retrato Íntimo cubrías los objetos con parafina?

[CB]: Porque la idea no era mutilarme, no era parte de la idea la mutilación o sufrir o nada, molestarme no.

[AR]: ¿Son todos los objetos?

[CB]: Sí, todos cortan.

[AR]: ¿Cuál es la idea?

[CB]: Para que la impresión visual primera se de que están ahí para molestarme, que son armas y que trata de la violencia.

[AR]: ¿Aplicada sobre las mujeres?

[CB]: Que todo eso de la violencia, eso de la invasión y sobre quien, por eso tenían que causar inmediatamente una impresión. La gente siente el dolor. Yo veo a la gente y hace como: ¡mmmm!

[AR]: ¿Has visto una foto de Manuel Álvarez Bravo que es también una radiografía, que se llama Lucrecia?

[CB]: No. ¿Es verdadera? El cuchillo está sobre la radiografía, el corazón está dibujado pero no es un montaje. La mujer tiene el cuchillo sobre el cuerpo. ¿Has visto? Podemos ver todo en 30 segundos, podemos ver todo en internet, es una cosa increíble

[AR]: ¿Y tienes alguna exposición pronto?

[CB]: No. Voy a hablar con algunas personas pero no. Yo ya voy a empezar a hacer las fotos para mostrar, tengo algunas pruebas, porque la verdad es que las series son cuatro series. Voy a hacer tres fotos con cada uno de los chicos, de los hombres. Es una serie de daguerrotipos una va a ser una instalación de pared y después la otra serie son fotos grandes de un tamaño natural, yo voy a estar en una de las fotos, en las fotos grandes. Las otras son detalles del cuerpo de los hombres.

[AR]: ¿Siempre haces series?

[CB]: No, a veces hago fotos que están perdidas [risas]. Pero la verdad es que muestro más las fotos que las series. Porque es una coas de las fotografía, que todos quieren ver series. No hay ninguna convocatoria para un premio y quieren que envíe ocho fotos, y yo pienso pero mis series tienen cuatro, a veces son cuadrípticos, pero es obligatorio enviar ocho, yo pienso que va contra la fotografía, un pensamiento fotográfico una serie, es muy antiguo, es una cosa del fotoperiodismo, que hace sentido cuando se piensa que voy a representar la torcida de futbol. Y voy a hacer una serie porque son muchas secciones, es un ensayo.

[AR]: Por ahora es todo lo que te quería preguntar.

[CB]: Si quieres preguntar algo más me llamas o me escribes.

