



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

**EL CUERPO COMO LUGAR DE CONFLICTOS EN LAS OBRAS DE SANDRA  
VIVAS, AMALIA CAPUTO, DEBORAH CASTILLO Y ARGELIA BRAVO.  
ESTUDIO COMPARATIVO.**

*Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Artes*

Tutora:  
MSc. Alicia Moncada

Autora:  
Br. Milena Carolina Matos Orense

**Caracas, octubre de 2017**

## **DEDICATORIA**

A mis adorados padres y hermana por el apoyo durante el transcurso de mis estudios universitarios.

A mi tía Luisa por sus consejos y disposición a ayudar.

A Sebastián, mi protector, señor del conocimiento.

A todos los que creen en la subversión como herramienta necesaria para desmontar imposiciones.

*“El opresor no sería tan fuerte si no tuviese cómplices entre los propios oprimidos”*

**Simone de Beauvoir**

*“Aunque toda sociedad tiene un gobierno del cuerpo, hay siempre resistencia y protesta”*

**Bryan Turner**

## AGRADECIMIENTOS

A mi tutora Alicia Moncada por su amabilidad, acompañamiento, por sus indicaciones y aclaratorias teóricas que aportaron aún más a la presente tesis y a mis conocimientos.

A las artistas por su amabilidad y contribuciones al permitir el acceso a sus trabajos artísticos.

A Sandra Vivas por esparcir la curiosidad durante su docencia en la Escuela de Artes, sobre el arte de Carolee Schneemann y los demás trabajos artísticos hecho por mujeres.

A mis amigas Virginia y Ruthsy por animarme, por sus ocurrencias y ayudas tecnológicas.

A mis compañeras del Museo de Arte Popular Bárbaro Rivas por ser el mayor impulso de superación y culminación de este proyecto.

A todas las personas que estuvieron pendientes de los avances y de la materialización de este propósito.

Agradezco especialmente a la profesora Grisel Arvelález por su confianza, aportes, paciencia y acompañamiento durante la realización de la presente investigación. En la búsqueda de otros horizontes y oportunidades, no será posible su presencia en la defensa de este proyecto, sin embargo, le debo su dedicación y conocimientos que hicieron posible este resultado.

## ÍNDICE GENERAL

Resumen.....	I
Dedicatoria.....	II
Epígrafe.....	III
Agradecimientos.....	IV
Índice general.....	V
Índice de imágenes.....	VII
Introducción.....	X
<b>CAPÍTULO 1. El cuerpo y las acciones que lo han convertido en un lugar de conflictos.....</b>	<b>1</b>
1.1.-Definición de la noción de cuerpo como lugar de conflicto según varios autores, desde la sociología hasta la filosofía.....	1
1.2.-Hacia una comprensión de los conflictos construidos sobre el cuerpo.....	6
1.3.-El cuerpo y sus lenguajes canónicos en el arte.....	26
<b>CAPÍTULO 2. Antecedentes al movimiento artístico de mujeres feministas, o con lectura de arte feminista .....</b>	<b>35</b>
2.1.-Surgimiento del movimiento feminista en los Estados Unidos y su influencia en Latinoamérica.....	35
2.1.1.-“Tu cuerpo es un campo de batalla”.....	44
2.1.2.-Otros movimientos.....	48
2.1.3.-Influencias de arte feminista e ideas feministas en Latinoamérica.....	49
2.2.-Algunas representaciones del cuerpo como lugar de conflictos en el arte de Venezuela del sesenta al noventa.....	63
<b>CAPÍTULO 3. La representación del cuerpo como lugar de conflictos en las obras de Sandra Vivas, Amalia Caputo, Deborah Castillo y Argelia Bravo.....</b>	<b>74</b>

3.1. Sucinta explicación de los estudios críticos del discurso: parte de nuestra metodología de análisis.....	74
3.2.-Sandra Vivas y Amalia Caputo: el cuerpo subordinado.....	78
3.3.-Deborah Castillo: el cuerpo sexualizado.....	97
3.4.-Argelia Bravo: el cuerpo castigo.....	107
3.5. Breve comparativo entre las artistas Sandra Vivas, Amalia Caputo, Deborah Castillo y Argelia Bravo.....	118
Conclusiones.....	123
Lista de obras.....	127
Bibliografía.....	128

## ÍNDICE DE IMÁGENES

- Figura 1. Boushra Almutawakel, *The Hijab Series: Mother, Daughter & Doll*, 2010, Fotografía, Fuente: <http://www.boushraart.com/#a=0&at=0&mi=2&pt=1&pi=10000&s=10&p=1>. Pág.....10
- Figura 2. Nancy Spero, *Código Artaud XVII* (detalle), 1972, collage y pintura sobre papel. Fuente: <http://www.e-flux.com/journal/10/61361/ever-spero/>. Pág.....13
- Figura 3. Zoe Leonard, *Pin Up #1(Jennifer Miller does Marilyn Monroe)*, 1995, fotografía a color. Fuente: <https://independent-collectors.com/exhibitions/i-have-nothing-against-women/image/ci7hkejg6012pn3f712hqpjvm/zoe-leonard-pin-up-1-jennifer-miller-does-marilyn-monroe>. Pág.....25
- Figura 4. Policleto, *Koré* (Siglo VI a.C), escultura en mármol. Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ACMA\\_680\\_Kore\\_2.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ACMA_680_Kore_2.JPG). Pág.....27
- Figura 5. Leonardo da Vinci, *El hombre de Vitrubio*, 1490, dibujo tinta sobre papel. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Hombre\\_de\\_Vitruvio](https://es.wikipedia.org/wiki/Hombre_de_Vitruvio). Pág.....28
- Figura 6. Betye Saar, *La liberación de tía Jemima*, 1972, ensamblaje. Fuente: <http://www.the-art-minute.com/on-behalf-of-aunt-jemima/>. Pág.....37
- Figura 7. Carolee Schneemann, *Interior Scroll (Exploración interior)*, 1975, performance. Fuente: <http://www.caroleeschneemann.com/interiorscroll.html>. Pág.....38
- Figura 8. Judy Chicago, *The Dinner Party (La cena)*, 1974-1979, instalación. Fuente: <https://lapelvisdeariadna.wordpress.com/2012/12/12/the-dinner-party-de-judy-chicago/>. Pág.....39
- Figura 9. Judy Chicago, (detalle) *The Dinner Party (La cena)*, 1974-1979, instalación. Fuente: <https://lapelvisdeariadna.wordpress.com/2012/12/12/the-dinner-party-de-judy-chicago/>. Pág.....39
- Figura 10. Hannah Wilke, *SOS. Starification Object Series (SOS. Serie de objetos sobre la escarificación)*, 1974-1979, fotografía. Fuente: <http://www.hannahwilke.com/id23.html>. Pág.....42
- Figura 11. Cindy Sherman, *Serie Film Stills #81* (Fotogramas), 1980, fotografías. Fuente: <http://www.moma.org/collection/works/57224?locale=en>. Pág.....43

Figura 12. Guerrilla Girls, <i>Get Naked</i> , 1989, póster. Fuente: <a href="http://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793">http://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793</a> . Pág.....	44
Figura 13. Barbara Kruger, <i>Sin título (Tu cuerpo es un campo de batalla)</i> , 1989, fotografía. Fuente: <a href="http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2011/05/barbara-kruger-newark-new-jersey.html">http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2011/05/barbara-kruger-newark-new-jersey.html</a> . Pág.....	45
Figura 14. David Bowie. Fuente: <a href="http://oogeewoogee.com/stardust-glitter-glam-rock-icon-david-bowie-and-the-plastique-effect-of-plastic-soul/">http://oogeewoogee.com/stardust-glitter-glam-rock-icon-david-bowie-and-the-plastique-effect-of-plastic-soul/</a> . Pág.....	49
Figura 15. Marta Minujín, <i>La Menesunda, La chambre d'amour</i> , 1963-1964, instalación. Fuente: <a href="http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/3_histo_2.php">http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/3_histo_2.php</a> . Pág.....	55
Figura 16. Marta Minujín, <i>Obelisco acostado</i> , 1978, instalación. Fuente: <a href="http://arteref.com/instalacao/marta-minujin/">http://arteref.com/instalacao/marta-minujin/</a> . Pág.....	55
Figura 17. Clemencia Lucena, <i>Sin título</i> , 1970 y <i>Vivan las marchas campesinas</i> , 1971, Tinta china y tempera sobre papel. Fuente: <a href="http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/dibujo/dibujo25.htm">http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/dibujo/dibujo25.htm</a> . Pág.....	56
Figura 18. Nadia Granados, <i>Antifálica</i> , 1999, videoperformance. Fuente: <a href="http://www.nadiagranados.com/pages/antifalica.html">http://www.nadiagranados.com/pages/antifalica.html</a> . Pág.....	57
Figura 19. Mónica Mayer, <i>Nuestra Señora del patriarcado y Nuestra Señora de sumisión</i> , 1977, grafito y tinta sobre papel. Fuente: <a href="http://www.museodemujeres.com/es/exposiciones/258-rayando-dibujos-de-monica-mayer">http://www.museodemujeres.com/es/exposiciones/258-rayando-dibujos-de-monica-mayer</a> . Pág.....	59
Figura 20. Regina José Galindo, <i>Recorte por la línea</i> , 2005, performance. Fuente: <a href="http://www.reginajosegalindo.com/recorte-por-la-linea/">http://www.reginajosegalindo.com/recorte-por-la-linea/</a> . Pág.....	60
Figura 21. Paz Errázuriz, <i>Macarena</i> , Santiago de la serie <i>La manzana de Adán</i> , 1986, fotografía. Fuente: <a href="http://exposiciones.fundacionmapfre.org/exposiciones/es/pazerrazuriz/exposicion/#">http://exposiciones.fundacionmapfre.org/exposiciones/es/pazerrazuriz/exposicion/#</a> . Pág.....	61
Figura 22. Juan Dávila, <i>Bolívar in drag</i> , 1994, pintura. Fuente: Balderston, Daniel. <i>Sex and Sexuality in Latin America</i> . Pág.....	62
Figuras 23 y 24. Antonieta Sosa, <i>Un Anto es igual a 163 cms, a la medida de mi cuerpo, ni un centímetro más ni un centímetro menos</i> , 1984-1991, instalación. Fuente: <a href="http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Sosa,_Antonieta">http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Sosa,_Antonieta</a> . Pág.....	67

Figura 25. Pedro Terán, *Inventamos o erramos*, 1984, instalación. Fuente: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/reaccin-y-polmica-en-la-performance.html>. Pág.....68

Figura 26. Alexander Apóstol, *Soy la ciudad*, 2005, Video. Fuente: <http://www.invaluable.com/artist/apostol-alexander-dyr81ebufi>. Pág.....71

Figura 27. Francisco Bassim, *Tráns-género y Tráns-génico*, 2014, collage digital. Fuente: <http://alealelab.blogspot.com/2012/07/zig-zag-francisco-bassim.html>. Pág.....72

Figura 28 al 33. Sandra Vivas, *El reloj lácteo*, 2010, performance. Fuente: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/sandra-vivas-reloj-lcteo-2007.html>. Pág.....79 a la 88

Figura 34 al 40. Amalia Caputo, *Masculinefemenini*, 2002, fotografías. Fuente: <http://www.amaliacaputo.com/Photo-/Masculinefeminine/>. Pág.....89 a la 93

Figura 41 al 47. Deborah Castillo, *Colección privada: Fantasías I*, 2003, instalación fotográfica. Fuente: fotografías cortesía de la artista. Pág.....98 a la 106

Figura 48 al 52. Argelia Bravo, *Arte social por las trochas hecho a palo, pata' y kunfú*, 2004-2009, Instalación. Fuente: fotografías cortesía de la artista. Pág.....108 a la 115

## Introducción

El mundo del arte occidental, históricamente, ha tendido a representar al cuerpo femenino como objeto de deleite. Muchas artistas del siglo XIX-incluso ya entrada la centuria posterior-lo han hecho bajo miradas patriarcales y androcéntricas pues le han asignado un lugar pasivo a ese cuerpo de mujer que desearon plasmar en sus propuestas artísticas: esa imagen femenina casi siempre obedeció al ideal estético de belleza predominante y estaba destinada a ser admirada, sobre todo, por un público masculino. Por un lado, residía la imposibilidad de que las mujeres artistas se representaran a sí mismas y, cuando lo hacían, sus propuestas quedaban por fuera de los cánones establecidos. Y, por el otro, que dentro de los campos productivos del arte, la mujer haya sido excluida en su condición de creadora: el arte, en tanto que institución, se ha organizado dentro de un espacio público en función de estatutos patriarcales y, en este sentido, se ha desarrollado en un mundo dominado por los hombres.

La ausencia femenina obedeció también a que pocas mujeres estaban realmente interesadas en poseer alguna formación académica ya que sus ideales consistían en prepararse para una perfecta vida doméstica, en donde lo principal sería el matrimonio, el hogar y la familia. No es hasta la *Exposición del Centenario* realizada en Filadelfia en 1876<sup>1</sup> que se asignó un espacio para las mujeres a pesar de que para algunos, la exhibición marcó aún más las diferencias. Sin embargo, fue esta un antecedente en la visibilización de las mujeres artistas frente a un público no familiarizado.

Con el surgimiento de las vanguardias en el siglo XX, se presentó un ambiente creativo nacido de numerosos manifiestos y lenguajes que buscaron subvertir lo institucionalizado. La subversión estaba en el ambiente y todo esto fue cambiando las formas de mirar y de mirarse como sociedad, incluso en Venezuela.

A partir de los años sesenta, con los movimientos sociales feministas y los activismos por los derechos de los homosexuales, ya no era secreto que las mujeres artistas estaban ganando espacios. Se animaron a trabajar temáticas álgidas que tenían que ver con sus subjetividades: ahondaban en las discusiones sobre la sexualidad, la homofobia, la discriminación por razas y clases sociales, su participación en espacios públicos, sobre todo

---

<sup>1</sup> Whitney Chadwick. *Mujer, arte y sociedad*, 210.

en la lucha por el sufragio, entre otras, por lo general empleando sus cuerpos como soportes para hacerlos un lugar de conflictos. En este sentido, especialistas en historia del arte y en estudios culturales como Griselda Pollock, denunciaron el carácter sexista y patriarcal que, históricamente, ha asumido la disciplina del arte, otorgándole importancia al feminismo como movimiento.

De esta manera, se visualiza una problemática latente: la lucha que aún persiste entre las artistas frente a su exclusión en los espacios públicos en tanto creadoras y portadoras de contenidos de importancia, así como también, los diversos conflictos que las áreas sociales, políticas, biológicas, y hasta culturales han fijado en los cuerpos. En este contexto lo corporal se convierte en un soporte para las artistas desde donde evidenciar conflictos. Así, las creadoras llegaron a interesarse en representarse a sí mismas a través de sus propios cuerpos, en muchos casos, para problematizar sobre sus subjetividades y abordar diversas problemáticas. Comienzan a usarlos como zonas que les pertenecen y desde donde es posible crear identidades propias para afianzar posturas que subrayaran la idea de que existen como mujeres en la sociedad.

Diversos estudios y autores han convenido en el cuerpo como territorio de encuentro de lo público y lo privado, en otras palabras, es el ámbito sobre el cual la sociedad, por medio de sus instituciones de poder, controla y establece configuraciones que ejercen mayor dominación sobre las mujeres y lo que el poder ha señalado como fuera de lo normativo. Por tal motivo, lo que el sociólogo Pierre Bourdieu denominó como “dominación masculina”, ejerce en el cuerpo femenino otra mirada pero bajo las normas heterosexistas. Tal dominación es iniciada desde lo social, por medio del *habitus*,<sup>2</sup> el cual se irá incrementando por las construcciones dadas por los discursos religiosos, biológicos, sexuales y culturales, convirtiendo al cuerpo en un objeto de regulación como consecuencia de la implementación de diversos conflictos.

Estos conflictos originaron un discurso de violencia simbólica en contra de los cuerpos femeninos y los cuerpos de la diferencia, cuyos códigos fueron tomados por las artistas, invirtiendo su significación con la finalidad de subvertir, desestabilizar e ironizar, estimulando una protesta en contra de una sociedad que excluye y constriñe.

---

<sup>2</sup> Para Bourdieu el *habitus* es un conjunto de disposiciones que determinan la forma de pensar, actuar y sentir, es decir, las subjetividades que lo social inscribe en los cuerpos.

Partiendo de estas premisas, la presente investigación pretende aportar un nuevo abordaje al arte contemporáneo de cuatro artistas venezolanas: Sandra Vivas, Amalia Caputo, Deborah Castillo y Argelia Bravo, siendo el uso del cuerpo la principal herramienta de reflexión sobre los discursos opresores que han dominado, a lo largo del tiempo, lo corporal. En este sentido, el presente estudio persigue analizar los enfoques críticos y teóricos sobre las construcciones socio-culturales que irrumpen en el cuerpo. Cabe destacar que, aunque estas artistas continúan en activa producción plástica, poseen un extenso trabajo sólido que necesita de constantes registros, así como también de reflexiones críticas. El diálogo comparativo entre los trabajos de cada una de las artistas escogidas y los conflictos que buscan subvertir es otro aporte de la presente investigación.

Fue necesario documentar el paso de artistas hitos como son el caso de Antonieta Sosa o Nan González<sup>3</sup>, pues fueron pioneras en nuestro país en trabajar el cuerpo como soporte de subversión y como protagonista. Sin embargo, dentro de nuestro interés está el de trabajar obras más cercanas a nuestro tiempo inmediato, pero que coincidan en el uso del cuerpo como lugar en el cual se establecen conflictos y las artistas escogidas, Caputo, Vivas, Castillo y Bravo-, coinciden en un espacio (Venezuela) y en épocas más o menos paralelas (entre 2002 y 2010), dentro de lo cual, y a pesar de lo reciente, las cuatro evidencian un lenguaje plástico-formal constituido y bien delimitado que obedecen a un mismo contexto socio-cultural. En este mismo orden de ideas, debemos destacar que otras artistas venezolanas más jóvenes han trabajado al cuerpo como espacio de conflictos, tales como Ana Alenso, Erika Ordosgoitti, Lucía Pizzani, entre otras. No obstante, ellas aún no brindan un cuerpo de trabajo de lenguaje consistente, que sea del todo útil para los fines que perseguimos en nuestra investigación.

La influencia de los movimientos surgidos en los años sesenta y setenta en los Estados Unidos enfatizó con mayor fuerza las incomodidades, permitiendo así, una mayor visibilización de los conflictos. Tal agitación no fue ajena en Latinoamérica que se encontraba, para ese entonces, pasando por procesos de movimientos de izquierdas y

---

<sup>3</sup> En Venezuela un importante evento fue *Acciones frente a la Plaza* organizado por Fundarte. Allí las artistas Antonieta Sosa, Nan González y Yeni (Jennifer Hackshaw) dieron inicio a las nuevas corrientes artísticas relacionadas con la acción y las reflexiones desde el cuerpo en el país. Antonieta Sosa, quien funge como pedagoga señala la importancia de concientizar el propio cuerpo y, a través de él, subvertir los cánones existentes como crítica a la mirada dominante hacia la mujer como artista.

revoluciones. Esto sumó a los conflictos relacionados con la reivindicación de la mujer, aquéllos que tenían que ver con la protesta política en países como Chile, sumidos en una profunda represión y violaciones de derechos humanos.

En este sentido, nuestro objetivo principal es analizar el uso del cuerpo como lugar de conflictos en los trabajos artísticos, basándonos en los análisis feministas, patriarcales y androcéntricos, así como en los estudios de análisis del discurso. Razón por la cual, ha sido necesaria la revisión de diversas teorías para acercarnos, en principio, a la comprensión sobre lo que es considerado como cuerpo. De esta manera, en el primer capítulo, se esbozan las diferentes acepciones que ofrecen varios autores sobre el cuerpo, tales como: Karl Marx, Gerda Lerner, Michael Foucault, Shulamith Firestone, Judith Butler, Pierre Bourdieu, David Le Breton, entre otros. Con la intención de comprender cómo la sociedad y los discursos emanados desde el poder (patriarcales y androcéntricos), han configurado al cuerpo como objeto a través del cual, las instituciones por medio de la manipulación, logran ejercer el control absoluto del sujeto, pues, al controlar los cuerpos se constriñe el comportamiento de las personas, tal como es el caso de los cuerpos de mujeres.

Asimismo, dentro de este capítulo se identificarán y analizarán el origen de los conflictos establecidos en el cuerpo y, de qué manera han sido construidos; se plantean las definiciones entre sexo, género y sexualidad para, posteriormente concluir, en las influencias del arte canónico sobre las representaciones del cuerpo desde una mirada contemplativa del objeto de deleite en los cuales el lenguaje artístico establece una serie de medidas y formas que se deben cumplir, ubicando a la mujer en una posición de sumisión, aunado a la exclusión de las mismas como creadoras. No obstante, con las vanguardias del siglo XX, las artífices se alejan de las imposiciones del canon para crear temáticas contestatarias, dejando a un lado la imagen pasiva, abordando temáticas reivindicativas, produciendo así, un quebrantamiento en la censura y estereotipos impuestos.

El segundo capítulo examinamos bajo un enfoque histórico el surgimiento del movimiento feminista en los Estados Unidos, lo cual fue un precedente importante en la discusión y reflexión de temas políticos y sociales. Se vislumbró distintos tipos de feminismo, sin embargo, mantenían las mismas denuncias en contra del sexismo, la mirada dominante del varón. No obstante, estos conflictos fueron aún más visibles en el campo del arte, pues las artistas, al tener menor espacio en galerías y museos, organizaron un grupo de

Mujeres Artistas en Revolución, conformado por Nancy Spero, Miriam Schapiro, Judy Chicago, entre otras, siendo esta última, la que marcó la pauta en el arte transgresor con su obra *The Dinner Party (La cena)*, 1974-1979.

El arte comienza a tomar una posición más crítica y subversiva para deconstruir la heteronormatividad y el heterosexismo, dando paso a otros movimientos como la revolución sexual y los de liberación LGBT, que del mismo modo despertó los debates sobre la ocultación de lo que no era considerado dentro de las normas dictadas, la libertad o en otras palabras, el derecho de cada fémina con respecto a su sexualidad, para burlar los tabúes sobre el cuerpo desnudo, entre otros conflictos que ampliamos en nuestra investigación. Veremos de igual manera, cómo son evidenciados los conflictos por las artistas de nuestro continente, relacionando lo social con el arte conceptual. Para comprender aún más el arte contemporáneo hecho por mujeres, así como también, las características de la estética feminista que permiten transformar los discursos, fragmentar el cuerpo y observarlo desde una mirada activa. Por tal razón, la importancia de traer a colación las artistas venezolanas que desde los años sesenta hasta los noventa han trabajado con el cuerpo o desde el como espacio para evidenciar los discursos hegemónicos.

Finalmente, en el tercer capítulo, analizamos formalmente las propuestas de las cuatro artífices; se presenta una breve biografía de cada artista. Sandra Vivas y Amalia Caputo son analizadas desde el visor del cuerpo subordinado, considerando las diferentes técnicas plásticas que usan: una el *performance* y la otra, la fotografía. Deborah Castillo por medio de la autorrepresentación ironiza el cuerpo sexuado en *Fantasías I*; en el caso de Argelia Bravo, evidencia los conflictos desde el cuerpo de la diferencia que es trasladado a los límites de lo periférico. Vale acotar, que la obra de Bravo *Arte social por las Trochas. Hecho a Palo, Patá y Kunfú*, está conformada por once piezas. Para la presente investigación se escogieron sólo dos: *Arte Evidencia 2. La humanidad objetivada* y *Arte Evidencia 3. Cartografía de una historia interminable*, esto se debió a que aun cuando toda la obra se refiere a un mismo conflicto sobre el cuerpo *trans*, su ocultación y castigo, decidimos analizar *Arte Evidencia 2* por el planteamiento sobre el cuerpo que es mirado y posicionado como objeto de “arte social” con la intención de transgredir los cánones que han regido al arte y sus espacios expositivos. En esta pieza, se observa de igual modo cómo lo museológico se relaciona con lo social, permitiéndole a la figura principal de la obra

(Yhajaira Bravo Marcano) una participación activa al señalar sus propias heridas evidenciando y colocando al espectador como cómplice de los discursos que la han marcado. Mientras que en *Arte Evidencia 3*, nos interesó el cuerpo extraído como una cartografía, metáfora territorial en donde cada lugar corresponde a una herida, es decir, a la vigilancia y castigo como recordatorio de lo que sale de la norma impuesta por sectores dominantes. En este sentido, ambas obras seleccionadas resumen en su conjunto, los códigos relacionados con los diversos conflictos que rodean lo abyecto y los cuerpos *trans*.

Cada obra es analizada desde sus niveles iconológicos e iconográficos, basándonos de igual manera en los estudios de análisis del discurso, siendo el multimodal (ACDM) el correspondiente, debido a los discursos hegemónicos penetran en las mentes por medio de la comunicación, del lenguaje y por ende de los conocimientos que el poder por lo general manipula. Por lo tanto, las artes visuales también son objeto de interpretación y análisis y más aún cuando se trata de obras que no son únicamente para ser contempladas desde lo pasivo, su objetivo es influir, expresar y despertar en los otros juicios y reacciones.

## **CAPÍTULO I. El cuerpo y las acciones que lo han convertido en un lugar de conflictos**

### **1.1 Definición de la noción de cuerpo como lugar de conflicto según varios autores, desde la sociología hasta la filosofía**

El término cuerpo proviene del latín *Corpus* y es definido –en términos generales- por la Real Academia Española: “como el conjunto de las partes materiales de un ser vivo. También ofrecen el siguiente concepto que tiene más relación con los estudios que nos atañeran lo cual corresponde con el: “conjunto de personas que forman un pueblo, una república, una comunidad o una asociación”.<sup>1</sup>

El interés de nuestra investigación es conocer algunas de las nociones teóricas que se han construido en torno a la corporeidad humana, más allá de su fisicidad y organicidad. Nuestro propósito es indagar en los campos discursivos que presentan un conflicto sobre el cuerpo como soporte sígnico, desde el cual se entablan problemáticas. Por ejemplo, en las artes plásticas el cuerpo viene a convertirse en lugar minado de lenguajes que nos remiten a distintos mensajes; en nuestra búsqueda se encuentra describir algunas asociadas a la denuncia de discursos contrahegemónicos desde el campo de las artes visuales venezolanas.

Por otro lado, debemos resaltar que históricamente los estudios de las políticas en torno al cuerpo han estado signados por normas institucionalizadas que devienen del poder hegemónico, como lo son: la política, las religiones, la medicina, la historia, e incluso, las artes, entre otras. Instituciones que crean discursos sobre el control de los cuerpos y hay cuerpos más controlados que otros.

En este sentido, la noción de cuerpo como espacios de conflictos ha sido determinada según contextos culturales particulares y mediante distintas posturas filosóficas influyentes en el siglo XX. De allí que en este primer capítulo se revisarán postulados emitidos por varios autores de importancia para los estudios sociológicos, artísticos y culturales. En atención a que

---

<sup>1</sup> *Diccionario de la Real Academia Española Online*, s.v. “cuerpo”, consultado 16 agosto, 2015, <http://dle.rae.es/?id=BamJ7kx>.

la mayoría de las corrientes feministas tienen una conexión con la ideológica marxista, consideramos preciso traer a colación, en primer lugar, al filósofo alemán Karl Marx, en una de las obras más influyentes, *El capital. Crítica de la economía política* publicado en 1873. En su discurso hace referencia al cuerpo como objeto de estudio de las relaciones dialécticas que se dan entre la mercancía y el hombre.<sup>2</sup>

Para el coautor del *Manifiesto del Partido Comunista* publicado por primera vez en el año 1848, el cuerpo se relaciona con el valor ideológico: según esta postura el hombre no puede definirse únicamente como un ser espiritual sino como un “todo corpóreo” que toma la naturaleza y la transforma. Marx señala en *El Capital*, que el hombre se opone a la naturaleza como una de las fuerzas de ésta, poniendo en acción brazos y piernas, cabeza y manos; es decir, las fuerzas naturales de su cuerpo, con el fin de apropiarse de las producciones de la naturaleza y, de esta manera, modificar el mundo exterior tras la transformación de su propia naturaleza.<sup>3</sup>

De lo anteriormente dicho, podemos inferir que el cuerpo tienda a adquirir una función condicionada para el trabajo. Éste es, según el filósofo, la esencia del hombre: ser una herramienta productiva, es decir, la principal fuerza de trabajo. Lo contrario sucedía en el capitalismo –fuertemente criticado por Marx–, que convertía y usaba el cuerpo como un instrumento manipulable bajo la intención de obtener un capital.

En este sentido, Oscar Barrera Sánchez en torno a las teorías marxistas, menciona lo siguiente: “Marx ubica al cuerpo del trabajador como el material de explotación, dominación y sujeción por parte de la burguesía y del capital”<sup>4</sup>, según lo cual, el hombre y, por extensión su cuerpo, son normados y controlados más allá de sus funciones instrumentales, obligándolo a servir en situaciones de la igualdad y libertad. De manera que para la teoría marxista el hombre (generalmente el proletariado) pudiese apropiarse de todo lo que esté fuera del cuerpo (como, por ejemplo, la cultura) y transformarlo para su bien común, algo que –según Marx y

---

<sup>2</sup> Oscar Barrera Sánchez, “El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault”, *Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, VI, núm. 11 (2011): 122, consultado 21 mayo, 2015, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=211019068007>.

<sup>3</sup> Karl Marx, *El Capital: el proceso de producción del capital. Vol. I* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 2010), 215.

<sup>4</sup> Sánchez, “El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault”, 127.

teóricos que lo acompañaron en su pensamiento como Federico Engels-, el sistema económico capitalista jamás se lo habría permitido por su naturaleza opresora.

Dilucidadas las diferencias ideológicas entre los discursos marxista y el capitalista, podemos concluir que para Marx el cuerpo es el lugar donde convergen las relaciones y las condiciones sociales. Según las propuestas del filósofo alemán, podemos desvelar que las políticas del cuerpo sean moldeables y que estén unidas al mundo construyéndose socioculturalmente como fuerzas productivas.<sup>5</sup> Es así como el cuerpo se convierte en el lugar de construcciones sociales y culturales que se renuevan de acuerdo a los cambios del hombre en la sociedad. Para el marxismo la reproducción constante de los cuerpos y su distribución en los espacios sociales, es lo que hace posible la existencia de la sociedad.<sup>6</sup>

Gerda Lerner hace referencia a la visión del cuerpo de las mujeres como mercancía, lo que era consecuencia de la creación de estados arcaicos formados desde el sistema patriarcal. La dominación ejercida sobre la mujer, incluyendo su sexualidad, según Lerner fue un adiestramiento para poder ejercer la autoridad sobre los pueblos. Critica el pensamiento marxista que ubicaba a las mujeres como servidumbres de los hombres y el control sexual a través de la castidad antes del matrimonio, por lo tanto, es un cuerpo disminuido tratado y visto como una propiedad.<sup>7</sup>

Otra perspectiva interesante a revisar cuando hablamos del cuerpo como lugar de conflictos es la aportada por Bryan Turner, quien lo considera una metáfora. Y esto es muy congruente para los objetivos que perseguimos detectar en las obras de arte contemporáneo. Por un lado, tenemos un cuerpo físico sobre el cual recae el control de los movimientos con sus limitaciones y la potestad de decidir cuáles deseos pueden manifestarse en él; por el otro, señala una definición que permite vislumbrar la multiplicidad a la que puede llegar un mismo cuerpo. Turner habló de “ser un cuerpo” con vida propia capaz de originar otro, y así sucesivamente. Sus postulados remiten, sobre todo, al poder de las instituciones de controlar las acciones de los seres humanos, tal como se lee en la siguiente cita: “el cuerpo puede ser a

---

<sup>5</sup> Alexis Sossa Rojas, “La alienación en Marx: el cuerpo como dimensión de utilidad”, *Revista de Ciencias Sociales*, núm.25 (septiembre 2010): 37-55, consultado 22 junio, 2015, <http://www.revistacienciasociales.cl/archivos/revista25/pdf/rcs-art3.pdf>.

<sup>6</sup> Bryan S. Turner, *El cuerpo y la sociedad: exploraciones en teoría social* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989), 25.

<sup>7</sup> Gerda Lerner, *La creación del patriarcado* (Barcelona: Editorial Crítica, S.A., 1990), 43-44.

la vez un agregado de cuerpos, a menudo con personalidad legal, como en corporación o en el cuerpo místico de Cristo”.<sup>8</sup>

En este orden de ideas, se es un cuerpo porque el individuo se presenta en la sociedad como tal: con un rostro y con una presencia que determina una posición social. Por lo tanto para Turner: “el cuerpo es a un mismo tiempo la cosa más sólida, más elusiva, ilusoria, concreta, metafórica, siempre presente y siempre distante: un sitio, un instrumento, un entorno, una singularidad y una multiplicidad”,<sup>9</sup> porque en él se construyen una serie de manifestaciones, identidades, estereotipos, tabúes y demás representaciones, convirtiéndolo en un lugar donde recaen estos y otros conflictos, causando, en muchos casos, que el cuerpo pierda su carácter personal para estar bajo controles externos que desvirtúan su naturaleza.

En este debate resulta enriquecedor citar a Gabriel Marcel cuando lo define como “el punto de partida fundamental de cualquier reflexión sobre ser y tener, sobre existencia y posesión”.<sup>10</sup> En él, lo existencial y lo material están unidos como un conjunto corpóreo sobre el cual se ejerce el control absoluto. A diferencia de los anteriores autores, la definición de Marcel se orienta hacia una visión más ontológica puesto que el cuerpo es y existe con su identidad propia, por lo tanto no puede ser analizado ni representado únicamente como un objeto.

Para otro sociólogo francés, quien ha sido fundamental para el desarrollo de ciertas teorías culturales y de género, Pierre Bourdieu, el cuerpo es un instrumento analizado, estudiado e interpretado desde lo social porque la cultura, bajo miradas androcéntricas, los discursos de la industria de consumo, las clases sociales, la estética y todas las relaciones de poder forjan gran influencia sobre él, convirtiéndolo en un lugar en donde se construyen una amplitud de conflictos, originando cuerpos que dominan y otros dominados. Este sociólogo señala que “el cuerpo es pues, como un texto donde se inscriben las relaciones sociales de producción y dominación [...] la historia del cuerpo humano, es la historia de su dominación”.<sup>11</sup> Es abordado “como un producto social [...] irrumpido por la cultura, por relaciones de poder, las relaciones de dominación y de clase”.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Turner, *El cuerpo y la sociedad*, 32.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>11</sup> Oscar Barrera Sánchez, *Ob. cit.*, p. 129.

<sup>12</sup> Bryan S. Turner, *Ob. cit.*, p. 129.

Michael Foucault, conceptualizó el cuerpo “como una fuerza de producción, pero el cuerpo no existe tal cual, como un artículo biológico o como un material. El cuerpo humano existe en y a través de un sistema político”.<sup>13</sup> En su acuciosa teoría en varias ocasiones aseguró que el sistema está conformado por instituciones políticas y sociales que, a través de sus normativas, imponen controles sobre el hombre y, por ende, sobre su cuerpo. Por ejemplo, ocurre con las escuelas y academias que disciplinan las conductas, favoreciendo la diferenciación entre seres humanos “normales” o “los anormales”. Como es bien sabido, Foucault dedicó gran parte de sus estudios teóricos al análisis de los sistemas de sexualidad estableciendo una genealogía rica y valiosa. Entre sus conclusiones se cita la de que la sexualidad, es controlada por las instituciones médicas que establecen divisiones sexuales, declarando como patologías o desviaciones a aquéllas consideradas como asexuadas, desviadas o fuera de lo normativo. En tal sentido, podemos observar cómo para quien fuera profesor del Colegio de Francia, el cuerpo es regido por relaciones estrictas de poder, cuyo fin es producir cuerpos sumisos, dominados, “cuerpos dóciles”.<sup>14</sup>

Otro concepto interesante que podemos distinguir es el manejado por David Le Breton, para quien “el cuerpo es una construcción simbólica”<sup>15</sup> influenciado por lo cultural y lo social. En el cuerpo se originan los significados que van formándose a medida que el actor adquiere experiencias, desarrollándose según sus vivencias con él mismo y con su entorno. En palabras del autor:

El cuerpo, moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el actor, es ese vector semántico por medio del cual se construyen la evidencia de la relación con el mundo: actividades perceptivas, pero también la expresión de los sentimientos, las convenciones de los ritos de interacción gestuales y expresivos, la puesta en escena de la apariencia, los juegos sutiles de la seducción [...].<sup>16</sup>

El cuerpo participa en todas las actividades y, por ende, así como en él habitan conflictos también es un medio para la mediación entre lo patriarcal y las diferencias de poder que se establecen en él. Las anteriores definiciones, desde distintos puntos de vista de los autores, permiten esclarecer los significados que ha adquirido el cuerpo desde lo ideológico y

---

<sup>13</sup> Oscar Barrera Sánchez, *Ob. cit.*, p. 131.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>15</sup> David Le Breton, *La sociología del cuerpo* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002), 5.

<sup>16</sup> Le Breton, *La sociología del cuerpo*, 7.

político así como desde los campos teóricos, críticos y filosóficos y cómo se ha convertido en lugares sometidos por los discursos opresivos. Estas posturas se alejan de las teorías biologicistas y convierten al cuerpo en una construcción social que ha habitado la dominación y ha sido controlado por estrategias androcéntricas. Este es pues el punto álgido en el cual varias mujeres de las artes han partido para crear sus discursos contrahegemónicos, o al menos para entablar denuncias.

## **1.2 Hacia una comprensión de los conflictos construidos sobre el cuerpo**

*“La ignorancia de su misma historia de luchas y logros ha sido una de las principales formas de mantener a las mujeres subordinadas”*

**Gerda Lerner**

Si bien el cuerpo es efímero - porque sobrelleva cambios naturales desde el nacimiento hasta la muerte, así como también transformaciones y padecimientos biológicos- del mismo modo ha sido el lugar desde donde se han establecido cuestionamientos y reflexiones a lo largo de la historia perpetuándose en el inconsciente colectivo global. Además, se le ha problematizado más allá de su investidura biológica al comprender que es la consecuencia de los juicios históricos, sociales y políticos que se han difundido en él y es, precisamente, este carácter ambiguo el que ha permitido que el cuerpo sea el lugar donde convergen una serie de conflictos, entablado desde distintas disciplinas, entre ellas las artes, bajo discursos dominantes ejercidos por el poder patriarcal y los saberes. El patriarcado es definido por Lerner como: “La manifestación y la institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los niños de la familia y la ampliación de ese dominio masculino sobre las mujeres a la sociedad en general”.<sup>17</sup>

Para los estudios culturales, el cuerpo es el instrumento clave en la comprensión de su ubicación en el orden social y cultural. “Cuerpo, historia y política forman así un mapa recurrente en las prácticas críticas de los estudios culturales; el cuerpo se convierte en un material que exhibe los dispositivos políticos y las series históricas que lo producen y

---

<sup>17</sup> Lerner, *La creación del patriarcado*, 340-341.

transforman”.<sup>18</sup> De esta manera, el cuerpo inminente se convierte en objeto de estudio para la cultura. Así pues, cabría revisar brevemente la definición de “cultura” brindada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO):

La cultura se entiende como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo [...].<sup>19</sup>

Se comprende que todo individuo y toda sociedad –tribal o moderna- contiene sus propios códigos culturales, muchos de los cuales son posicionados en los cuerpos, determinando su visibilidad, uso y representación. Los estudios culturales establecen distintos puntos de aproximación al cuerpo como lugar en el que se recrean subversiones, se disciplina, se interviene, desarrollándolo como un espacio de divulgación y de transformaciones, pero también, de domesticación y sumisión. Corresponde a los estudios culturales analizar, conjuntamente con la sociología del arte, su importancia para la sociedad y los conflictos que éste enfrenta a partir de las obras de artes que han querido penetrar en estos confines.

Para los estudios culturales, el cuerpo es considerado como “un lugar de intersección entre los discursos culturales y una multiplicidad de discursos que exponen un revés o una zona de opacidad respecto de las tradiciones culturales”.<sup>20</sup> Y esto porque desde los silencios también se generan nuevos lenguajes y conocimientos. La cita anterior demuestra cómo el cuerpo se ubica en el centro de debates entre lo cultural y otras áreas como las ciencias sociales (antropología, sociología), ahondando en confrontaciones en donde los discursos críticos permitiesen identificar las inscripciones que sobre el cuerpo se posan.

Para Bryan Turner el cuerpo no es un producto estrictamente biológico pues en él se encuentran todas las fuerzas, tanto activas como inactivas. “Toda sociedad enfrenta cuatro tareas: la reproducción de las poblaciones en el tiempo, la regulación de los cuerpos en el espacio, el refrenamiento del cuerpo 'interior' por vía de las disciplinas, y la representación del

---

<sup>18</sup> Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (México: Siglo XXI Editores, 2009), 67.

<sup>19</sup> UNESCO, “Cultura. Líneas generales”, consultada 5 mayo, 2011, <http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/>.

<sup>20</sup> Szurmuk y Mckee, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, 69.

cuerpo 'exterior' en el espacio social".<sup>21</sup> Es decir que sobre el cuerpo se arman un conjunto de discursos que pretenden el control social y cultural de los seres humanos y sus sociedades. Y este control ha ejercido su mayor fuerza en el cuerpo femenino.

Hombres y mujeres se presentan en el mundo por medio de sus cuerpos: así se imponen y hacen visibles sus yo. Es a través de la corporeidad que el individuo se inserta en el espacio físico, construyendo significaciones propias y colectivas. De acuerdo a los señalamientos de David Le Breton, "el hombre se apropia de la sustancia de su vida y la traduce en dirección de los demás por intermedio de los sistemas simbólicos que comparte con los otros miembros de su comunidad".<sup>22</sup> Estos sistemas simbólicos son el resultado del aprendizaje desde el nacimiento y toda la experiencia que va formando como parte de las tradiciones y conductas inherentes a la persona, incrementándose según su propio desenvolvimiento en su entorno y en la comunidad. El autor menciona que: "el aprendizaje con el mundo no se detiene en la infancia, prosigue durante toda la vida según las transformaciones sociales y culturales que se imponen en el estilo de vida, los diferentes roles que conviene asumir en el curso de la existencia".<sup>23</sup>

El cuerpo es, entonces, lo que le concede una posición a la persona en el entorno social permitiéndole su reconocimiento e identidad como individuo. De esta manera es apreciable cómo el poder patriarcal comienza a ejercer fuerzas de dominación, regulando comportamientos y, como señala nuestro autor, el cuerpo se va alejando del entorno espontáneo para estar bajo las normas de la industrialización y ciencias del cuerpo al día de hoy.<sup>24</sup>

Cabe mencionar que la sociología separa al cuerpo de la visión platónica que lo instituía como el medio insano que apresaba el alma del individuo. Por el contrario, para Aristóteles el cuerpo jugaría un papel fundamental para la identidad del hombre al unificar, por medio de las sensaciones, lo que sucediese en el exterior con el ser interno. Es a partir del pensamiento aristotélico que el cuerpo adquirió el carácter de ser un objeto manipulable capaz de ser gobernado por el ser humano y por su entorno. Esta visión es la que predominaría durante la época medieval, influenciando, evidentemente, las posturas de la Iglesia Católica.

---

<sup>21</sup> Bryan S. Turner, *Ob.cit.*, p. 26.

<sup>22</sup> David Le Breton, *Ob.cit.*, p. 7.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>24</sup> Bryan S. Turner, *Ob.cit.*, p. 15.

La tradición cristiana es fundamental en la comprensión de muchos de los conflictos que atañen a los cuerpos en la cultura occidental actual, al establecer discursos moralistas en sus modelos de conductas instauradas, en su mayoría, desde miradas patriarcales y promulgando, inclusive, la misoginia. Es fragmentado, entendiéndolo más como un elemento orgánico o físico al asociarlo, finalmente, a sólo los deberes de la carne: objeto impuro “símbolo del hombre caído y de la negación irracional de Dios”.<sup>25</sup> Es una de las razones por las cuales la Iglesia exigiría el ayuno y la práctica de la abstinencia como medida disciplinaria del cuerpo y, por ende, del espíritu.

Esto permitió marcar las diferencias entre el cuerpo del hombre y el de la mujer: ésta históricamente ha sido excluida por su asociación con Eva, expulsada del Paraíso y culpable del sufrimiento terrenal. Tal relación incentivó aún más la misoginia que ha caracterizado a la cultura cristiana, difundiendo las ideas acerca del cuerpo de la mujer visto como algo inferior, inmoral y generador de pensamientos supersticiosos. Un ejemplo se encuentra en el arquetipo del género femenino como reflejo y representación de lo malicioso e impuro, relacionada con todos los actos de hechicería, y por ende, asignándole una posición de subordinación.<sup>26</sup>

Sobre esta problemática, Ana María Muñoz Muñoz, señala cómo la cultura cristiana -y de otras religiones- han desnaturalizado a la mujer. Para la autora, la maternidad virginal de María comenzó a tomarse como modelo, lo que generó que el género femenino fuese denigrado quitándole el poder que le otorgaba lo sagrado de la figura de María, es decir, se exceptuaba a María de las demás mujeres. Así mismo, se trataba de desviar la importancia que había obtenido la figura femenina en las actividades paganas, las cuales la ubicaban en una posición como figura superior religiosa.

De esta manera, al subyugar a la mujer de la imagen de la Virgen María se incrementaba su inferioridad al hombre quien, a su vez, por medio de la Iglesia, retomaba el poder como máxima figura religiosa a través del sacerdocio.<sup>27</sup> En palabras de Muñoz Muñoz:

La inferioridad ontológica y moral de la mujer radicaba en su cuerpo, sede de su facultad reproductiva y por definición de un poder inasequible al hombre, y por tanto, objeto de demonización y repudio por parte de la autoridad patriarcal, que por otra parte solía carecer de la fuerza de voluntad

---

<sup>25</sup> *Ibídem*, p. 63.

<sup>26</sup> Ana María Muñoz Muñoz et al., *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades* (Granada: Universidad de Granada, 2007), 77.

<sup>27</sup> Muñoz, *Cuerpos de mujeres*, 77.

necesaria para escapar al poder de atracción ejercido por los cuerpos femeninos. Como quiera que fuese que la causa de esta debilidad masculina se debía encontrar fuera del cuerpo del hombre, el de la mujer convenientemente acumulaba otra razón para ser impuro, peligroso, y requerir de su ocultación.<sup>28</sup>

Esta ocultación propició la invisibilización del cuerpo de la mujer a través del vestuario sin mucha ornamentación y sin destacar ninguna de sus partes para evitar que el hombre se viera envuelto en pensamientos y deseos indecorosos, lo cual recaía también en identificar ese cuerpo de la mujer como objeto de extravío y distracción. El pudor y la decencia eran comportamientos exigidos por la Iglesia para ellas. Negación, invisibilidad y caracterizar a la corporeidad de la mujer como demoníaca, son algunos de los conflictos fundados en el cuerpo. Esta necesidad de ocultar a la mujer es aún observable en los tiempos actuales.

Aprovechamos el tema para presentar como ejemplo el trabajo de la fotógrafa yemení Boushra Almutawakel, en *The Hijab Series: Mother, Daughter & Doll* [Fig.No.1], que aunque se separa de los discursos occidentales y sus estructuras patriarcales naturalmente toman otras formas; la manera cómo muestra el fundamentalismo musulmán, al establecer una queja, valida lo que venimos diciendo: esta obra demuestra la invisibilización de las mujeres haciendo desaparecer a los personajes femeninos tras el uso de vestimentas y los efectos de ocultación logrados por el uso del color negro.



Figura 1: *The Hijab Series: Mother, Daughter & Doll*, 2010

---

<sup>28</sup> *Ídem.*

Por otro lado, la escritora y activista política feminista Victoria Sau ofrece una explicación sobre el concepto de androcentrismo que resulta interesante para nuestra investigación:

El hombre como medida de todas las cosas. Enfoque de un estudio, análisis e investigación desde la perspectiva masculina únicamente, y utilización posterior de los resultados como válidos para la generalidad de los individuos, hombres y mujeres [...].<sup>29</sup>

Así pues viene siendo el único protagonista del mundo. Y si profundizamos en el inconsciente colectivo contemporáneo podemos notar que muchos de los saberes y las construcciones sociales giran alrededor del varón: sus desempeños en la esfera social, desde mediados del siglo XVIII y hasta hoy, han sido sobreestimados en comparación con los de las mujeres. Es gracias a estas cualidades viriles que vimos desde las concepciones cristianas que se ha construido una imagen del hombre con poder para engendrar, ejercer cargos laborales, así como establecer señalamientos que terminarían por definir cómo debe ser mirada la mujer y cuáles actividades debe desempeñar en el hogar y en la sociedad.

Al respecto, Carmen Hernández en su libro *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*, apunta lo siguiente: “el arquetipo viril, en su condición de modelo sobre el cual se ordena jerárquicamente la cultura, propicia un sistema androcéntrico”.<sup>30</sup> Este sistema está integrado por símbolos que conducen a la producción de cuerpos diferenciados a través del sexo (hembra y varón), pues el mundo está construido sobre situaciones históricas donde el hombre ha sido el personaje principal que dirige sus relaciones en la sociedad, proporcionando relaciones hegemónicas que subordinan a las mujeres.<sup>31</sup>

Ese modelo humano imaginario está definido por los significados que han constituido ciertas investiduras sobre el cuerpo, dadas por el pensamiento que explica el origen del ser humano en el mundo, basado en una visión patriarcal en la que el varón domina todos los espacios, incluyendo el espiritual.<sup>32</sup> Toda sociedad se inicia desde estructuras primitivas, caracterizadas por rituales mágicos que al dividir lo masculino de lo femenino, enfatizan las diferencias corporales y la predilección por la participación masculina en los rituales. En estos

---

<sup>29</sup> Victoria Sau, *Diccionario ideológico feminista* citada por Amparo Moreno en *Amparo Moreno Sardá, 1985*:s.p “¿Sexismo o androcentrismo?”, consultado 8 mayo, 2015, <http://www.amparomorenosarda.es/es/node/53>.

<sup>30</sup> Carmen Hernández, *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo* (Caracas: Monte Ávila Editores, 2007), 11.

<sup>31</sup> Hernández, *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*, 11.

<sup>32</sup> *Ídem*.

discursos contruidos con basamentos patriarcales, por supuesto, que la mirada masculina es la dominante y excluye a las mujeres de muchas de las actividades de importancia para el orden público, por considerársele más sensibles, irracionales, emotivas y débiles al estar relacionadas con la naturaleza como lugar en el cual se engendra y por su menstruación. La mujer, al ser capaz de dar vida a otro ser, adquiriría más poder que el hombre, lo que causó que por medio de la exclusión de su cuerpo y de su participación en algunos rituales, se lograra mantener el control de su presencia en los ritos.

Así pues se las ubica en un segundo plano: por detrás del masculino. Esta relación hegemónica será reforzada a través del uso del lenguaje y del establecimiento de dicotomías como arriba/abajo, bueno/malo, cultura/naturaleza, espíritu/materia, público/privado, derecha/izquierda, por ende, masculino/femenino, se ha asociado más al uso de la palabra “hombre” para identificar el “nosotros”. “La ambigüedad en el uso del masculino a veces actúa como condición diferenciadora, pero en general tiende a identificarse con lo universal y frente a ello, lo femenino se reconoce como lo no masculino”,<sup>33</sup> asegura Carmen Hernández.

La utilización de la palabra “hombre”, para referirse tanto a hombres como a mujeres, está basada en la ideología androcéntrica que se remonta al siglo XVII.<sup>34</sup> En este sentido, traemos a colación las siguientes palabras:

En 1647 el gramático Vaugelas establece una jerarquía del género gramatical masculino sobre el género femenino basado en la natural jerarquía entre el hombre y la mujer. Consideraba que la forma masculina era más noble que la femenina, y por lo tanto, se debía utilizar el género masculino en las concordancias, a partir de ese momento el adjetivo se debería concordar con el masculino cuando hubiera dos nombres –femenino, masculino-, contrariamente a lo que ocurría hasta ahora, que se concordaba con el femenino.<sup>35</sup>

Estas atribuciones gramaticales originadas desde lo androcéntrico, le otorgan mayor poder a lo masculino sobre las significaciones que asume el cuerpo desde la diferencia. Vale acotar la crítica realizada por la artista norteamericana Nancy Spero, en su obra *Código Artaud XVII* [Fig. No. 2] (1972), en contra del lenguaje femenino sometido a las normas dominantes.

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>34</sup> María Eugenia Fernández Fraile, “Algunas reflexiones sobre los usos sociales de ciertas expresiones lingüísticas” en: *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*, comp. Ana María Muñoz Muñoz (Comp.) (Granada, Universidad de Granada, 2007), 33.

<sup>35</sup> Fernández, “Algunas reflexiones sobre los usos sociales”, 33.

Sus trabajos estuvieron influenciados por los escritos de Hèlène Cixous,<sup>36</sup> por lo tanto en esta pieza se presentan fragmentos del poeta Antonin Artaud, los cuales son apropiados por la artista e intervenidos con figuras entre las que destaca un rostro del que emerge una lengua en forma de falo para resaltar la sumisión de la mujer en el lenguaje.

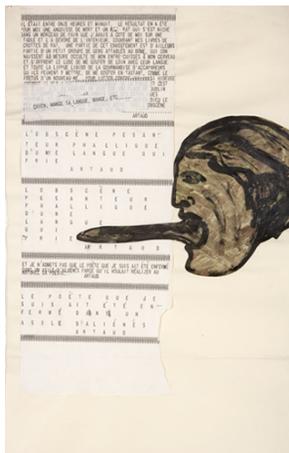


Figura 2. *Código Artaud XVII*, 1972

La ambigüedad de los términos es lo que permite, de igual manera, dividir el cuerpo en derecho y zurdo (diestro y siniestro), asignándole al lado derecho lo masculino y al lado izquierdo lo femenino. Lo derecho se relaciona con lo racional, con el orden, la medida, el entendimiento y el dominio; mientras que el izquierdo es lo irracional, la naturaleza, el desenfreno, la imaginación y lo placentero.<sup>37</sup>

David Le Breton reconoce que “lo fisiológico está subordinado a la simbología social”,<sup>38</sup> pues se ha formado una representación negativa alrededor de la izquierda que, si bien en principio se ha constituido en lo físico, también se ha desplazado a lo simbólico. La mujer es identificada con las características de la izquierda: torpeza, traición, el ridículo y la deshonra; lo que concede una visión acerca de ella como conjunto de significaciones que doblegan su posición en la sociedad, procurando su sometimiento a lo masculino al relacionarla con elementos negativos.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Hèlène Cixous es una escritora, filósofa y feminista francesa, especializada en feminismo y lingüística, que profundiza en las problemáticas de la invisibilización de la mujer como sujeto hablante en el lenguaje.

<sup>37</sup> David Le Breton, *Ob. cit.*, p. 20.

<sup>38</sup> *Ídem.*

<sup>39</sup> *Ídem.*

La derecha (masculino) se asigna a lo público y la izquierda (femenino) a lo privado, situando a las mujeres en el espacio privado del hogar, de las actividades domésticas y de todo lo relacionado con las emociones que, según el patriarcado, debe mantenerse bajo control: en la privacidad. Por el contrario, los hombres se desenvuelven y toman el espacio público del trabajo y demás actividades alejadas de la naturaleza, como por ejemplo las intelectuales, para formar parte de las diligencias que integrarán el sistema simbólico de lo social y cultural.

Estas dicotomías que delimitan la diferencia de los cuerpos, son establecidas según Bryan Turner por el estructuralismo “[...] en el cual el cuerpo es socialmente construido por el discurso, y nuestro conocimiento de aquél tan sólo es posible gracias a los procedimientos clasificatorios”.<sup>40</sup> Sin embargo, este autor, señalaba de forma crítica que el limitar la construcción del cuerpo únicamente al discurso impedía conocer los fenómenos que incidían o se originaban en el cuerpo. Por el contrario, Michael Foucault consideraba que era el discurso dado por las instituciones, tanto educativas como las encargadas de regular y normativizar el estado y sus ciudadanos, las que influían principalmente en impulsar la división entre los géneros.<sup>41</sup>

Muchos de los conflictos que se posicionan en el cuerpo son consecuencias de categorías o teorías construidas por la sociedad y por la medicina, como lo es el género, la sexualidad y el sexo. La explicación del mundo social se conoce desde la comprensión de las estructuras primitivas en las cuales, para responder las interrogantes, se acudía a rituales mágicos en los que se separaba y se establecían roles que debían ser desempeñados por los hombres y, por el otro lado, los que cumpliría la mujer, incentivando la división de lo masculino y lo femenino. Para Bourdieu, las categorías han creado conflictos en el cuerpo y, también, en lo relacionado con el género y las sexualidades. Al respecto, señaló lo siguiente:

La diferencia biológica entre los sexos, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino, y, muy especialmente, la diferencia anatómica entre los órganos sexuales, puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos y en especial de la división sexual del trabajo.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Bryan S. Turner, *Ob.cit*, p. 294.

<sup>41</sup> Tamsin Spargo, *Foucault y la teoría queer* (Barcelona: Gedisa, 2004), 21.

<sup>42</sup> Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2000), 24.

Las simbologías que se han construido alrededor del género, sexo y sexualidad, establecen limitantes en las mujeres por estar encerradas en un espacio de dominación que las constriñe. Bourdieu señalaría que las estructuras se inician desde lo masculino, supeditando lo femenino a lo secundario, estableciendo una relación de dominación que ha sido creada desde la visión androcéntrica de la construcción del mundo. En consecuencia, las mujeres han asumido una actitud de dominadas que se ha ido reflejando en todas las áreas de la sociedad. Por este motivo, el autor introdujo el concepto de “violencia simbólica” para describir el comportamiento de dominación –no física- que se ha ejercido sobre los dominados de una manera indirecta.<sup>43</sup>

Para el sociólogo, al normativizarse determinadas conductas que posicionan a un género por encima del otro, se ha estado incurriendo en una violencia simbólica: no se ve pero que es intrínseca a nuestras conductas y a nuestras formas de organizarnos como sociedad de acuerdo a lo cual se trata de una: “[...] la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado [...]”.<sup>44</sup> Por lo tanto, es una violencia en la que el dominado establece una relación natural con el dominador a través del uso de signos, símbolos y demás discursos que vemos en la publicidad, lenguaje, televisión, entre otros.

En esta violencia simbólica se encuentran implícitos el género, el sexo y la sexualidad. Ahora bien ¿qué se entiende por género, sexo y sexualidad? Antes de continuar con lo que atañe en este capítulo, es necesario aclarar sus significados, pues las artistas visuales venezolanas que analizaremos en nuestro tercer capítulo toman estas categorías y las desconstruyen.

## **Género**

Es un término que comenzó a emplearse a principios del siglo XX, pero que tomó fuerza durante los años sesenta y setenta durante el surgimiento de los movimientos feministas de la segunda ola y del feminismo académico que luchaban por la aceptación de varios

---

<sup>43</sup> Bourdieu, *La dominación masculina*, 24.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p.12.

derechos de las mujeres. Jane Flax define el género como “una forma de poder”<sup>45</sup> y como un tipo de pensamiento que construye la sociedad para estructurar la cotidianidad de los individuos, es decir, los comportamientos, los roles, las ideas, actividades y funciones adjudicadas a mujeres y hombres en función de su sexo.<sup>46</sup>

Para autores como Jane Parpat, es “el proceso mediante el cual individuos nacidos como macho o hembra, se convierten en las categorías sociales hombre y mujer, mediante la adquisición de atributos localmente definidos de masculinidad y feminidad”.<sup>47</sup> Mientras que para la antropóloga mexicana Marta Lamas el género es “el conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres”.<sup>48</sup> Son notorias las características que se imponen a los cuerpos diferenciados por su biología, asignándoles distintos papeles o roles que “deben cumplir” según los discursos impuestos desde el androcentrismo en la esfera de lo social.

Es así como en lo social tanto el hombre como la mujer aprenden desde pequeños cómo deben comportarse y qué actividades deben realizar según su género (masculino o femenino): códigos que son definidos por instituciones y por los discursos simbólicos que van conformando un proceso que se repite desde el seno familiar en cada sociedad. Vale acotar que no siempre el individuo acepta interpretar algunos de los roles establecidos.

El género es señalado como una división individual que no debe unirse, es decir, lo masculino no debe unificarse con lo femenino, por ello cada uno cumple con características propias, como en el caso de lo femenino relacionado con lo sumiso, lo sentimental y lo masculino con la autoridad. Sin embargo, cuando una mujer se viste y se comporta como masculina o, en caso contrario, un hombre se comporta con feminidad, causan incomodidad en el entorno. Este es un afeminado y aquella una “camionera”. Y es que debemos recordar que esta incomodidad está relacionada con las investiduras que han creado los códigos y valores

---

<sup>45</sup> Miriam Gutiérrez Prieto, “Psicoanálisis y género. La subjetividad de las diferencias entre los sexos”, *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma del estado de México*, vol. 12, núm. 37 (2005); 140, consultado 10 de septiembre de 2017, <http://www.redalyc.org/pdf/105/10503705.pdf> .

<sup>46</sup> Gutiérrez Prieto, “Psicoanálisis y género”, 140.

<sup>47</sup> Jane Parpart. *¿Quién es la otra?: una crítica feminista post-moderna de la teoría y la práctica de mujer y desarrollo* (abril 1996): 356, citada en Carmen Hernández en *Desde el cuerpo (...)*, 12.

<sup>48</sup> Marta Lamas, “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual”, en *Revista Cuicuilco* 7, núm. 18 (enero-abril 2010): 5, consultado 7 julio, 2015, <http://www.redalyc.org/pdf/351/35101807.pdf>.

dictados por sistemas hegemónicos que buscan controlar y obligar a ciertos comportamientos; a la subversión de la mujer y de todo aquello que, en sus propios términos, se salga de la “normalidad”. Es este un claro conflicto instaurados en los cuerpos desde sus nacimientos.

Para Carmen Hernández el género además de marcar las diferencias sexuales también establece los espacios que ocupan lo masculino y lo femenino en la cultura:<sup>49</sup> crecemos viendo televisión y leyendo cuentos que asignan a las niñas el color rosado, las muñecas, el juego de la cocina, un modo específico de vestir y de comportarse, hasta cómo sentarse cual una chica de bien en público. Los niños deben ser protectores, el color azul identifica lo masculino, así como identificarse con juegos que ameriten mayor fuerza y destrezas: muñecos de acción, carritos, armas de juguete, entre otros -los pantalones son masculinos y las faldas femeninas-. Al respecto, Brian McNair reafirma las características aplicadas a la masculinidad y feminidad:

[...] las representaciones del hombre y la mujer en la sociedad, son en gran medida cualidades aprendidas y atribuidas, expresadas mediante pautas de habla y conducta, formas de vestir y otros indicadores más convencionales que biológicos, y que cambian a lo largo del tiempo y según la cultura. Aunque la mayoría de los nombres son masculinos, en otras palabras (igual que la mayoría de las mujeres son femeninas), no todos lo son, y ninguno está obligado a serlo.<sup>50</sup>

El género, es una construcción social y cultural que se ha establecido en el imaginario colectivo e individual. En palabras de Marta Lamas es utilizado “igualmente para justificar la discriminación por sexo (sexismo) y por prácticas sexuales (homofobia)”,<sup>51</sup> debido a que no cumplen con la representación impuesta desde la mirada androcéntrica y patriarcal en la que se es masculino o se es femenino.

Por su parte, Judith Butler plantea que el género no es una mera construcción sino que es performativo, son rituales que la sociedad repite y, en este sentido, se legitiman. En sus palabras: “Los actos performativos son formas del habla que autorizan: la mayor parte de las expresiones performativas, por ejemplo, son enunciados que, al ser pronunciados, también

---

<sup>49</sup> Carmen Hernández, *Ob.cit.*, p. 13.

<sup>50</sup> Brian McNair, *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberación del deseo* (Barcelona: Editorial Océano, 2004), 16.

<sup>51</sup> Marta Lamas, “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual”, 4.

realizan cierta acción y ejercen un poder vinculante”,<sup>52</sup> lo cual quiere decir que todo discurso verbalizado sugiere una acción con un poder normativo inherente a la misma. Para esta autora, quien es citada como una de las fundadoras de la teoría *queer*, el género en tanto performativo es una repetición ritualizada de actos: es decir, nace un bebé con vagina y ya decimos es niña, y la educamos de acuerdo a los estatutos de lo que debe ser como “niña”. Pero esto no son más que actos aprendidos y repetidos en la sociedad, cual rituales de acto y habla.

Lo femenino forma parte de la problemática del género por ser parte de una perspectiva subordinada a la mirada dominante patriarcal y androcéntrica: para que lo femenino se aparte de los límites impuestos, sería necesario replantear la historia, la gramática y el canon y así transformar la noción ya existente visibilizándola en lo público con la finalidad de subvertir.<sup>53</sup>

Sobre la feminidad se ha formado una teoría conocida como mascaradas creada por la psicoanalista Joan Rivière en 1929. Esta consistía en que la mujer que aspirara o tuviera un comportamiento masculino podía colocarse la máscara de la feminidad y acentuar el rol que ha determinado la cultura para las mujeres. Desde el punto de vista psicológico, esta mascarada era usada para aliviar la angustia producida en las mujeres al dedicarse a actividades fuera del espacio privado, como el hogar y el cuidado de los hijos. Cuando las mujeres comenzaron a participar en actividades señaladas como “masculinas”, sobre todo en cargos públicos de alto rango, usaban la mascarada “varonil” para evadir los señalamientos de los hombres.

Joan Rivière mencionó en su libro *La feminidad como mascarada* que:

La femineidad podía de este modo ser asumida y llevada como una máscara, a la vez para disimular la existencia de la masculinidad y evitar las represalias que temía si se llegaba a descubrir lo que estaba en su posesión [...].<sup>54</sup>

## **Sexo**

En 1950, el psicólogo norteamericano y fundador de la sexología John Money propuso dos términos que permitieron distinguir la biología entre hombre y mujer de los roles que se asociaron con cada uno. Uno de esos términos fue *sexo*, definido como “el conjunto de cualidades fisiológicas que desarrolla un organismo asociadas con su capacidad reproductiva y

---

<sup>52</sup> Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (Barcelona: Editorial Paidós, 2002), 316.

<sup>53</sup> Carmen Hernández, *Ob.cit.*, 15.

<sup>54</sup> Joan Rivière, “La femineidad como mascarada”, *Revista internacional de psicoanálisis*, N° 10, 1929, s.p.

que lo determinan como macho o hembra”.<sup>55</sup> Otros estudiosos como, por ejemplo, Beatriz Preciado definen el sexo como una:

Tecnología de dominación heterosexual que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas.<sup>56</sup>

Por lo general, el sexo es confundido con el género porque ambos aluden a la diferencia entre mujer y hombre; empero, tal y como hemos explicado anteriormente, el género está relacionado con la construcción social del sexo. Por el contrario, el sexo está relacionado con la condición biológica. Al respecto, Estela Serret Bravo relata brevemente cómo la historia clásica de los griegos sostuvo que los órganos reproductivos, tanto los del hombre como los de la mujer, eran los mismos, la diferencia estribó en que los hombres tenían sus órganos hacia el exterior, mientras que en las mujeres habían crecido hacia el interior,<sup>57</sup> por lo que fueron definidas como inmaduras e inacabadas. Una vez más se evidencia el poder hegemónico ejercido por el patriarcado sobre la mujer, invisibilizándola espiritual y biológicamente. Nos preguntamos, ¿dónde queda visibilizada la población genéticamente intersexo?

Ese sexo que alude a lo genital tiene importancia en la reproducción del ser humano, pero también es fundamental para muchas disciplinas como lo son la psicología, biología, la medicina, economía y política; siendo esta última la que mayor poder ejerce por medio del Estado y sus normas. Sin embargo, el poder es considerado como ambivalente por cuanto es usado para controlar a los géneros y sus diferencias e identidades sexuales pero, del mismo modo, puede ser usado para subvertir y resistir los controles impuestos. En este sentido, es preciso traer a colación las palabras de Brian McNair cuando se refiere a que:

[...] la sexualidad y su representación han tendido a estar sujetas al control del Estado y de la Iglesia y, por lo tanto, connotadas políticamente. A lo largo de la historia de la humanidad y en todas las formas de sociedad, el Estado ha regulado la sexualidad y supervisado el deseo, con grado variables

---

<sup>55</sup> Estela Serret Bravo, “Distinción entre género y sexo”, *Sexo, género y feminismo*, Vol.1, 2011, 56.

<sup>56</sup> Beatriz Preciado, *Manifiesto contra-sexual (Prácticas subversivas de identidad sexual)* (Madrid: Ediciones Ópera Prima, 2002), 22.

<sup>57</sup> Es importante mencionar que, en palabras de Estela Serret Bravo, los griegos y los romanos consideraban que el útero y los ovarios equivalían a los testículos y pene al reverso. Además, es una idea ampliamente explicada por varios autores interesados en temas de género, como es el caso del británico Thomas Laqueur.

de severidad, mediante los controles legales del matrimonio, de la edad legal para tener relaciones sexuales y de la prohibición de diversas prácticas.<sup>58</sup>

Siguiendo las posturas de los investigadores citados es claro cómo el sistema patriarcal precisa de la división de los sexos en completa conexión con los géneros; es decir, que la relación sexo-género debe ser lineal, cuando en la realidad no siempre es así. El sexo se convierte entonces en un asunto político y de poder al establecer políticas sexuales para controlar a los grupos sociales desde sus identidades de género. Como explica la activista feminista Zillah Eisenstein: “La estructuración de la sociedad a través de la división sexual limita las actividades, trabajo, deseos y aspiraciones de las mujeres”.<sup>59</sup>

### **Cultura sexual y sexualidad**

Es precisamente durante los siglos XX y XXI que la sexualidad comenzó a irrumpir con mayor auge en los medios visuales. La aparición en los ochenta del Virus de la Inmunodeficiencia Humana (VIH) y el Sida, así como otras enfermedades de transmisión sexual ya históricamente registradas, y en vista de la cantidad enorme de fallecimientos, las instituciones gubernamentales y de salud pública se vieron obligadas a crear políticas sanitarias y biológicas que, en principio, fueron bastante represoras en el mundo de los placeres porque en gran parte incrementaron la homofobia. Este contexto causó leves modificaciones hacia las décadas del noventa y dos mil creando formas para educar a la población y moderar las prácticas sexuales. Vale acotar que con estas regulaciones, no mermó en demasía la discriminación hacia los homosexuales, pues a inicios de la enfermedad se pensaba que era una epidemia que sólo padecía la comunidad gay, siendo tildados de adictos y promiscuos.

Gracias a la educación encaminada a la prevención de la enfermedad, se logró superar los tabúes sobre las conductas sexuales. McNair ha explicado que:

Hoy en día, en los ambientes artísticos, publicitarios y periodísticos la atención que se presta al sexo [sexualidad],<sup>60</sup> así como la frecuencia y rigor

---

<sup>58</sup> McNair, *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberación del deseo*, 18.

<sup>59</sup> Zillah R. Eisenstein, *Patriarcado capitalista y feminismo socialista* (México: Siglo XXI Editores, 1980), 28.

<sup>60</sup> Cabe destacar que al estudiar textos de género traducidos del inglés al castellano estos no suelen hacer la diferencia estricta entre sexo y sexualidad, por esta razón hacemos el llamado que en el contexto en que el autor habla, más bien se está refiriendo a sexualidad o prácticas sexuales.

con que se discute y reflexiona sobre él, son mayores que en cualquier etapa anterior de la historia.<sup>61</sup>

Si bien del control institucional de la sexualidad ciudadana resultó en la prevención de enfermedades, también trajo como consecuencia que el público se interesara aún más por el discurso sexo-género-sexualidad, específicamente las industrias de la moda, las agencias publicitarias y todo negocio relacionado con los medios visuales.

En el mundo publicitario se repite la frase “el sexo vende” como objetivo primordial para cualquier campaña o mensaje que cause el efecto en el espectador de adquirir la pieza o algún otro objeto cuyo interés sea ser vendido. La práctica sexual se convierte en un medio para transmitir placer. Por este motivo las industrias pornográficas han tomado vigor y han ido evolucionando en sus formas de difusión interesándose, sobre todo, en la utilización del cuerpo de la mujer como mero objeto de placer sexual y como principal protagonista. El sexo pasa a ser un negocio lucrativo que irrumpe en el mundo cultural a través de los videos musicales.<sup>62</sup> Como consecuencia y en palabras del periodista Gabriel Cocimano, “el sexo se hace político, comienza a traducirse en relación de fuerzas, de poder”,<sup>63</sup> colocando al hombre en una posición de dominación y de mayor importancia que la mujer.

La sexualidad formaría parte de lo que Michel Foucault llamó “pozo del juego político”, al estar el cuerpo bajo el control de normas impuestas para disciplinarlo, ajustarlo e incluso modificarlo, las prácticas sexuales estarían de igual manera agenciadas, regidas y sometidas principalmente a las evaluaciones médicas, psicológicas y estadísticas; ésta última formaría parte de la economía política al establecer controles individuales o en grupo sobre la natalidad, frecuencia de la reproducción de sexo masculino o femenino. “El sexo es, a un tiempo, acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie”.<sup>64</sup> Así vamos llegando a la complejidad de definir lo que es sexualidad.

Para Michel Foucault, la sexualidad es un sistema condicionado por diversos saberes que van amoldando simbólicamente la identidad de una persona. Para él la sexualidad, “no es

---

<sup>61</sup> Brian McNair, *Ob.cit.* p. 21.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>63</sup> Gabriel Cocimano, “Ambigüedades: El transgénero en la postmodernidad”, consultado 10 octubre, 2015, <http://www.margencero.com/articulos/ambigüedades.htm>.

<sup>64</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008), 105.

una característica natural o un hecho de la vida humana, sino una categoría construida a partir de la experiencia, cuyos orígenes son históricos, sociales y culturales más que biológicos”.<sup>65</sup> Siguiendo la teoría foucaultiana, podemos concebirla como la relación entre normas de conductas, conjunto de saberes, que, además, tienen que ver de manera intrínseca con la participación de las subjetividades, es decir, de lo que psicológicamente concierne a ese ser sexual.

Foucault en su libro *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber* menciona cómo el sexo y, por ende, la sexualidad a finales del siglo XVIII, el derecho canónico, la pastoral cristiana y ley civil establecían lo correcto e incorrecto en la orientación sexual, dominada por la heterosexualidad.<sup>66</sup> Toda orientación sexual contraria a ésta había sido clasificada por los médicos como parafilias y perversiones. Estas connotaciones son las que iniciaron una posición crítica contraria al discurso dominante de la heterosexualidad.

Beatriz Preciado introduce la definición de contra-sexualidad como una teoría para legitimar la desconstrucción de los cuerpos sometidos bajo la preeminencia establecida por el sistema androcéntrico y patriarcal. De esta manera la contra-sexualidad es vista también como un elemento de resistencia a las diversas sexualidades normativizadas que han surgido a fin de confrontar tabúes y la heteronormatividad.

La contra-sexualidad es entonces definida por Beatriz Preciado de dos maneras:

En primer lugar: un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas. En segundo lugar: la contra-sexualidad apunta a sustituir este contrato social que denominamos Naturaleza por un contrato contra-sexual. En el marco del contrato sexual, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas. Por consiguiente, renuncian no solo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Spargo, *Foucault y la teoría queer*, 20.

<sup>66</sup> Foucault, *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*, 26.

<sup>67</sup> Beatriz Preciado, *Manifiesto contra-sexual (Prácticas subversivas de identidad sexual)*, 18.

Es la subversión de los géneros lo que aquí se propone. Esta teoría busca el reconocimiento de una sexualidad distinta a la definida en función de los órganos sexuales como reproductor y productor de placer sexual, que contribuye a la fragmentación del cuerpo, no reconociéndolo en su totalidad y otorgándole mayor importancia al pene “como único centro mecánico de producción del impulso sexual”.<sup>68</sup> En consecuencia, Preciado convoca a la participación en actividades que favorezcan y visibilicen, en lo social y en lo privado, lo considerado como “desviado” y “anormal”: en otras palabras, es un llamado a aceptar la bisexualidad, homosexualidad, el intersexo y, también, los enunciados que han designado de manera ofensiva estas sexualidades “desviadas” como por ejemplo: camioneras, maricones, entre otros.

Estos encuentros visibilizadores forman parte de lo que la activista española denomina como sistema de sexo-género, ya que sobre el cuerpo se escriben discursos-a los fines de constituirlo en un cuerpo con determinadas especificaciones-. Sin embargo, la misma autora aclara que este sistema de escritura no debe entenderse únicamente como el referido al lenguaje o a la modificación en las palabras para contribuir a la diferencia o a la resistencia. Y en este sentido, cita a la pionera de la teoría *queer*:

[...] Judith Butler utilizará esta noción de performatividad para entender los actos de habla en los que bollos, maricas y transexuales retuercen el cuello del lenguaje hegemónico apropiándose de su fuerza performativa. Butler llamará performatividad queer [sic] a la fuerza política de la citación descontextualizada de un insulto homofóbico y de la inversión de las posiciones de enunciación hegemónicas que este provoca.<sup>69</sup>

El lenguaje dominante y diferenciador es usado como estímulo para hacer visible a las sexualidades que no se insertan en la heteronormatividad. De forma similar ocurre con la contra-sexualidad, la cual consiste en hacer aún más visible lo señalado como retorcido por medio de actividades contempladas dentro de los principios creados por la autora en su *Manifiesto*,<sup>70</sup> alejados del uso enunciativo del género (masculino/femenino) y el uso del cuerpo como objeto de placer, desviando de las partes sexuales lo que el sistema heterosexual ha designado como erógenas a otras no usuales como, por ejemplo, el brazo o el reemplazo del

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>70</sup> El *Manifiesto Contra-Sexual* es un libro en el cual la autora propone una visión distinta del género y la sexualidad dictados por el heterocentrismo. En él se establecen mecanismos subversivos a través del dildo para desconstruir el uso de los órganos sexuales según la normatividad.

pene por dildos u otros objetos que permitan deconstruir el significado y uso del falo como centro de la sexualidad dominante.<sup>71</sup>

Beatriz Preciado en su *Manifiesto Contra-Sexual* propone como requerimiento la sexualización del ano. Recordemos que esa parte del cuerpo ha sido vista como una zona sin identidad, de vergüenza, razón por la cual se le asocia al cuerpo abyecto<sup>72</sup> puesto que lo que se hace con el ano o en él, es visto como sucio y que no pertenece a lo femenino y masculino estrictamente. En este contexto se pregunta ¿quién no tiene ano? Al respecto consideramos vital citarla:

El ano presenta tres características fundamentales que lo convierten en el centro transitorio de un trabajo de desconstrucción contra-sexual. Uno: el ano es un centro erógeno universal situado más allá de los límites anatómicos impuesto por la diferencia sexual, donde los roles y los registros aparecen como universalmente reversibles (¿quién no tiene ano?). Dos: el ano es una zona de pasividad primordial, un centro de producción de excitación y de placer que no figura en la lista de puntos prescritos como orgásmicos. Tres: el ano constituye un espacio de trabajo tecnológico; es una fábrica de reelaboración del cuerpo contra-sexual posthumano.<sup>73</sup>

Pierre Bourdieu se refirió al ano o parte trasera como lugar de la “sexualidad indiferenciada”<sup>74</sup> mientras que la misma autora Beatriz Preciado se refirió textualmente al respecto como la zona donde “el sistema tradicional de la representación sexo/género se caga”.<sup>75</sup> De nuevo volvemos al tema de lo abyecto y que, por ende, se traduce en otro conflicto que se suma sobre los cuerpos sexuados. Percibimos entonces cómo una zona sin identificación sexual específica es usada como resistencia en contra de las condiciones impuestas por sectores hegemónicos. Vale acotar que éste es tan sólo un ejemplo de cómo el cuerpo puede ser usado para contrarrestar conflictos situados en el cuerpo.

En las artes realizadas por mujeres se pueden observar otros ejemplos como el de la norteamericana Zoe Leonard, quien emplea la fotografía para reinterpretar íconos del cine o imágenes del arte clásico femenino para exponer la intolerancia de la sociedad por las

---

<sup>71</sup> Beatriz Preciado, *Ob.cit.*, p. 24.

<sup>72</sup> Se entiende por abyecto toda persona que comete actos despreciables o viles. Para la escritora y psicoanalista búlgara Julia Kristeva, lo abyecto es todo lo que es rechazado, vomitado, muerto, expulsado del cuerpo. En su libro *Poderes de la perversión* se refiere a la abyección producida por todo lo que causa perturbación desde una norma hasta la identidad sexual, porque es algo que los mismos poderes de la sociedad rechazan al transmitir asco hacia algo que ha sido señalado como sucio.

<sup>73</sup> Beatriz Preciado, *Ob.cit.*, p. 175.

<sup>74</sup> Pierre Bourdieu, *Ob.cit.*, p. 30.

<sup>75</sup> Beatriz Preciado, *Ob.cit.*, p. 27.

“desviaciones”. En su obra *Pin Up #1 (Jennifer Miller does Marilyn Monroe)* [Fig. No. 3] muestra a una mujer barbuda en una pose sugerente, fiel a las fotografías de modelos y actrices como Marilyn Monroe para crear incomodidad en el espectador heterosexual. Su intención ha sido la de rebatir los esquemas impuestos sobre el cuerpo de la mujer como símbolo sexual o para crear una imagen representativa sin identidad específica.<sup>76</sup>



Figura 3. *Pin Up #1 (Jennifer Miller does Marilyn Monroe)*, 1995

Otro ejemplo es la decodificación de la sexualidad que realiza la artista austriaca Elke Krystufek en su *performance JETZTZEIT*, 1994, en el cual se masturba en público, haciendo partícipes a los presentes del ejercicio del *voyeur* y el placer sexual provocado por un órgano ajeno al masculino.<sup>77</sup> Respecto a la obra de esta artífice, la crítica y curadora de arte Raimar Stange trae a colación el artículo publicado en 1973 por la directora de cine Laura Mulvey, en el cual manifiesta lo siguiente: “el falocentrismo masculino ha definido el papel de la mujer en la sociedad como 'una imagen de la mujer castrada'”.<sup>78</sup> Sin embargo, la artista austriaca usa el dildo de manera subversiva para provocar a la mirada masculina y su dependencia fálica.

Con esto lo que se quiere exponer son algunos ejemplos de actos que Beatriz Preciado llamó subversivos como parte de su *Manifiesto* en donde propuso la utilización del cuerpo, de objetos para causar placer sexual o la utilización de los mismos conflictos contruidos en él para desmontar los discursos que designan qué es lo “correcto y moral”.

---

<sup>76</sup> La palabra *Pin Up* se popularizó en los Estados Unidos durante los años cuarenta para definir las ilustraciones y fotografías de mujeres posando sugerentemente. Sus imágenes fueron usadas por el ejército norteamericano con los fines de distracción y motivación mientras permanecían en las trincheras.

<sup>77</sup> Raimar Stange, “Elke Krystufek”, en *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, ed. Uta Grosenick (Köln: Taschen, 2002), 288.

<sup>78</sup> Stange, “Elke Krystufek”, 288.

El género, sexo y la sexualidad son la base de todos los conflictos infundados en el cuerpo, los cuales han sido debatidos y controlados por los sistemas de poder que rigen las sociedades. La publicidad, la industrialización y hasta el deporte han problematizado el cuerpo y, es debido a la crítica feminista que ha permitido hacer visibles los conflictos que recaen sobre él.

Del mismo modo que lo corporal se convirtió en una problemática para la sociología, también lo es para el arte, pues muchas artistas basaron sus trabajos e investigaciones en lo físico –externo e interno- como el caso de la venezolana Nela Ochoa, cuyo trabajo consiste en la representación del cuerpo bajo las transformaciones genéticas que lo definen. Para esta artífice, se trata de un altar “porque en él se concentra el saber y las respuestas. [...] es el vértice donde confluyen pasado y futuro, el punto donde los planos temporales se vuelven conciencia”.<sup>79</sup>

En el arte, el cuerpo ha ejercido un papel fundamental como medio de resistencia, protesta y provocación, pues problematizaron su representación y, ante esto, algunas artistas, agotadas de ser miradas desde el ojo masculino, comenzaron a reflexionar sobre su papel como creadoras en espacios dominados por los hombres. Del mismo modo, a partir de las teorías feministas, acentuaron las características del arte realizado por ellas usando al cuerpo como soporte de la obra. Esto trajo como consecuencia, al menos en las últimas tres décadas, que se crearan obras visuales de temas que persiguiesen subvertir y autoreflexionar sobre el cuerpo femenino y los conflictos acumulados en él. Así como también, la comprensión de trabajos orientados a reflexiones sobre las políticas hegemónicas que se observan en las sociedades actuales.

### **1.3 El cuerpo y sus lenguajes canónicos en el arte**

Grandes pintores como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti, Peter Paul Rubens, Tiziano, entre otros y filósofos como Platón, Aristóteles, etc., Han estudiado el cuerpo. Sin embargo, los cuerpos de las mujeres frecuentemente han sido usados como objetos contemplativos y han sido representados desde el sistema patriarcal para destacar su belleza desde la mirada androcéntrica. Es a partir del ideal estético de los griegos que comienza el interés, el estudio y la búsqueda de la belleza del cuerpo humano. Para algunos filósofos ésta

---

<sup>79</sup> Julio Ortega, *El cuerpo como altar. Retrospectiva 1981-2006* (Caracas: Galería 39,2006), 23.

guardaba estrecha relación con valores como la inteligencia y cualidades del alma, para otros, residía en la forma agradable a los sentidos de la vista y el oído, o como declaraba el oráculo de Delfos: “Lo más justo es lo más bello”.<sup>80</sup>

El escritor italiano Umberto Eco hizo alusión a las concepciones de la belleza propuestas por Platón quien la encontró en los valores de la proporción, armonía y esplendor. Estas ideas, más adelante, serán desarrolladas por Pitágoras, con él:

[...] nace una visión estético-matemática del universo: las cosas existen porque están ordenadas, y están ordenadas porque en ellas se cumplen leyes matemáticas, que son a la vez condición de existencia y de belleza.<sup>81</sup>

En esa búsqueda, la cultura griega desarrolló la idea de la estética basada en la percepción de lo bello a través de la pintura y escultura. Es de esta manera que el cuerpo humano comienza a ser diseñado con base a la proporción, para ello se crea el canon en el arte. Fue esta visión estética lo que influyó y, posteriormente, influirá en que la mujer y su corporeidad fuesen miradas únicamente como objetos de inspiración y de contemplación.

Así como el escultor griego Policleto creó la figura de *Doríforo* para mostrar la justa armonía y belleza del cuerpo masculino, también se creó la imagen de *Koré* [Fig. No. 4] como representación de la proporción que debía tener la mujer, otorgándole al cuerpo femenino unas medidas y características específicas de proporción que continuarían siendo objeto de estudio por los artistas masculinos.



Figura 4. *Koré*, siglo VI a. C.

---

<sup>80</sup> Umberto Eco, *Historia de la belleza* (Barcelona: Lumen, 2004), 37.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 61.

La escritora venezolana Valentina Salas, quien realizó un estudio del ícono de la muñeca *Barbie* y su influencia en la imagen de las mujeres venezolanas, cita a José Alcina Franch, para unirse a su definición de canon. Al respecto opina que las relaciones proporcionales: [...] son características [...] de cada cultura o civilización, de tal manera que los resultados de su investigación pueden ser de enorme fecundidad a la hora de pretender una comprensión profunda de las mismas”.<sup>82</sup> Se entiende que si bien el canon fue creado para producir armonía y belleza tras la contemplación de un objeto o forma, los códigos culturales de cada civilización han causado que estos varíen según la concepción que tenga cada uno, tal es el ejemplo de la representación egipcia que a diferencia del canon griego, estuvo influenciada por las construcciones, lo que se aplicó al cuerpo material porque debía tener la medida necesaria para contener el espíritu, preparado para la eternidad, mientras que el “arte griego, en cambio, pone en primer lugar la visión subjetiva”.<sup>83</sup>

Leonardo da Vinci en sus estudios usó las proporciones del tratadista, arquitecto e ingeniero romano Marco Vitrubio, indicadas en su libro *De Architectura*, conocido también como: *Los diez libros de Arquitectura*, como se puede apreciar en la imagen [Fig. No. 5] titulada *El hombre de Vitrubio*.

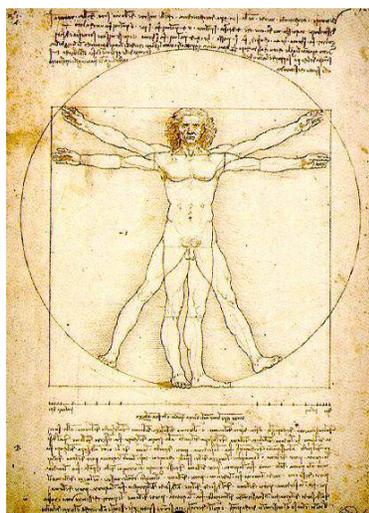


Figura 5. *El hombre de Vitrubio*, 1490

<sup>82</sup> Valentina Salas, *La Barbie. Reflexiones sobre una muñeca* (Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010), 78.

<sup>83</sup> Eco, *Historia de la belleza*, 42.

El mismo Vitrubio –así lo señala Umberto Eco- en su acuciosa escritura, usó la simbología de Pitágoras llamada *homo quadratus* que consistía en que la naturaleza se dividiese en cuatro partes:

Cuatro son los puntos cardinales, los principales vientos, las fases de la luna, las estaciones; cuatro es el número del tetraedro timaico del fuego, cuatro las letras del nombre Adán. Y cuatro será, como enseñaba Vitrubio, el número del hombre con los brazos totalmente extendidos corresponderá a su estatura, formando así la base y la altura de un cuadrado ideal.<sup>84</sup>

En el caso del cuerpo femenino, los griegos se caracterizaron por considerar a la mujer inferior al hombre, con sus ideales de belleza. Las mujeres sólo fueron valoradas por su reproducción y cualidades físicas. Para la investigadora María Dolores Mirón:

La asimetría de género se observa también en la representación de los cuerpos desnudos. El desnudo masculino, habitual en el arte griego desde época arcaica, representa la juventud, la perfección, las bellas proporciones del atleta y el guerrero, el ideal del ciudadano-soldado; el erotismo no es explícito. En cambio, cuando aparece el desnudo femenino en el arte monumental, muy posteriormente al masculino, el énfasis se pone en la sexualidad.<sup>85</sup>

Tal como podemos observar desde la Antigüedad, el cuerpo de la mujer fue catalogado bajo una percepción determinada que influyó en su representación como mero modelo sexual y contemplativo. Esta condición se profundizó cuando se excluyeron a las artistas, pasando a ser únicamente un objeto de arte como ocurrió con la suizo-austríaca Angélica Kauffmann y la británica Mary Moser, personificadas en la obra del alemán Johann Zoffany, titulada *Los miembros de la Royal Academy, 1771-1772*. En dichas obras aparecen los bustos de ambas pintoras sin ser representadas como artistas.<sup>86</sup>

Esa admiración y contemplación del cuerpo femenino sometido a cánones específicos concuerda con lo que Pierre Bourdieu llamó “cuerpo para otro”; es decir, un deleite para el otro: “existen –continúa el sociólogo-fundamentalmente por y para la mirada de los demás”.<sup>87</sup> Esta concepción persistió como una forma de retener a la mujer en roles de sumisión, de vampira o coqueta o realizando actividades domésticas como bordar, cocinar, entre otras.

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>85</sup> María Dolores Mirón, “Divina belleza: cuerpo femenino y poder en Grecia antigua”, en *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*, ed. Ana María Muñoz Muñoz (Granada: Universidad de Granada, 2007), 171.

<sup>86</sup> Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad* (Barcelona: Ediciones Destino, S.A., 1992), 7.

<sup>87</sup> Pierre Bourdieu, *Ob. cit.*, p. 87

Dentro de los campos productivos del arte la mujer fue excluida en su condición de creadora: el arte, en tanto que institución, se ha organizado dentro del espacio público en función de estatutos patriarcales y, en este sentido, se ha desarrollado en un mundo dominado por los hombres. Hay numerosos ejemplos que dan cuenta que los sujetos masculinos contaban con mayores posibilidades de formarse que las mujeres, participar en concursos y exponer sus obras. La ausencia femenina obedeció también a que pocas estaban realmente interesadas en poseer alguna formación académica ya que sus ideales consistían en prepararse para una perfecta vida doméstica, en donde lo principal sería el matrimonio, el hogar y la familia.

No obstante, hubo manifestaciones por parte de algunas mujeres de participar en el mundo de la creación artística. La historiadora del arte Whitney Chadwick en su libro *Mujer, arte y sociedad*, hace referencia a la *Exposición del Centenario* celebrada en Filadelfia en 1876,<sup>88</sup> en la cual se asignó un pabellón exclusivo para que las artistas expusieran.<sup>89</sup> Para algunos se trató de una oportunidad para que la mujer se hiciese presente. Sin embargo, para otro grupo, la exhibición marcó aún más las diferencias, al separar los trabajos artísticos de los hombres del de las mujeres, continuando con lo establecido por el canon de la época basado en la diferencia sexual que caracterizó por mucho tiempo las artes visuales.

Griselda Pollock criticó el canon impuesto por discriminar a las mujeres no solo por su género, sino también por su adjudicación étnica/racial y por no ser europeas, definiendo a este canon como empobrecedor y que preservaría una creatividad únicamente masculina.<sup>90</sup> La activista e historiadora del arte ha mencionado que:

El feminismo encuentra el canon como una estructura de subordinación y dominio que margina y relativiza a todas las mujeres de acuerdo con su lugar en las estructuraciones contradictorias del poder –raza, género, clase y sexualidad.<sup>91</sup>

Al momento en que las mujeres artistas comenzaron a autorrepresentarse quedaron fuera de estas normas establecidas aun cuando en el arte, especialmente en la pintura, el retrato y el desnudo, seguían siendo motivo de inspiración. La diferencia estribó en que, en

---

<sup>88</sup> Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, 210.

<sup>89</sup> La *Exposición del Centenario* fue presidida por la bisnieta de Benjamín Franklin, Elizabeth Duane Gillespie, con la finalidad de lograr la presencia pública de la mujer en la vida cultural de los Estados Unidos.

<sup>90</sup> María Teresa Alario, *Arte y feminismo* (San Sebastián: Editorial Nerea, S.A., 2008), 62.

<sup>91</sup> Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, comp., *Crítica feminista e historia del arte* (México: Universidad Iberoamericana, 2007), 143.

ocasiones, ese deleite que creaba el cuerpo desnudo femenino continuaba pero, en otras, era representada según quien la mirase (muchas veces artífices con mirada violeta) y ello se observaba con mayor frecuencia en las formas visuales que le asignaban a la mujer un lugar de disfrute propio.

En este punto cabe traer a colación las propuestas de Peter Burke, en su libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* en el cual ha propuesto que las imágenes permiten analizar los retratos desde dos puntos de vista: el simbólico y el característico. Para el investigador, el primero se resume en que “algunos objetos simbólicos hacen referencia a papeles sociales específicos”,<sup>92</sup> por lo que al observar y analizar un retrato sea en fotografía o pintura, se hace menester identificar los símbolos para interpretar los mensajes contenidos en la obra, lo que sirvió de referencia para conocer cómo era la vida de las mujeres en distintas épocas. Y, el segundo se distingue porque a través del retrato sería posible detectar gestualidades, roles y poses que permiten analizar cómo es caracterizada con frecuencia la mujer en la sociedad.

Burke afirmó que dicho género artístico podría tomarse como un testimonio de la historia, como forma elocuente de un hecho histórico que darían evidencias de los cambios en las mentalidades, lo cual facilitaba el estudio de la evolución de las representaciones.<sup>93</sup> Esta visión permite visualizar, por ejemplo, las modificaciones que ha experimentado la imagen de la mujer en los retratos: el arte canónico, generalmente el asociado a los academicismos, ha incorporado a las mujeres en actividades cotidianas o en desnudos, siendo este último uno de los temas más recurrentes en artífices masculinos.

El cuerpo como signo en el lenguaje visual contemporáneo se ha ido modificando, incluso con la aparición de las primeras vanguardias del siglo XX, pues se ha alejado de lo pasivo, marcado por la mirada del otro, y ha propuesto discursos reflexivos sobre la mujer como artista, como sujeto autónomo con identidad propia; no sólo como modelo. Un ejemplo que podemos citar son los trabajos de la polaca Tamara de Lempicka y la francesa Claude Cahun en la década de los veinte. Es así cómo los límites canónicos, en la medida en que ha pasado el tiempo y los lenguajes visuales se han ido modificando, se han ido desvaneciendo.

---

<sup>92</sup> Cordero y Sáenz, *Crítica feminista e historia del arte*, 32.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 34.

De allí la soltura que tenga el arte contemporáneo para ser cada vez más subversivo o contestatario. En este sentido, defendemos la tesis de que tras surgir nuevos lenguajes plásticos como la fotografía, el *body art*, video arte, el *performance*, entre otras, se ha permitido que la misma artista sea protagonista de su trabajo creativo, convirtiéndose en sujeto y protagonista de la obra. Carmen Hernández señala al respecto:

Frente a la tradicional visión del cuerpo de la mujer como objeto de deseo –observable en numerosas imágenes de la historia del arte que han tratado de hacer de la figura femenina un ideal tanto religioso, patriótico o doméstico, como un estímulo sensual para una audiencia masculina-, por vez primera desde los años 70, las mujeres deciden abordar su propia representación, más allá del narcisismo que puede conllevar el deseo de crear una imagen de sí mismas.<sup>94</sup>

Es a partir de los movimientos y la consciencia de género que las mujeres, en especial las artistas, reflexionaron sobre sus cuerpos en tanto estaban siendo subyugados por el control social, político y biológico. Se produjo un cambio en el arte hecho por mujeres, no sólo en las técnicas usadas sino en las temáticas, por esta razón es preciso diferenciar el arte femenino y el arte feminista. Nelly Richard describe muy bien tal diferencia:

Estética femenina suele connotar un arte que expresa a la mujer formada como dato natural (esencial) y no como categoría simbólico-discursiva, formada y deformada por los sistemas de representación cultural. Arte femenino sería el arte representativo de una femineidad universal o una esencia de lo femenino que ilustra el universo de valores y sentidos (sensibilidad, corporalidad, afectividad, etc.) que el reparto masculino-femenino le ha tradicionalmente reservado a la mujer.<sup>95</sup>

Y, por otro lado, la misma autora explica que:

Estética feminista sería aquella otra estética que postula a la mujer como signo envuelto en una cadena de opresiones y represiones patriarcales que debe ser rota mediante la toma de conciencia de cómo se ejerce y se combate la superioridad masculina. Arte feminista sería el arte que busca corregir las imágenes estereotipadas de lo femenino que lo masculino-hegemónico ha ido rebajando y castigando. Un arte motivado, en sus contenidos y formas, por una crítica a la ideología sexual dominante. Y más complejamente: un arte que interviene la cultura visual desde el punto de vista de cómo los códigos de identidad y poder estructuran la representación de la diferencia sexual en beneficio de la masculinidad hegemónica.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Carmen Hernández, *Ob.cit.*, p. 20.

<sup>95</sup> Nelly Richard, *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática* (Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993), 47.

<sup>96</sup> Richard, *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, 47.

Con los movimientos feministas de la década de los sesenta el arte realizado por mujeres se alejó del escenario meramente contemplativo para abordar otras temáticas que lograsen otorgarle una posición de igualdad a la mujer y romper con los tabúes, los estereotipos y el uso del cuerpo bajo patrones dirigidos por la mirada masculina. Pierre Bourdieu sugiere que las mujeres deben apoyarse entre ellas y con otros grupos excluidos por la “discriminación simbólica”.<sup>97</sup> Cuando el género y la identidad se incorporan a la denuncia y a los discursos reivindicativos, se convierten en tema central en muchos trabajos artísticos y surgen iconografías que entablan el cuerpo como escenarios desde donde evidenciar conflictos.

El arte contemporáneo hecho por hombres o mujeres, interesados en temáticas feministas y en la deconstrucción del cuerpo, tiende a manejar ciertos códigos comunes, pero muchas veces variables, tales como: transformar los discursos ya existentes hasta adquirir otra significaciones; subvertir, fragmentar el cuerpo y mostrarlo bajo una mirada alejada de lo bello, lo sumiso, lo correcto bajo el orden social con la finalidad de desmontar lo hegemónico; o como protesta hacia la diferencia, la identidad y las exclusiones desde enfoques interesantes como el *queer*.

Por otro lado, respecto a este último término de origen anglosajón, el filósofo Jesús Adrián Escudero ha señalado que la palabra *queer* proviene del uso peyorativo que se usaba para señalar al extraño. Dicha palabra surge como apropiación y respuesta en contra de los discursos dominantes heterosexistas por parte de los activistas gay quienes, a partir de los años sesenta, tomaron la frase y le otorgaron una nueva significación: la reapropiaron, sobre todo, desde dentro de las academias de manera contestataria a una realidad que estas escuelas filosóficamente positivistas no trataban, como modo de protesta y de resignificación en los espacios públicos. Lo que se buscaba era la reivindicación de todo individuo con identidad sexual que se inclinara fuera de lo heteronormativo.<sup>98</sup>

Así pues, el cuerpo como canon en el arte contemporáneo se ha alejado de lo bello *per se*, de lo proporcional, de lo contemplativo, para convertirse en un vehículo (cuando se quiere)

---

<sup>97</sup> Pierre Bourdieu, *Ob. cit.*, pp. 8-9.

<sup>98</sup> Ernst Alcoba, “Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo” (conferencia presentada en el Congreso “Identidad de géneros vs. Identidad sexual”, España, 2008), 24-63.

para la disputa, la protesta, lo subversivo. Y para trabajar ideas y conceptos. La mayoría de los artistas que usan el cuerpo se valen de la fotografía por ser un medio de mayor difusión entre las masas, del mismo modo por captar y exponer la realidad que muchas de las artistas desean mostrar o desconstruir. El curador y escritor de fotografía William Ewing aporta a la idea con lo siguiente: “en una cultura que concede tanta importancia a la comunicación visual, la imagen fotográfica es un arma poderosa para mantener el *Status quo* y por consiguiente debe ser sometida a escrutinio. La estética es también política”.<sup>99</sup>

La historia del arte ha sido analizada y escrita desde una visión patriarcal, por ende, las artistas suelen tomar imágenes y discursos del sistema dominante para revertir sus significados, colocando ocasionalmente al espectador como cómplice o partícipe. Por ello, consideramos pertinente hacer referencia a lo señalado por Hernández:

Cuando un o una artista se burla de los fetiches clásicos ¿no se estaría revirtiendo el supuesto poder de ese objeto sustitutivo por una nueva puesta en escena de un sujeto que se siente con derecho a auto representarse a través de otros códigos?<sup>100</sup>

¿Pero cómo surgen estas resistencias por parte de las mujeres y demás grupos excluidos por los sistemas de dominación? ¿Por qué las artistas usan sus cuerpos para subvertir el discurso en el arte? Para responder estas interrogantes es necesario ahondar en parte de la historia el surgimiento del movimiento feminista a partir de los setenta.

---

<sup>99</sup> William Ewing, *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana* (Madrid: Ediciones Siruela, 1996), 335.

<sup>100</sup> Carmen Hernández, “Lo femenino y las políticas de representación: prácticas artísticas desafiantes” (conferencia presentada en el evento “Agua de colonia”, Caracas, 2009), 7.

## **CAPÍTULO II. Antecedentes al movimiento artístico de mujeres feministas, o con arte de lectura feminista**

### **2.1 Surgimiento del movimiento feminista en los Estados Unidos y su influencia en Latinoamérica**

*"La Iglesia dice: El cuerpo es una culpa.  
La ciencia dice: El cuerpo es una máquina.  
La publicidad dice: El cuerpo es un negocio.  
Soy la fiesta."*

**Eduardo Galeano**

Con anterioridad al siglo XX se venía manifestando una mayor participación de la mujer como sujeto activo, alejándola del espacio privado al cual había sido relegada por lo masculino: ella comenzó a reflexionar acerca de sus derechos, de la diferenciación causada por el género e, inclusive, de su representación en el arte como objeto de disfrute y contemplación.

Estos conflictos fueron progresivamente intensificándose y, no es hasta los sesenta cuando surge en los Estados Unidos el movimiento feminista de la segunda ola formado por mujeres deseosas de discutir y reflexionar sobre temas sociales y políticos en las que se sabían inmersas. También las alentaban a trabajar temáticas relacionadas con las igualdades de género: ahondaban en las discusiones sobre sexualidad, la discriminación racial, las clases sociales, su participación en espacios públicos, etc. En palabras de Juan Vicente Aliaga: “el estudio de la identidad femenina fue fundamental para conseguir que la mujer pasara de la sumisión objetual a ser un sujeto activo que estaba construido socialmente”.<sup>101</sup>

Dentro del movimiento surgieron diferentes posturas filosóficas como, por ejemplo, los señalados por Yasmine Ergas, especialista en género y políticas públicas de la Universidad de Columbia: feminismos liberal, radical y socialista. Por feminismo liberal se entiende la lucha por la igualdad de los derechos de las mujeres en lo político y social; las feministas radicales reclaman la autonomía de los movimientos anticolonialistas y las socialistas se centran en

---

<sup>101</sup> Aliaga, *Arte y cuestiones de género*, 53.

las clases sociales.<sup>102</sup> Así, se criticaron las formas sexistas de algunos feminismos pues aunque denunciaban radicalmente las opresiones del patriarcado y la dominación masculina, conllevaron también la discriminación del género masculino.<sup>103</sup> Es decir, este tipo de feminismo provocó que lo varonil fuese rechazado de la misma manera que ocurría con lo femenino, razón por la cual, muchas activistas se negaron a su práctica definiéndose como no feministas, por no estar de acuerdo con posiciones radicales.

A partir de los años sesenta surgió la revolución sexual, junto a los movimientos feministas y LGTB. Era el momento en que las mujeres podían conseguir su reivindicación como sujetos capaces de hacer política y de tener postura autónoma en lo social y cultural, por lo tanto buscaron su propia estabilidad económica. Esto influyó en la vida sexual permitiendo mayor seguridad y la posibilidad de tomar decisiones propias sobre temas de maternidad, sexualidad y el desempeño laboral. Brian McNair cita al sociólogo David Evans para afirmar que:

Las mujeres [...] a medida que han tenido un trabajo remunerado han pasado a ser más libres social y moralmente para ser sexuales o, más exactamente, para sortear los discursos sexualizadores rivales. Aun dictada severamente por la femineidad, la sexualidad femenina, sin embargo, se ha vuelto activa, divertida, independiente, consumista y consumida, un lugar clave de conflicto, resistencia y división.<sup>104</sup>

Para estas sociedades el hombre no sería el único capacitado para el trabajo ni para los estudios, pues las mujeres comenzaron a prepararse académicamente. Además, aprovecharon los debates del feminismo para plantear la necesidad de ampliar los espacios expositivos, reclamando más derechos de participación en galerías y museos. Un ejemplo lo constituye el surgimiento en 1960 del grupo Mujeres Artistas en Revolución en los Estados Unidos, integrado por Yvonne Rainer, Judy Chicago, Nancy Spero, Jan Lester, Miriam Schapiro, entre otras, que pretendía denunciar que en su historia, las obras realizadas por ellas no fueron apreciadas ni miradas como objeto artístico.

Así mismo, eran los años de la guerra de Vietnam y de la lucha por los derechos civiles lo cual fue tema a tratar por muchas de las artistas en sus trabajos plásticos. Un ejemplo de

---

<sup>102</sup> Yasmine Ergas, “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta” en *Historia de las mujeres Tomo 5: El Siglo XX*, ed. Georges Duby y Michel Perrot (Madrid, Grupo Santillana de Editores, S.A., 2000), 601.

<sup>103</sup> Brian McNair, *Ob.cit.* p. 50.

<sup>104</sup> *Ídem.*

ello son las obras de la norteamericana Betye Saar, integrante del movimiento de arte negro, cuyos trabajos se caracterizaron por desafiar los estereotipos raciales, como se puede observar en el ensamblaje *La liberación de tía Jemina*, 1972 [Fig. No. 6] en la que se observan figuras tradicionales de la cultura negra.<sup>105</sup> No obstante, la pieza muestra una paradoja entre la imagen generalizada de la mujer negra que se dedicó a la limpieza y cuidado de los niños blancos con una que ha optado por armarse con pistola y rifle. Imagen que resultó subversiva para ése entonces por las luchas reivindicativas e igualdad de los negros, precisamente porque fue un llamado para que las féminas se activaran ante la supremacía.



Figura 6. *La liberación de tía Jemina*, 1972

Estando el ambiente así, la queja se veía venir. Era la época del surgimiento de las vanguardias: era el momento de la creación de numerosos manifiestos y lenguajes que buscaban subvertir lo institucionalizado. El discurso de rebelión estaba en el ambiente y todo esto fue cambiando las formas de mirar y de mirarse como sociedad. Aun cuando muchas mujeres habían logrado ciertas libertades y mayor acceso a exponer en galerías, academias, entre otras, persistía la segregación en el número de obras exhibidas. Las artistas usaron todas las técnicas plásticas en sus trabajos, sin embargo, el cuerpo de ellas mismas fue el soporte idóneo como representación de los conflictos. Así pues, se buscaban los medios que les permitieran introducir con más fuerza sus experiencias femeninas en la cultura, por ello en sus

<sup>105</sup> Withney Chadwick, *Ob.cit*, p. 318.

propuestas se mostraban partes del aparato femenino o la artista se valía de su propio cuerpo [Fig. No. 7].

Tal es el caso de la estadounidense Carolee Schneemann, cuyos trabajos abordaron los discursos de la sexualidad, el género y los tabúes. Empleaba su cuerpo como “una extensión de sus materiales como pintor(a)”.<sup>106</sup> En una de sus obras más emblemáticas *Interior Scroll* (*Exploración interior*), la artífice se ubicó completamente desnuda sobre una tabla para realizar una especie de ritual que consistió en extraer del interior de su vagina una tira de papel la cual contenía un texto que sería leído por ella ante los presentes.

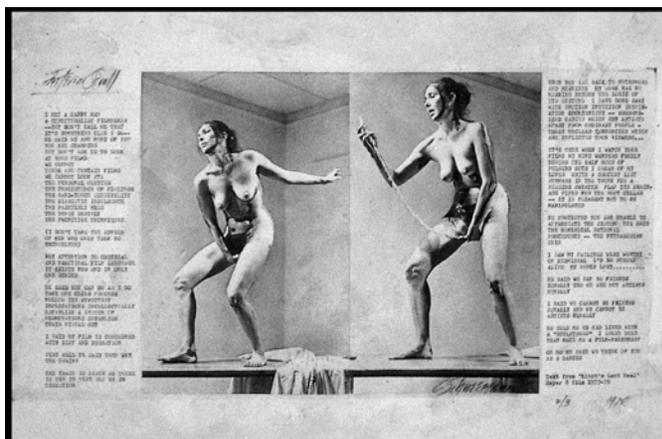


Figura 7. *Interior Scroll*, 1975

En este *performance* el cuerpo fue mostrado para burlar los tabúes alrededor del desnudo femenino. Mediante la acción de centrar como lugar discursivo a su propia vagina, Schneemann estaría interrogando a distintas instituciones de poder que han construido lenguajes de censura, represión y de lugar de uso para el otro: ella deconstruyó su propio sexo como objeto de placer, espacio sagrado, de castigo, censura, reproductivo y hasta de exploración. Su intención fue la concebir su vagina como una cueva dentro de la cual una serpiente se movilizaría como símbolo de misterio, de lo invisible (interior) a lo visible (exterior), manifestando cómo en un sólo lugar se unen el éxtasis masculino y femenino.<sup>107</sup> Por lo tanto, el haberse extraído de ella un objeto o papel (como el cordón umbilical cuando se da a luz) permitió el nacimiento de una nueva postura transgresora, pues se trató de un texto

<sup>106</sup> *Women Art Revolution*. Lynn Hershman Lesson, 2010. Documental, 83 minutos.

<sup>107</sup> Carolee Schneemann, “Interior Scroll”, consultado 31 marzo, 2016, <http://www.caroleeschneemann.com/interiorscroll.html>.

burlesco y sarcástico sobre los roles que debían asumir las mujeres según el poder dominante patriarcal y, a su vez, consistió en una protesta por la desigualdad existente en el arte.

Entre 1974 y 1979 otra creadora norteamericana Judy Chicago presentó su trabajo *The Dinner Party* (*La cena*): una instalación formada por tres mesas dispuestas en forma triangular. Voluntarias convocadas por la artista fueron las responsables de la creación de 39 platos realizados en porcelanas. Cada lugar representaba a mujeres y sus logros en la historia [Fig. No. 8].



Figura 8. *The Dinner Party* (*La cena*), (1974-1979)

La forma triangular de la gran mesa hacía alusión a una enorme vulva, mientras que cada una de las piezas de porcelana ubicadas como platos sobre la mesa, representaban las vaginas de diversas mujeres importantes de la historia, literatura, teología y en el arte, como se pueden apreciar a continuación [Fig. No. 9].



Fig. 9. Platos de Virginia Woolf, Georgia O'Keeffe, Anne Hutchinson. (detalle)

Esta instalación de Judy Chicago marcó la pauta en el arte feminista de los sesenta, específicamente entre las artistas norteamericanas. Chicago usó la simbología triangular asociada también con lo femenino, la procreación, su aparato reproductor, entre otras características. De esta manera, subvirtió el significado iconográfico de la mesa rectangular en la cual se llevó a cabo *La última cena*, otorgándole una mirada netamente femenina y por ende, al colocar platos con formas de vaginas reconoció a la mujer como figura activa, respetando su poder y desmontando la imagen dominante del falo.

Tanto la obra como su creadora fueron motivo de discusión en la Cámara de Representantes de Estados Unidos declarándola por mayoría de voto masculino como inmoral y pornográfica por mostrar imágenes de la anatomía genital.<sup>108</sup> Ante esto, la artista declaró que su instalación: “planteaba un dilema, ya que la obra, pese a ser positiva, seguía definiendo lo femenino con criterios biológicos en lugar de considerar la identidad sexual como un concepto básicamente histórico y social que puede modificarse”.<sup>109</sup>

En este sentido, la especialista en estudios culturales y en historia del arte con enfoque feminista, Griselda Pollock, se cita entre las autoras que más ha denunciado el carácter sexista y patriarcal que, históricamente, ha asumido nuestra disciplina. Le da suma importancia al feminismo como un movimiento que evidenció “la existencia de mujeres en la historia del arte”.<sup>110</sup> Y, en ese orden de ideas, ha tendido a ir más allá, afirmando que “en efecto no es la historia sino la ideología la que es responsable de la ausencia de mujeres dentro de la mitología que nombramos “historia del arte”.<sup>111</sup> Sus postulados permiten visualizar una problemática latente: la lucha que aún persiste entre las artistas frente a su exclusión en los espacios públicos en tanto creadoras y portadoras de contenidos de importancia, así como también, los diversos conflictos que las áreas sociales, políticas, biológicas y hasta culturales han fijado en los cuerpos. Éste ya no es asumido como un aparato pasivo y de goce para la mirada masculina, sino como el lugar donde y desde el cual se reflejan las problemáticas anteriormente mencionadas.

En este orden de ideas, el interés que suscita el cuerpo como recurso primordial en el arte se debe a la variedad de interpretaciones que soporta lo que permite, a partir de él, reconocer las problemáticas relacionadas con la identidad, lo estético, lo psicológico, lo transgénero y lo masculino. Así, las mujeres se interesan por usar la corporeidad que ha sido excluida y manipulada por la cultura para revertir el discurso dominante androcéntrico y hacer consciente la problemática o denuncia que se interesa exhibir.

La subversión en el campo artístico se estaría empleando de manera práctica como un discurso capaz de deconstruir patrones moralizantes de la heteronormatividad dictada por el

---

<sup>108</sup> *Women Art Revolution, Ob. Cit.*

<sup>109</sup> Barbara Hess, “The Dinner Party: la última cena”, en *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, ed. Uta Grosenick (Köln: Taschen, 2002), 83.

<sup>110</sup> “Historia y política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al Feminismo?”, Griselda Pollock, consultado 01 febrero, 2016, <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm>.

<sup>111</sup> “Historia y política.”

patriarcado y el heterosexismo. La intención es rescatar la representación de la mujer como sujeto activo con identidad y, especialmente, poseedora de una sexualidad propia. Las artistas hacen de sus productos visuales herramientas de protestas valiéndose de los diversos lenguajes plásticos como el *body art*, el fluxus, el *performance*, video arte y la fotografía. Como lo señala Hernández:

En el arte contemporáneo realizado por mujeres se observa la constante referencia al cuerpo, a veces como reflexión autobiográfica, otras aludiendo a amplios aspectos sobre lo femenino; también es posible verlo contextualizado en la indagación de estereotipos sociales previamente dados por la cultura. El cuerpo se ha convertido en un signo potencialmente expresivo para repensar la relación entre sujeto y objeto.<sup>112</sup>

De esta manera, cada artista puede abordar los conflictos del cuerpo desde variadas perspectivas y técnicas plásticas. En el caso de la cubana Ana Mendieta utilizó la fotografía para registrar sus *performances*. En estos generalmente propuso la relación de la mujer con la naturaleza, con la tierra, así como también, usaba la sangre y su cuerpo para desmontar el simbolismo existente alrededor del género femenino como provocador ante los actos de violaciones ocurridos con frecuencia en los Estados Unidos, tal como se puede apreciar en dos obras realizadas en el año 1973: *Rape Scene* y *Flowers on body*.

Otras como Hannah Wilke denunciaban la belleza como imperativo social dominante según el cual se debía lucir de determinada manera al seguir los patrones de cosmética dictados por la sociedad. Todos sus trabajos artísticos se basaron en la autorrepresentación. Al usar su cuerpo como objeto contemplativo, estaba deconstruyendo la imagen de la mujer sometida por el peso ideal, color de cabello, forma de vestir y todos los cuidados a los que debía someterse, siguiendo los valores estéticos de una sociedad que globalmente tiene un devenir y un discurso económico, político, cultural y filosófico patriarcal.

Un ejemplo de lo anteriormente descrito es visible en: *SOS. Starification Object Series* (*SOS. Serie de objetos sobre la escarificación*) realizada entre los años 1974 y 1979, integrada por 28 fotografías en blanco y negro. La idea central era imitar las poses de las modelos en la publicidad personificando distintos roles estereotipados como: la mujer con velo, la rebelde, la ama de casa, la sensual, entre otras, pero con el añadido crítico de que en su rostro y en su cuerpo se adhirieron numerosos trozos de goma de mascar moldeados en forma de vagina.

---

<sup>112</sup> Carmen Hernández, *Ob. cit.*, p.15.

Podemos analizar en esta pieza la presencia del cuerpo como propiedad de un sistema que controla la imagen femenina como un objeto que debe ser marcado, sea físicamente -como se observan en culturas africanas y en algunas, suramericanas- o subjetivamente, a través de construcciones simbólicas [Fig. No. 10].



Figura 10. *SOS. Starification Object Series (SOS. Serie de objetos sobre la escarificación)*, 1974-1979

El discurso de corte feminista en Estados Unidos continuó con su propuesta transgresora durante los setenta, ochenta y noventa. Se tomaron los conflictos existentes en el cuerpo para ironizarlos con el fin de desmitificar las manifestaciones que la cultura dominante había impuesto. Así mismo, muchas denunciaron los discursos de los medios de comunicación y la creación de estereotipos desde las miradas masculinas perceptibles en el cine, televisión y medios publicitarios. Otro ejemplo lo constituye los trabajos de la fotógrafa Cindy Sherman, en la serie *Film Stills (Fotogramas)*, 1977-1980. En sus propuestas visuales se autorrepresenta como las actrices de Hollywood asumiendo posturas estereotipadas como: la mujer fatal, la sumisa, la diva, entre otros., exponiendo la mirada voyerista que caracterizó al cine de la época, realizado desde la perspectiva patriarcal [Fig. No. 11].



Figura 11. *Untitled Film Still #81*, 1980.

No podemos dejar de mencionar al grupo Guerrilla Girls creado en 1986, formado por mujeres escritoras, artistas, cineastas quienes bajo el anonimato logrado a través del uso de máscaras de gorilas,<sup>113</sup> logran entrar en espacios del arte dominantes a modo de denuncia y para abatir la supuesta tranquilidad que proyectan estos espacios en tanto portadores del “arte perfecto”, del arte canónico y formal. Una de sus primeras intervenciones la realizaron en la sede del Museo de Arte Moderno de Nueva York durante una exposición en la cual el número de creadoras artistas era bastante menor al masculino,<sup>114</sup> aunado a que la mayoría de las obras representaban a mujeres desnudas [Fig. No. 12]. Guerrilla Girls se mantiene vigente. Se caracterizan por utilizar seudónimos de artistas y escritoras reconocidas por sus logros en la historia, y sus intervenciones abarcan todas partes del mundo. En la actualidad, el grupo ha dirigido sus protestas hacia el uso del cuerpo femenino en los videos musicales, películas y series televisivas, así como también, hacia las desigualdades que aún se observan en el mercado del arte y en las premiaciones como por ejemplo, en la entrega de los premios de la Academia Oscar, donde colocaron carteles denunciando el poco reconocimiento que han recibido las féminas en roles como directoras de cine y más aún, cuando son de color.

---

<sup>113</sup> Las máscaras de simio fueron inspiradas por la película *King Kong*, se apropiaron de la imagen del gorila para desmontar el símbolo de virilidad, es decir, de su poder masculino.

<sup>114</sup> Frank Frangenberg, “Gorilas y guerrillas”, en *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, ed. Uta Grosenick (Köln: Taschen, 2002), 180.

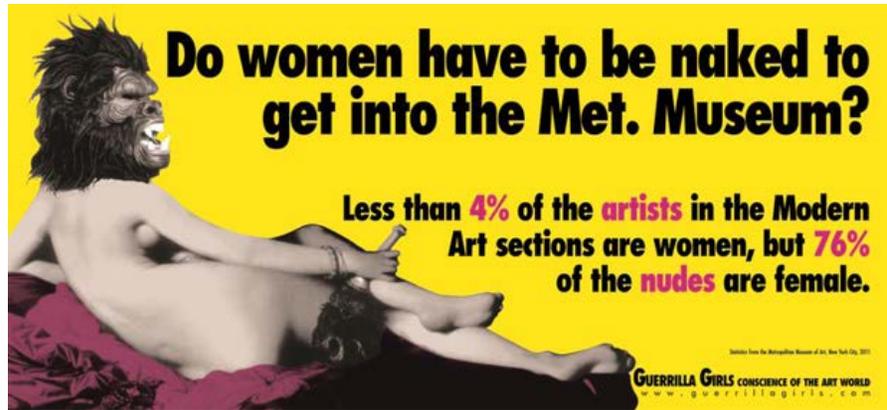


Figura 12. *Get Naked*, 1989

Al movimiento feminista se le debe que las mujeres asumieran un papel protagónico y activo en todos los campos de la esfera pública. Se apropiaron de la imagen u objeto bajo el control de las políticas e instituciones para subvertir los discursos hegemónicos.

### 2.1.1 “Tu cuerpo es un campo de batalla”

En el caso de Barbara Kruger, por ejemplo, tomó las técnicas publicitarias y las unió al uso del texto para cuestionar los valores impuestos en una sociedad que diferencia los derechos de los hombres del de las mujeres. Cuando Kruger expuso su serigrafía fotográfica *Untitled (Your body is a battleground)* fue con la intención de perturbar la política del presidente de los Estados Unidos, George W. Bush, acerca de la prohibición del aborto. Cuando las damas se vieron coartadas por las decisiones tomadas por grupos de poder, Kruger, por medio de su trabajo visual [Fig. No. 13], convocó a una protesta proabortiva en el año 1989.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Juan Vicente Aliaga, *Ob. cit.*, p. 81.



Figura 13. Sin título (*Tu cuerpo es un campo de batalla*), 1989

En dicha imagen, el texto jugó un papel primordial pues enfatizó el conflicto entre los distintos discursos: el de los grupos dominantes de la política y la biología, por un lado, y el de los grupos de mujeres en defensa de las decisiones de sus propios cuerpos, por el otro. Lo que se convirtió en un espacio en donde ambas fuerzas confluyeron.

Es importante resaltar la reapropiación del lenguaje de códigos dominantes masculinos que hizo en sus trabajos con el fin de lograr lo que la escritora Nelly Richard denominó como desrepresentación.<sup>116</sup> Es decir: tomar el significado intrínseco de la palabra y demostrar su uso hacia la consecución de construcciones socio-culturales antagónicas. Bajo esta dinámica que subvierte, el uso del texto en las imágenes permite imponer los discursos que buscan desafiar lo social, político o cultural alterando el supuesto orden impuesto por los mecanismos de poder en manos de las instituciones y las sexualidades.

El lema usado por Kruger, “Tu cuerpo es un campo de batalla”, es el mejor modelo de cómo los cuerpos de las mujeres son el receptáculo de los conflictos patriarcales. Se trató de una lucha de fuerzas entre las mujeres que persiguieron reivindicarse corporalmente poniendo sobre el tapete el tema de que ellas también podían defenderse y levantarse ante un sistema global, de valores morales impuestos por una sociedad patriarcal y normativizadora en la que, por ejemplo, la medicina controla y medicaliza la capacidad (re)productiva de las mujeres. La religión también creó estigmas sobre el tema, cuando conjuntamente con las leyes, acusaron de pecadoras y criminales a las mujeres que se sometieron a dicho procedimiento. El aborto es entonces desaprobado por la sociedad causando mayor exclusión y, favoreciendo a su vez, el

<sup>116</sup> Carmen Hernández, *Ob. cit.*, p. 6.

silencio de las mujeres que han tenido que abortar, aun cuando se deba a la salud del feto en estado de peligro o por tratarse de víctimas de violaciones. Por consiguiente, el aborto estuvo y continúa siendo un tema censurado; rodeado por discursos instituidos por el poder médico/patriarcal que han adjudicado a las mujeres el rol de procreadoras, imponiendo a su vez, sus políticas sobre la tasa de población humana. Por lo tanto, los sectores médicos negaron estas operaciones por no incurrir en actos delictivos que sólo responden a disertaciones hegemónicas que ocultan y permiten que las mujeres, psicológicamente, se vieran afectadas al tener que acudir a centros sin las condiciones de salubridad necesarias.

Otros argumentos como el de Brian McNair apoyan las transformaciones en las representaciones y debates sexuales sobre las cuales las mujeres pueden decidir sin imposiciones del patriarcado. Vale la pena la mención que realiza el periodista británico sobre la opinión de la activista feminista Lynne Segal a favor de un feminismo no excluyente: que cada mujer se diera la oportunidad de experimentar placer sexual con un hombre atento sin caer en la radicalización sexista.<sup>117</sup>

Entonces, podemos dar por sentado que el feminismo fue el impulso que hizo posible que las mujeres se sublevaran al sistema patriarcal en todas las áreas socioculturales, especialmente las artistas, al problematizar su representación como objeto en vez de sujeto autorrepresentable, utilizando nuevos medios artísticos. Sin embargo, algunas autoras han opinado que se trataba de una exageración: “muchos de ellos feministas, aseguran que los discursos que se emplean están teorizados por los hombres, y que la desconstrucción no conduce ni a una acción social positiva, ni a nuevos lenguajes visuales”.<sup>118</sup> Carmen Hernández advierte que las artistas feministas deben tener presente el origen de los conflictos que estimulan sus trabajos reflexivos a los fines de [no] “afirmar aquello que lo niega”.<sup>119</sup>

Lo cierto es que esta movilización marcó un precedente en la historia de las que lucharon por la igualdad hasta nuestros días. Cuando Carol Hanish,<sup>120</sup> líder feminista radical del Movimiento de Liberación de las Mujeres, escribió un artículo llamado “Lo personal es político” (1969), hizo público que todos los conflictos de las mujeres tanto corporales como

---

<sup>117</sup> Brian McNair, *Ob. cit.*, p. 52.

<sup>118</sup> Withney Chadwick, *Ob. Cit.*, p. 226.

<sup>119</sup> Carmen Hernández, *Ob. Cit.*, p. 21.

<sup>120</sup> Alda Facio, “¿Por qué lo personal es político?”, consultado 14 febrero, 2016, [http://www.justassociates.org/sites/justassociates.org/files/dv\\_3\\_-\\_porq\\_lo\\_personal\\_es\\_politico.pdf](http://www.justassociates.org/sites/justassociates.org/files/dv_3_-_porq_lo_personal_es_politico.pdf).

psicológicos, son políticos. Las exclusiones y violencias que ellas padecían eran permitidas y legitimadas porque el sistema patriarcal lo concertaba así. De esta manera, cuando hablaron sobre sus sentimientos, de cómo manejar las actividades domésticas, la atención a brindarle a sus esposos e hijos, las ofensas de las que fueron víctimas, sobre sus sexualidades y métodos de reproducción, se referían también a los sistemas sociales, que normaban el papel de la mujer en la sociedad, estableciendo políticas para liberar o, por el contrario, controlar y oprimir las libertades e igualdades de las mujeres.<sup>121</sup>

En muchos casos el cuerpo se politiza y se levanta como lugar de conflicto: cuando un gobierno restringe la cantidad de nacimientos por familias, la maternidad se politiza; cuando la medicina y la publicidad establecen un canon de belleza y cuál cuerpo es saludable; cuando en deporte se hace más énfasis en la fuerza masculina que en la femenina; cuando se establecen las cantidades y tipos de alimentos que se deben consumir; qué partes del cuerpo es mejor mostrar en el cine y pasarelas; cuando las leyes norman la unión y las conductas sexuales. En todos ellos están actuando la política y sus opresiones dictadas por lo androcentrico-patriarcal. Lo cual es afirmado también por la autora Yasmine Ergas al señalar que: “[...] lo personal representa tanto un proyecto político como un espacio político”,<sup>122</sup> a saber, toda protesta tiene como objetivo provocar e ir en contra de medidas impuestas por las instituciones de poder.

Por tal motivo, las artistas parten de sus cuerpos, desde el conflicto radicado en él, es decir, desde la causa del problema, para ironizar, desmontar, subvertir, denunciar e incluso, conmocionar a través de un discurso que la cultura ha censurado y señalado como inmoral, a los fines de lograr que las imágenes de las obras artísticas permanezcan en el orden simbólico de la sociedad, otorgándole una nueva significación, al apropiarse y al desmitificar una construcción socio-cultural ya existente.

### **2.1.2 Otros movimientos**

El movimiento feminista de los años sesenta y setenta trajo como consecuencia la suma de otros grupos a las luchas por la igualdad y la visibilización de las identidades sexuales ajenas a los discursos heteronormativos, como lo fueron los homosexuales, gay y travestis, así como también grupos en contra del racismo como el surgimiento del Partido Pantera Negra de

---

<sup>121</sup> Facio, “¿Por qué lo personal es político?”, 6.

<sup>122</sup> Yasmine Ergas, *Historia de las mujeres en Occidente el siglo XX*, 608.

Autodefensa que exigía el deber de disfrutar de los derechos civiles, libres de la hegemonía dominante de los Estados Unidos.

Si bien el género es una construcción socio-cultural, la sexualidad comenzó a ganar terreno con la revolución sexual, lo cual permitió que grupos excluidos organizaran manifestaciones en contra de la discriminación. Se creó el Frente de Liberación Gay en 1969, movimiento que influyó en los trabajos artísticos del fotógrafo norteamericano Robert Mapplethorpe y la distribución de imágenes gay. Es interesante señalar que este artífice se especializó en fotos de desnudos, en blanco y negro, cuya principal característica fue la de mostrar contenidos homoeróticos que en su momento fueron considerados como provocadores.

A partir de las luchas feministas y las LGTB se logró la visibilización de distintas identidades sexuales, no necesariamente heteronormativas. Los conflictos relacionados con la sexualidad encuentran su atención con el surgimiento del *glam-rock* caracterizado por el uso de cosméticos por parte del varón,<sup>123</sup> muy de moda en artistas como David Bowie, Roxy Music, New York Dolls, Marc Bolan, por citar algunos [Fig. No. 14] los cuales, a su vez, favorecieron el ingreso del *Drag queen*.



Figura 14. David Bowie

### 2.1.3 Influencias de arte feminista e ideas feministas en Latinoamérica

La influencia del movimiento feminista en Latinoamérica no tuvo el auge que se observó en los Estados Unidos y en Europa, es decir, las problemáticas fueron asumidas e

---

<sup>123</sup> Juan Vicente Aliaga, *Ob. cit.*, p. 75.

interpretadas desde otros puntos de vista, pues el cuerpo como conflicto es analizado desde las experiencias personales de cada artista y no desde la problematización del género.<sup>124</sup> Cabe considerar la importancia que tuvo la mexicana Frida Kahlo como artista. Su obra también problematizó algunos roles en el arte latinoamericano al transgredir con su lenguaje pictórico las temáticas sobre el género y el cuerpo como lugar en donde expresó conflictos relacionados con su vida personal influenciados por el dolor físico, la política, la enfermedad y los convencionalismos impuestos por una sociedad patriarcal que anulaba a la mujer que no experimentaba la maternidad. Del mismo modo, “su identidad sexual se problematiza en relación con las expectativas sociales sobre lo femenino [...], lo que afecta a la frecuente masculinización de su rostro y su cuerpo”.<sup>125</sup>

Durante los años sesenta América Latina estaba atravesando por revueltas políticas caracterizadas por movimientos de izquierda, así como por los combates contra las guerrillas. Tal es el caso de Chile, presidido por un sistema de gobierno en manos del régimen militar de Augusto Pinochet entre los años 1973-1990, lo que afianzaba aún más la opresión hacia la mujer y, por ende, hacia personas de identidades sexuales no heterosexuales. Los conflictos hacia el cuerpo femenino eran políticos y, en consecuencia, los movimientos feministas en ese país tuvieron mayor apogeo. Así lo ha explicado Nelly Richard:

El feminismo en Chile armó su dimensión más histórica a través de los *movimientos de mujeres* que le sirvieron de plataforma de reivindicación ciudadana y de movilización social y política, hasta dejar introducida la problemática del género en el debate socialista de los años de la reconstrucción democrática: la problemática de la especificidad y no subordinación de las demandas particulares de las mujeres en base a la coordenada de la identidad sexual, tomada ésta no sólo como vector de lucha contra la opresión y la discriminación masculinas (simbolizada por el eslogan feminista de los años que le pusieron fin al régimen militar: “democracia en el país y en la casa”), sino también como eje de cuestionamiento a las maneras tradicionales de pensar y hacer política confrontadas a nuevas intersecciones y cortes teóricos [...].<sup>126</sup>

En otra zona geográfica, en Colombia, el feminismo se fortalece en los ochenta cuando el movimiento tomó una posición de rechazo contra todas las instituciones como: la Iglesia, la

---

<sup>124</sup> Carmen Hernández, *Ob. cit.*, p. 35.

<sup>125</sup> Alcoba, “Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo”, 30.

<sup>126</sup> Nelly Richard, *Ob. cit.*, p. 18.

clase social dominante, el Estado y demás derechos civiles y políticos.<sup>127</sup> En años posteriores se observó una mayor organización y movilización por todo el país, a los fines de concientizar sobre los debates de la igualdad y el cese de la violencia en contra de las mujeres, celebrándose el I Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe en 1981. Fue a partir de este evento que se comenzó a crear centros de atención para las féminas, para su educación, en donde se les proveía de información sobre sus derechos, civiles y sexuales permitiendo, a su vez, la participación activa en los diálogos con la guerrilla colombiana, lo que visibilizó a la mujer como partícipe de las decisiones políticas relacionadas con estos grupos en conflicto.<sup>128</sup>

Hay que hacer notar que el feminismo en países influenciados por la ideología de izquierda se manifestó con algunas variantes, es decir, los hombres cuestionaron los objetivos del movimiento, alegando que al provenir de los Estados Unidos se trataba de una injerencia del extranjero, razón por la cual, las mujeres de Colombia como respuesta a estas suposiciones, optaron por reforzar sus propuestas, dirigiéndose a los sectores populares y obreros (frecuentados por los izquierdistas) para trabajar conjuntamente e impedir la tergiversación planeada por los varones.<sup>129</sup>

En México por ejemplo, entre los años 2013 y 2015, se han contabilizado 402 mujeres pobres, jóvenes asesinadas por la violencia de género,<sup>130</sup> específicamente en Ciudad Juárez, en donde las más jóvenes son víctimas de abusos sexuales y, posteriormente, asesinadas.

En México, las mujeres trabajan en organizarse con mayor fuerza por tratarse de una sociedad con una cultura patriarcal arraigada en todas sus costumbres y estilos de vida. Los medios de comunicación eran dirigidos por un sistema patriarcal y androcéntrico que impedía la divulgación feminista, por esta razón, las actividades se realizaban desde los salones de clase de las universidades. Como menciona Estela Serret, uno de los logros del movimiento en el país fue: “El hecho de que incluso los políticos más conservadores se sientan obligados a utilizar un lenguaje no sexista [...]”.<sup>131</sup>

---

<sup>127</sup> Albeiro Naranjo, *Feminismo en Colombia siglos XX y XXI* (Caldas: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2013), 8.

<sup>128</sup> Naranjo, *Feminismo en Colombia*, 9.

<sup>129</sup> Doris Lamus Canavate, *De la subversión a la inclusión: movimientos de mujeres de la segunda ola en Colombia, 1975-2005* (Bogotá: Editorial Imprenta Nacional de Colombia, 2010), 28.

<sup>130</sup> “Asambleísta alerta por alza en cifra de feminicidios en Ciudad de México”, *20 minutos*, 28 marzo, 2016, consultado 2 abril, 2016, <http://www.20minutos.com.mx/noticia/77615/0/asambleista-alerta-por-alza-en-cifra-de-feminicidios-en-ciudad-mexico/>.

<sup>131</sup> Serret, “El feminismo mexicano de cara al siglo XXI”, 51.

En otro orden de ideas, la socióloga mexicana Maribel Núñez Rodríguez ha identificado la existencia de una femocracia, como aquél que victimiza a la mujer para crear programas de ayuda que, por lo general, no se ejecutan quedando únicamente como proyectos burocráticos.<sup>132</sup> La intención de traer a colación las teorías sociológicas se debe a la necesidad de visualizar cómo el arte más allá de exponer únicamente “lo bello y agradable”, permite, desde distintos lenguajes plásticos, transgredir la causa del conflicto para desestabilizar o darle otra significación y hacer visible la problemática ante el espectador.

Para autores como Roldán Esteva-Grillet, en Venezuela, entre los cincuenta y sesenta el arte moderno influye en el arte nacional y en todas las políticas de modernización del país, por ejemplo, en la arquitectura con la construcción de la Ciudad Universitaria. Razón por la cual el artista únicamente se interesó por lo óptico y cinético, y poco en los movimientos feministas.<sup>133</sup>

Lo cierto es que los postulados feministas desarrollados en los Estados Unidos y en Europa, y arropados de ese fuerte activismo, influenciaron a Venezuela y demás países de Latinoamérica en los años setenta. Nuestros artífices fueron adaptando sus discursos a las luchas por las reivindicaciones en cuanto a derechos civiles como la exclusión por la identidad cultural, la participación política, por el analfabetismo, la pobreza, la desigualdad laboral afianzada por el machismo. Asimismo, y como sabemos, la historia ha estado siempre presente en las discusiones relacionadas con la política, el sexo y la cultura, siendo la coloniedad otro tipo de conflicto que afianza la exclusión de los cuerpos, al estar etiquetados por su tipología, así como también, por la adjudicación étnica/racial y demás rasgos que señalan la diversidad racial, lo que en muchas ocasiones ha sido tema de reflexión y debate en obras visuales.

Si recordamos la historia del descubrimiento, nos percatamos de dos visiones planteadas, una, hace alusión a la aparición de mujeres hermosas y guerreras, apreciadas como exóticas lo cual se pueden observar en diversas imágenes de la época y en mitos conocidos como el de *Las Amazonas*. Otra, correspondiente a narraciones como las de Enrique Dussel en

---

<sup>132</sup> Maribel Núñez Rodríguez, “Feminismos al borde, Ciudad Juárez y 'la pesadilla' del feminismo hegemónico”, en *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, comp. Karina Bidaseca y Vanesa Vázquez Laba (Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011), 145.

<sup>133</sup> Roldán Esteva-Grillet, comp., *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Vol. II, (Caracas: Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001), 483.

su libro: *1942. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*<sup>134</sup>, en el que se menciona cómo los conquistadores ejercieron una autoridad fálica sobre la mujer, dominándolo, usando sus cuerpos en forma pasiva y por supuesto, ejerciendo una violencia sexual.

En otro orden de ideas, podemos destacar que entre los primeros movimientos surgidos en el país, se cita la organización feminista conocida como el Movimiento de Liberación de la Mujer en 1969, posteriormente, se disolvió para dar paso a dos más de la misma índole reivindicativa: Mujeres Socialistas y la Liga de las Mujeres. Este último realizó acciones de protestas en contra del Miss Venezuela por ese sentido objetivizador del cuerpo femenino que siempre ha caracterizado al concurso, el cual, además, desde sus inicios hasta hoy ha contado con un público numeroso aprobador.<sup>135</sup> A nivel más global, podemos enunciar el Movimiento Amplio de Mujeres (MAM) formado por chilenas, uruguayas y argentinas que, a causa de las dictaduras liderizadas por Pinochet, Juan María Bordaberry y Jorge Rafael Videla, respectivamente, se unirían para luchar por sus derechos y para ejercer un movimiento de resistencia en América Latina y en el Caribe, lo que condujo a que muchas mujeres comenzarán a formar parte de las políticas culturales y a asumir cargos políticos en la búsqueda de la igualdad de géneros.<sup>136</sup>

Respecto a las influencias de las ideas feministas en el arte latinoamericano, debemos mencionar cómo el arte conceptual sirvió de plataforma. En ese sentido, teóricos como Luis Camnitzer es uno de los que ha sostenido que han existido diferencias claras en las búsquedas del arte conceptual norteamericano con respecto al latinoamericano: las resistencias que caracterizaban nuestra cultura y el anhelo de que Suramérica se convirtiera en una nación, eran ideas construidas con base a los planes manifestados por Simón Bolívar, los cuales no eran posible por las diversas influencias europeas en cada uno de los países de la región. Por esta

---

<sup>134</sup> Enrique Dussel, *1942. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"* (La Paz: UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Plural Editores, 1994), 48.

<sup>135</sup> Zaadia Acuña Rojas, "El estudio de la tipología analítica de Manuel Castells sobre los movimientos feministas y su relación en la evolución y desarrollo del feminismo y las luchas de las mujeres en Venezuela" (Tesis de Maestría, Universidad de Los Andes, 2009), 73.

<sup>136</sup> Acuña, "El estudio de la tipología analítica", 71.

razón Camnitzer defiende la tesis de que el sueño de Bolívar era una obra conceptual porque se basaba en ideas.<sup>137</sup>

Para este poeta y artista plástico: “El trabajar con ideas en lugar de formas parecía el vehículo natural para establecer la conexión entre el artista y el público elegido”.<sup>138</sup> En todo caso, dicha conexión se realizó por medio de la subversión como instrumento usado por el arte para impactar en los espectadores y, por ende, lograr la comprensión del problema que se quería exhibir.

Un ejemplo de lo expuesto puede evidenciarse en la obra del artista venezolano Claudio Perna: a través de la fotografía realizaba intervenciones de noticias de periódicos y revistas agregándole sus propios textos con carga irónica para resignificar el mensaje original. Es necesario destacar la importancia que tuvo este artista en la apertura del arte conceptual en el país, quien sirvió de referencia a los performancistas de los años ochenta.<sup>139</sup>

Otra característica del arte conceptual latinoamericano fue la relación que se formó entre el arte y los conflictos sociales que se vivían en cada país, lo que acarrió la politización del conceptualismo. En ese entonces las propuestas visuales interesadas en él pasaron por varios procesos hasta verse materializados en tanto que partían de las inquietudes, denuncias o reflexiones del artífice acerca de la política, con la finalidad de desmontar y protestar contra las medidas dictadas por los entes gubernamentales, en este caso, por el poder político. Un ejemplo de esto se pudo observar en Argentina cuando el artista Roberto Plate construyó unos cuartos de baños dentro de los cuales se vislumbraban mensajes escritos contra el gobierno argentino y sus violaciones a los derechos humanos y libertad de expresión.

En los años sesenta se conoce el trabajo de Marta Minujín los cuales fueron (y aún lo son) de gran importancia para la cultura visual de su país. Realizó variados *happening*, instalaciones y *performances* que en reiteradas ocasiones fueron señalados como polémicos. Durante su estadía en los Estados Unidos, en New York, vivió la exclusión de las mujeres artistas, por lo que es reconocida como una de las pioneras en visibilizar a la mujer en el arte latinoamericano. Entre sus obras más emblemáticas se pueden mencionar *La Menesunda*, *La chambre d'amour* [Fig. No. 15] en donde creó una habitación hecha por colchones al cual los

---

<sup>137</sup> Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (Murcia: Cendeac, 2009), 32.

<sup>138</sup> Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 35.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 258.

visitantes podían acceder y permanecer el tiempo que desearan. Traemos a colación las obras relacionadas con los obeliscos, como la expuesta en la Bienal de San Paulo en 1978, *Obelisco acostado* [Fig. No. 16] en la cual la figura conocida por su semejanza con el falo es acostada como símbolo del poder dominante que se doblega.



Figura 15. *La chambre d'amour*, 1963-1964



Figura 16. *Obelisco acostado*, 1978

La artista visual argentina Kuki Benski, en el video *Truly Love II. El macho*, realizado en el 2006 mediante el uso de un perro llamado Macho como metáfora del hombre, se encargó de desmitificar la construcción varonil que se ha impuesto a través de telenovelas y de discursos patriarcales sobre el hombre latino, galante y dominante. Durante el video, se narra una historia que inicia con el alquiler de los servicios de un hombre al cual, la artífice interpretando a una mujer poderosa, coloca al varón en una posición sumisa debiendo cumplir con todas las órdenes dictadas. A su vez, se van yuxtaponiendo imágenes del perro y del hombre, cumpliéndose el objetivo de lograr en el espectador la confusión entre quién es el macho: si el perro o el personaje. Benski afirmó su intención era promover: “[...] distintos puntos de vista para flexibilizar y ampliar la conciencia de los espectadores, sobre un icono universal indiscutible”.<sup>140</sup> Al final, la protagonista sostiene con alegría a su perro afirmando que este es el mejor amigo del hombre. “Cuánto más conozco a mi perro...más lo quiero al Macho, mi perro sin raza...”. De esta manera, se basó en el uso de darle otra significación a la palabra macho, permitiéndole cuestionar los roles establecidos por las diferencias entre el hombre y la mujer, a la que sitúa en una posición alejada de la docilidad de atender en todo al marido.

En Brasil la artista Lygia Clark se alejó de la pintura constructivista para experimentar con los *performances*,<sup>141</sup> de esta manera se interesaría por el uso del cuerpo para reflexionar

<sup>140</sup> “El macho”, Kuki Benski, consultado 9 mayo, 2016, <http://museodelasmujeres.co.cr/2014/09/el-macho-por-kuki-benski/>.

<sup>141</sup> Camnitzer, *Ob. cit.*, p. 217.

desde él sobre experiencias personales, sociales y percibir cómo el individuo debe tener conciencia de su propia fisicidad. Vale acotar que el acercamiento que tuvo Clark al yoga y otras terapias relacionadas con la respiración, le permitió profundizar sus estudios acerca del cuerpo y su dimensión en lo social, político y humano. Por lo general en sus obras se pueden apreciar la importancia que tenían los “sentidos como una facultad mental cognitiva aliada a la razón”.<sup>142</sup> Por ejemplo, en la propuesta plástica titulada *Ropa-cuerpo-ropa* (1967) una pareja se colocaba trajes realizados por Clark a través de los cuales los protagonistas experimentaban sensaciones opuestas a sus géneros: el hombre por medio del material y las texturas del traje sentía lo que significaba entrar en indumentaria femenina y con ello conscientizaba sobre la femineidad, por el contrario, la mujer notaba la masculinidad tras el mismo efecto causado por el ropaje. Para esta creadora el objeto había perdido su importancia otorgándole mayor énfasis a lo táctil, visual y a las ideas que dieron inicio al trabajo artístico, así como también, las reacciones posteriores.

En Colombia, Clemencia Lucena fue una artista que trabajó el arte político, basándose en su ideología revolucionaria de los sesenta, incluía a la mujer en sus trabajos caracterizados por imágenes relacionadas con la propaganda política y en contra de los estereotipos de la mujer colombiana en los certámenes de belleza. De esta manera, incluía a la mujer como parte fundamental de la ideología izquierdista del momento, a la vez que manifestó la igualdad de género en las luchas por un ideal que estaba dominado por el patriarcado. Un ejemplo de ambos discursos se pueden observar en [Fig. No. 17].



Figura 17. *Sin título*, 1970 y *Vivan las marchas campesinas*, 1971.

<sup>142</sup> Marián López, *Creación y posibilidad: aplicaciones del arte en la integración social* (Madrid: Editorial Fundamentos, 2006), 59.

En tiempos más recientes podemos destacar la propuesta visual de Nadia Granados quien ha trabajado categorías temáticas como el *performance* en el espacio público, la descolonización, la pornografía y el cuerpo como zona de dominación por la mirada androcéntrica, valiéndose de la tecnología en sus instalaciones y *performances*.

Es una de las artistas más polémicas del arte contemporáneo de Colombia y de mayor presencia como mujer en las artes latinoamericanas. Sus trabajos son caracterizados por ser transgresores, igualmente, fuente de denuncias y críticas en contra de la violencia generada por los medios de comunicación. En 1999 realizó *Antifálica* un videoperformance de 3:41 minutos de duración, en el cual se observa un labial que irrumpe desde la parte inferior del cuadro representando un objeto fálico [Fig. No. 18].



Figura 18. *Antifálica*, 1999

Se observa a Granados ataviada con una peluca para representar el estereotipo de la rubia sexy, como un modelo de mujer que ha impuesto la cultura moderna y posmoderna las cuales han dictado cómo deben lucir para ser atractivas. Pero, además, ella toma el labial esperando a que un espectador lo utilice de manera sensual, tal como se acostumbra a ver en las campañas publicitarias. Luego, Nadia Granados muerde el labial, masticándolo y expulsando los restos de éste, junto con su saliva, hasta ser engullido completamente. El video finaliza con un primer plano de la artista que en su identidad como mujer ha devorado un símbolo de dominación para luego desaparecer.

En México la activista feminista Mónica Mayer utilizó diversos lenguajes plásticos incluyendo publicaciones, con el interés de reforzar la educación dirigida a las mujeres. Por lo

general, en sus trabajos se basó en el uso del texto, lo que permitió desmontar los códigos culturales que usaba la artista para subvertir la exclusión a la que era objeto la mujer en la sociedad mexicana y, en términos generales, en la participación activa del arte así como en otras áreas. Es militante por los derechos de las mujeres y participó en actividades en contra del abuso sexual de niñas y adultas. Asimismo, llama la atención que sus obras no pretenden ser contemplativas, sino que invitan a la participación del público, como en la instalación *El tendadero* (1977) en la que mujeres escribieron en un papel rosado cómo les gustaría ser tratadas.<sup>143</sup> La mayoría de las respuestas estuvieron relacionadas con las incomodidades ocasionadas por los piropos recibidos en la calle, la desigualdad en el trabajo y el acoso de la cual eran víctimas sin importar la edad y el lugar donde se encontraran.

De igual manera, Mayer en sus dibujos realizados durante el mismo año, podemos observar la crítica dirigida a una de las instituciones que ha favorecido distintos conflictos -tal como lo explicamos en el Cap. 1 de esta tesis de grado- sobre el cuerpo de la mujer, como lo es la Iglesia. En ambas imágenes [Fig. No. 19] se observa cómo la artista desmonta el estereotipo afianzado por la Iglesia en la imagen de María sin mácula. Entre trazos y figuras geométricas, *Nuestra Señora del Patriarcado* representa el cuerpo femenino insertado dentro de la forma fálica del aparato sexual masculino, simulando a su vez, las vestiduras que por lo general usan las Vírgenes. Si detallamos el dibujo podremos identificar que dicho falo apunta hacia lo que se representa como el sexo femenino con sus respectivos labios. La manera en la cual la artista simboliza a la Virgen, demuestra la ironía y la insubordinación ante el sistema patriarcal.

En *Nuestra Señora de la sumisión* se observa la figura femenina desnuda en actitud de obediencia, al colocar ambas manos ocultando su sexo. Se representa del mismo modo que el dibujo anterior, inserto dentro de un pene. En este sentido, vale traer a colación lo que la socióloga Mar Venegas Medina alega: “[...] la mujer y su cuerpo como bienes simbólicos de poder en manos de los varones [...]”.<sup>144</sup> Por ende, Mayer toma los discursos del poder-el

---

<sup>143</sup> Andrea Giunta, “Mónica Mayer. Una artista plenamente feminista”, *Artishock, revista de arte contemporáneo*, consultado 5 abril, 2016, <http://artishock.cl/2016/04/08/monica-mayer-una-artista-plenamente-feminista/>.

<sup>144</sup> Mar Venegas Medina, “La mirada normativa del otro” en: *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*, comp. Ana María Muñoz Muñoz (Granada, Universidad de Granada, 2007), 212.

“cuerpo dócil” como lo planteó Foucault- para transgredir la mirada dominante relacionada con la virginidad, castidad y subordinación.

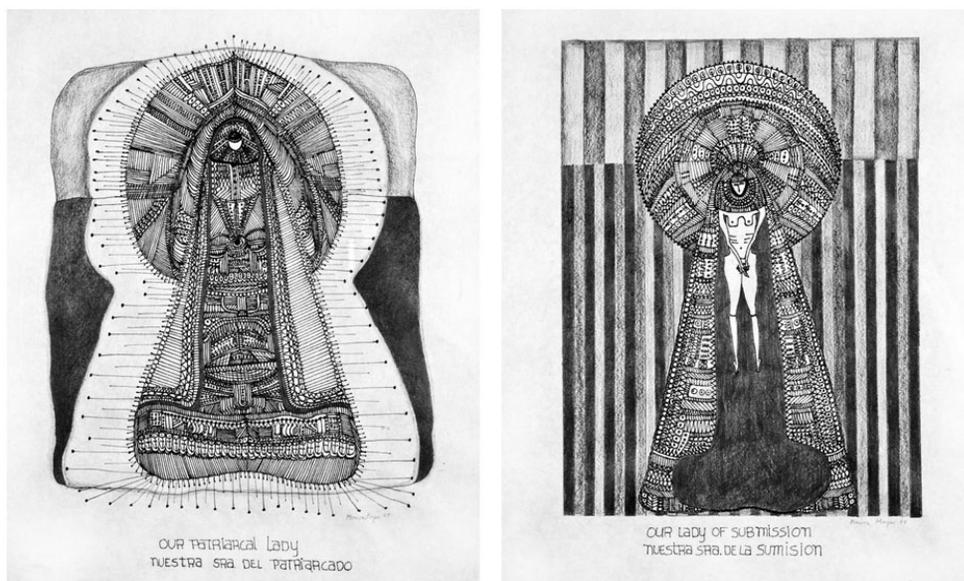


Figura 19. *Nuestra Señora del patriarcado* y *Nuestra Señora de la sumisión*, 1977

Otra mexicana, Rocío Boliver conocida como Congelada de Uva,<sup>145</sup> artista y escritora, ha basado sus trabajos en denuncias contra la opresión de las mujeres. Y los ha extrapolado hacia la crítica en contra de gobernantes de su país, como se observó en un *performance* realizado en el año 2012 en el Zócalo de Ciudad de México. En dicha acción la performancista procedió a defecar sobre la imagen del Presidente Enrique Peña Nieto en señal de protesta ante un posible fraude electoral.

En *El arte de azotar* realizado en el año 2000 dejó sus nalgas visibles al público presente en la exposición, invitándolos a golpearla, a lo que ella declaró que el dolor infligido era una victoria sobre la fuerza ejercida por los discursos machistas e institucionales, los cuales la hicieron más fuerte para superar los conflictos que la reprimieron. Boliver es

<sup>145</sup> El pseudónimo La Congelada de Uva nació a raíz de un *performance* en el cual se masturba con un helado de sabor a uva.

considerada como una de las artistas más transgresoras de México, se burla de los límites impuestos por las normas, viola la censura, expone la sexualidad y los sistemas que colocan a la mujer por debajo del hombre. También ha explorado el cuerpo político como herramienta para desestabilizar, por medio de fluidos corporales, los sistemas de poder.

Citamos además uno de los trabajos más potentes que se han realizado en los últimos años relacionados con los derechos de las mujeres en la cultura patriarcal latinoamericana. Se trata de la artista guatemalteca Regina José Galindo, especializada en *performances*, ganadora del León de Oro en la Bienal de Venecia en el año 2005, entre otras premiaciones. Su línea de investigación es bastante amplia, pues comprende temas relacionados con el género, la violencia sexual, la política guatemalteca, así como las problemáticas de dominación que se viven en la sociedad latina. En *Recorte por la línea*, 2005 [Fig. No. 20] el cuerpo de Galindo fue intervenido por las marcas realizadas por el Dr. Billi Spence, uno de los mejores cirujanos plásticos de Venezuela para indicar todas las áreas corporales que debían ser operadas para obtener un cuerpo perfecto según los cánones de belleza dictados por certámenes como el Miss Venezuela. En consecuencia, la artista criticó cómo lo corporal es juzgado por agentes y discursos externos que pretenden diseñar un cuerpo y un rostro de determinada manera.

Sin embargo, las obras de Galindo se caracterizan por la crudeza de sus acciones, tal es el caso del video *Himenoplastia* presentado en el año 2004, en el cual se puede observar una intervención quirúrgica de reconstrucción del himen realizado en la artista, para volver a ser virgen.



Figura 20. *Recorte por la línea*, 2005

La fotógrafa chilena Paz Errázuriz, ganadora de varios premios como: PhotoEspaña 2015 y el Premio Altazor de las Artes Nacionales 2005, entre otros. Ha sido conocida por sus diversos trabajos relacionados con el documentalismo, caracterizándose por la realización de retratos y escenas cotidianas, mostrando con mayor énfasis a aquéllos que habitan en la periferia, es decir, los grupos marginados por la sociedad. En los trabajos publicados en su libro *La manzana de Adán* se muestran una serie de fotografías de travestis y personas de sexualidad no hegonormativas posando ante la cámara, maquillándose y bailando [Fig. No. 21]. A diferencia de otras piezas en las cuales se persigue subvertir, en las fotografías de Errázuriz, se muestra al ser humano despojado de las normas que buscan disciplinar los cuerpos enjuiciados por los mismos discursos de poder excluyentes; son retratos de personas comunes sin etiquetas de género, sexualidad y sexo. Se trata pues de eliminar la huella creada alrededor de travestis y transgéneros mostrándolos en sus actividades cotidianas como individuos y no individuos anormales, extraños que se muestran desde la discriminación.



Figura 21. *Macarena*, Santiago de la serie *La manzana de Adán*, 1986

En este punto, cuando estamos tratando temáticas sobre cuerpos transgéneros, vale destacar a otro artista chileno Juan Dávila, en 1994 presentó su obra *Simón Bolívar in drag* (como parte de una instalación concebida desde 1988, denominada *Utopía*) causando polémica por el uso de una figura nacionalista y generando discusiones diplomáticas entre varios países latinoamericanos: Chile, Colombia, Ecuador y Venezuela. La pieza consistía en la representación de un retrato ecuestre de El Libertador [Fig. No. 22], ataviado con traje militar

napoleónico pero sin llevar pantalones y con una abertura en el pecho a través del cual se insinúa par de senos. Y hasta allí no llega la transgresión del retrato, sino que además Bolívar tiene sus labios pintados de rojo y con su mano izquierda muestra el dedo mayor como señal de insulto hacia el espectador.

El altercado surgió por la importancia simbólica que ha tenido el prócer americano, especialmente en la historia venezolana, al ser emblema de ideologías y representaciones con connotaciones de importancia política, económica y social. Dávila estaba desmontando la imagen masculina y patriarcal del Padre de La patria subvirtiendo su género. Francine Masiello, especialista en estudios de literatura e ideologías latinoamericanas, afirma lo siguiente: “El proyecto nacional necesita un cuerpo masculino y heterosexual para organizar la memoria y la historia”.<sup>146</sup> Así pues, el artista planteó, por medio de su obra, otro punto de vista acerca de la importancia que tiene el género y la sexualidad en países como el nuestro interrogándonos sobre hasta qué punto es aceptado aquello que las mismas instituciones han marginalizado.

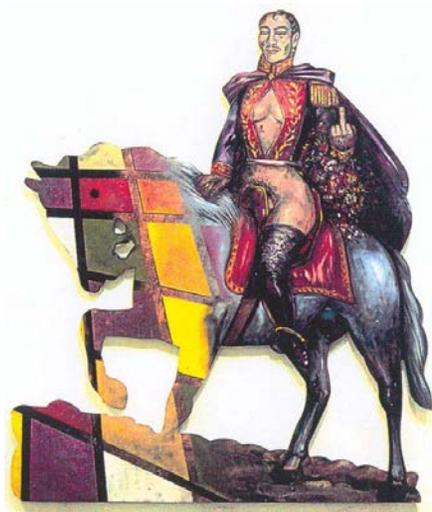


Figura 22. *Bolívar in drag*, 1994.

En Paraguay durante los años sesenta, Osvaldo Salerno, diseñador gráfico, artista y promotor cultural, imprimió partes de su cuerpo como huellas en papel, simulando las actividades llevadas a cabo por manifestantes en la Plaza de mayo en 1984, como protesta a las palabras del dictador Jorge Rafael Videla que hacían referencia acerca de la poca

---

<sup>146</sup> Francine Masiello, “Género, vestido y mercado. El comercio de la ciudadanía en Latinoamérica”, en *Sexo y sexualidad en Latinoamérica*, ed. Daniel Balderston (New York: New York University, 1997), 220 [Traducción Milena Matos]. Consultado 10 de mayo, 2016. <https://books.google.co.ve/books?isbn=0814712908>.

importancia que se les debía dar a los desaparecidos durante su mandato. Lo que conllevó a artistas como Rodolfo Aguereberry, entre otros, a convocar una acción colectiva en la que debían siluetear sus cuerpos. Salerno se apropió de esa actividad para cuestionar el conflicto alrededor del cuerpo existente y ausente: es el caso de los cuerpos desaparecidos o descartados material e intelectualmente, pues los mismos mecanismos de poder se han encargado de borrar el cuerpo de la mujer, del enfermo, del discapacitado, de los asexuados o de otra identidad sexual, o el de los que piensan diferente con la finalidad de anularlos por medio de la omisión.<sup>147</sup> Cuando observamos la obra del artista, se establecen cuestionamientos entre un cuerpo que estuvo pero que al dejar su huella se convierte, a su vez, en algo que ya no existe pero que tuvo su paso redignificando esta presencia. Nos parece pertinente cerrar este párrafo con la siguiente cita: “[...] el artista se constituye en testigo y, a la vez, en soporte de la huella”.<sup>148</sup>

La creciente temática artística regida por lo social es producto del mismo pensamiento multicultural.<sup>149</sup> Del mismo modo, se debe al interés del artista de exhibir-sea por denuncia o con fines de perturbar-la situación político-social que lo rodea y no hay un medio más eficaz para producir catarsis e incluso, que permita despertar posiciones ideológicas en las personas, como se logra a través de las imágenes, textos y actividades de movimiento. Es así como el arte se aleja de la mirada tradicional dirigida únicamente al disfrute y contemplación de la obra, y le suma importancia al contenido intrínseco, al concepto y al proceso creativo. A su vez, se trata de un trabajo procesual que el espectador debe seguir atentamente y cuyo desenlace, por lo general, causa conmoción y polémica.

## **2.2 Algunas representaciones del cuerpo como lugar de conflictos en el arte de Venezuela del sesenta al noventa**

Las políticas económicas del momento permitieron que muchos de los artistas recibieran becas para sus estudios en el exterior. Además fue una época en la que se observó la

---

<sup>147</sup> Lía Colombino y Ana Longoni, “Cuerpos impresos”, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Coords. Fernanda Carvajal, André Mesquita y Jaime Vindel (España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 127, consultado 10 noviembre, 2016. <https://issuu.com/sandragutman/docs/2012-perder-la-forma-humana>.

<sup>148</sup> Colombino y Longoni, “Cuerpos impresos”, 127.

<sup>149</sup> Carmen Hernández, *Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano*, consultado 1 abril, 2016, <http://av.celarg.org.ve/Recomendaciones/exotizacion.htm>.

visita de creadores extranjeros en el país. Sin embargo, se comenzó a observar un paralelismo entre la Venezuela próspera, dependiente del petróleo, y otra en la que parte de esa riqueza no se evidenciaba. Este contexto influyó en las críticas surgidas hacia el movimiento cinético debido a que este no reflejaba la realidad marcada por la desigualdad. Esta situación conllevó a la búsqueda de un arte procesual que se acercara más al tacto, al gusto y al espectador.<sup>150</sup>

El cuerpo autorrepresentado comenzó a tener su mayor auge a partir del interés de los artistas por ir más allá de la pintura y escultura, debido a la influencia que tuvo el arte conceptual, el movimiento feminista y a la importancia que obtuvo el cuerpo como lugar a través del cual se representaban diversos intereses, desde autobiográficos hasta de denuncia. Así pues, en algunos trabajos se observa la fragmentación corporal para construir el yo desde distintas interpretaciones sin dejar a un lado los conflictos que lo envuelven. De esta manera, se permite visibilizar las zonas que lo social insiste en ocultar y normar, como metáfora de una ideología, dando origen también, a cuerpos analizados desde distintas lecturas, por ejemplo: el cuerpo político, impreso, social, erótico, entre otros.

Es a partir de los años setenta y ochenta cuando comienzan a observarse los nuevos lenguajes artísticos relacionados con el movimiento del arte de acción y video arte. Las representaciones se caracterizan por ser efímeras, alejadas de la estética tradicional, del arte cinético y la abstracción; el artista trabaja desde su cuerpo, se apropia del espacio fuera de galerías y museos. Al respecto el artista venezolano Carlos Zerpa reseña lo siguiente:

[...] un grupo de artistas venezolanos participamos en una experiencia artística ligada a las Acciones en Vivo y al Performance Art, no era otra cosa que mostrarnos a nosotros mismos como retratos de nuestras vivencias, como esculturas vivas, como autorretratos de una pintura en movimiento, una verdadera pintura de acción, realizando eventos [...].<sup>151</sup>

Para ése momento, artistas como Antonieta Sosa se encontraba cursando clases de danza, lo que despertó su interés por el lenguaje corporal acercándola al performance, a la gestualidad y al estudio del espacio. Junto con otros artistas como Pedro Terán, Claudio Perna y Diego Barboza comenzaron sus investigaciones sobre el arte conceptual.

Venezuela ya era un país entrado en la modernidad, a lo que acota la curadora María Elena Ramos que el arte de acción estaba gestándose con un interés de presentar y denunciar

---

<sup>150</sup> Esteva-Grillet, *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas*, 1026.

<sup>151</sup> Carlos Zerpa, “Más del Performance en Venezuela”, consultado 2 marzo, 2016, <http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/mas-del-performance-en-venezuela.html>.

los conflictos relacionados con la política, el papel protagónico del petróleo, la realización del Miss Venezuela, la cultura latina, la mirada colonizadora, las costumbres del país, entre otros.<sup>152</sup> Tampoco se puede descartar la existencia de prostíbulos y clubes homosexuales antes de los años 60. En Venezuela este mundo “poco enunciado” tenía más presencia del que creíamos. Se trataban, por lo general, de lugares privados, localizados sobre todo en Sabana Grande y la avenida Andrés Bello, en los cuales se celebraban actividades diversas, incluso concursos de belleza de travestis. Con la llegada de la electricidad prevaleció aún más la vida nocturna y el incremento de las actividades eróticas que involucraban tanto el ejercicio de la prostitución como formas de esparcimientos para comunidades con identidades no heteronormativas. Esta dinámica y sus protagonistas fueron víctimas de bufas en programas televisivos y entre los mismos ciudadanos, incentivando aún más la exclusión, así como, los tratos denigrantes hacia ellos (los cuales continúan observándose en la actualidad). En este mismo orden de ideas, es importante hacer mención que durante la época se dio a conocer a la primera bailarina *Drag queen* conocida como Cuchi Pérez en los Club, así como, Dominique, la primera transgénero operada quien compartió con personajes de la vida pública y elitesca en fiestas.<sup>153</sup>

Es perceptible que estos antecedentes hayan influido el contexto artístico del momento. Por ejemplo, Diego Barboza mezcló la política y las tradiciones culturales con actividades lúdicas que permitieron la participación de los espectadores, realizando bailes y otras actividades como parte de la obra. Este artífice zuliano defendió la idea del arte participativo, por ende, sus experiencias de calle buscaban democratizar las acciones creativas. Lo más importante en su trabajo fue el uso del cuerpo como soporte activo, originando un quiebre con el arte elitesco dirigido únicamente a formar parte de las colecciones de los museos o galerías. Fue uno de los pioneros en realizar el arte postal como respuesta a la falta de promoción e intervención de los artistas en los medios de masas.

Marco Antonio Etedgui realizó *performances* que él mismo denominaba como fiestas teatrales, en los cuales su cuerpo era una pieza más de la obra que padecía todas las acciones a las que estaba sometido. Conocía muy bien la diferencia del cuerpo en escena cuando se

---

<sup>152</sup> María Elena Ramos, “Una aproximación al cuerpo de la performance en Venezuela”, consultado 2 marzo, 2016, <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/una-aproximacin-al-cuerpo-de-la.html>.

<sup>153</sup> Nicomedes Febres, *Crónica de las mujeres que inquietan a los hombres* (Caracas: Editorial El Nacional, 2012), 127-133.

trataba de teatro, pues se interpretaba un papel ficticio, a diferencia de la presencia corpórea como lugar desde donde surge y recae una acción que sucede en la realidad.

En 1981 Fundarte llevó a cabo en los alrededores de la Plaza Bolívar una serie de actividades que reunían a un grupo de artistas e interesados en el arte de vanguardia. Dicha actividad se llamó *Acciones frente a la Plaza*, la cual consistió en siete presentaciones artísticas llevadas a cabo por los artistas: Yeni y Nan, Carlos Zerpa, Diego Barboza, Marco Antonio Etedgui, Antonieta Sosa, Pedro Terán y Alfred Wenemoser.

El dúo Yeni y Nan, comenzó a trabajar juntas desde los años setenta abordando temas sobre la naturaleza, el cuerpo como objeto en el espacio y la identidad personal. Se valieron de instalaciones multimedia y video cuando, para el momento, éstos medios eran pocos conocidos. Con relación a las nuevas tecnologías agregamos como ejemplo el caso que se dio con Margarita D'Amico cuando empleó el videoarte como forma artística durante el primer Encuentro Nacional de Jóvenes Artistas en el año 1975, realizado en el Museo de Arte Contemporáneo.<sup>154</sup> En aquella ocasión fue visto con rechazo hasta que fue retomado por las artistas Yeni y Nan, alcanzando la aceptación como herramienta artística.

Antonieta Sosa, nacida en Nueva York en 1940, inició sus estudios como oyente en la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas, a la par de instruirse en psicología en la Universidad Central de Venezuela. Fue una de las pioneras en el *performance* al presentar *Plataforma II* (1967-1968), formada por una superficie cubierta de piel sintética que como menciona Carmen Hernández “[...] fue destruida públicamente en un acto de rebeldía que implicaba una actitud crítica sobre los fines del arte y el papel del creador”.<sup>155</sup> La artista se negó a donarla a la colección de algún museo por considerar que quedaría ajena a la intervención del público y más, cuando el objetivo era permitir un diálogo entre el material táctil con el cual estaba construida la superficie de la pieza, el espacio que éste ocupaba y la participación corpórea de los presentes. Sin embargo, la obra fue destruida como protesta en contra de la dictadura que se vivía en Brasil. Para ese entonces se celebraba la *Bienal de Sao*

---

<sup>154</sup> Manuel Ortega Navarro, “Origen del arte conceptual en Venezuela”, consultado 9 abril, 2016, <http://documents.mx/documents/arte-conceptual-55b4f971dc059.html>.

<sup>155</sup> Carmen Hernández, *Desde el cuerpo...*, *Ob. cit.*, p. 117.

*Paulo* razón por la cual los artistas venezolanos rechazaron la participación de Venezuela en dichas actividades.<sup>156</sup>

Sosa fue pionera en el uso del cuerpo como soporte, con él y desde el mismo, expresó situaciones autobiográficas. En muchos de sus trabajos, se pueden observar movimientos que buscan quebrantar lo estereotipado en lo artístico, en lo simbólico y en cuanto a la condición femenina. “En el arte de Antonieta Sosa, lo personal está mediatizado por una historia de las formas, que subordinan las referencias autobiográficas hacia una reflexión sobre la corporeidad”.<sup>157</sup>

En su instalación titulada *Un Anto es igual a 163 cms, a la medida de mi cuerpo, ni un centímetro más ni un centímetro menos*, presentada en el Museo de Bellas Artes [Fig. No. 23 y 24] la artista usó su altura como su propia unidad de medición con la intención de alterar los valores binarios de género: un “Anto”, albergaba la intención de alterar los sistemas de medición creados desde el poder masculino. En palabras de la artista: “la idea es medir el mundo con un cuerpo femenino, el mío”.<sup>158</sup>



Figura 23 y 24. *Anto: 163 cm a la medida de mi cuerpo, ni un milímetro más, ni un milímetro menos*, 1984-1991

Retomamos los trabajos artísticos de Yeni y Nan para referir la forma cómo representaban la relación del cuerpo con la naturaleza. Sus obras conceptuales trasladaban los conflictos no sólo a lo visual sino también a lo táctil y racional. Éstas artistas junto a Antonieta Sosa fueron pioneras en el arte conceptual local, expresando desde el cuerpo diversas

<sup>156</sup> Franklin Fernández, “Antonieta Sosa”, consultado 18 diciembre, 2015, <http://www.coleccionisneros.org/es/editorial/in-their-words/antonieta-sosa-por-franklin-fern%C3%A1ndez>.

<sup>157</sup> Carmen Hernández, *Desde el cuerpo...*, *Ob. cit.*, p. 119.

<sup>158</sup> Fernández, “Antonieta Sosa”, s.p.

manifestaciones que conectaban equilibradamente el ser exterior y el interior, introduciendo al espectador en un ambiente de reflexión.

Es preciso hacer alusión a lo sucedido en los años ochenta durante la presentación del performance realizado por los artistas Onofre Frías, Félix Perdomo y Amparo Alzate durante el I Salón de Jóvenes Artistas en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, en el cual se presentó una pareja desnuda, lo que causó la censura y la desocupación inmediata de los presentes por la policía. Este suceso demostró lo moralista que fue la sociedad ante la presencia del desnudo y demás actos relacionados con las nuevas corrientes artísticas que se alejaron de los temas tradicionales para abordar el cuerpo ante un público que no estaba preparado para estas temáticas. Otra presentación que causó polémica fue la del artista Pedro Terán. Interesado en los temas shamánicos y demás cultos mágico-religiosos de los indígenas.<sup>159</sup> En 1984 realizó un *performance* en las instalaciones de la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, *Inventamos o erramos* en el cual se ambientó el lugar como un centro de sesión espiritual, como se puede observar en las fotografías [Fig. No. 25]. Algunos eventos, sobre los que no pudimos obtener información para esta investigación, generaron ciertas polémicas. Lo cierto es que a raíz de este trabajo el artista fue acusado de abuso hacia sus estudiantes; se alegó que incentivó el consumo de drogas y la masturbación en masa.<sup>160</sup>



Figura 25. *Inventamos o erramos*, 1984.

<sup>159</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Arte latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la historia* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005), 85.

<sup>160</sup> Félix Suazo, “Reacción y polémica en la performance venezolana”, consultado 10 marzo, 2016, <http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/reaccin-y-polmica-en-la-performance.html>.

Como consecuencia Terán fue expulsado de la Escuela y su caso fue investigado por el Ministerio de Educación, llevándolo a juicio hasta ser declarado inocente. Señalando este caso pretendemos señalar cómo la corporeidad es controlada. Aunado al rechazo de las nuevas corrientes incipientes en el arte que buscaron la censura de muchas de las expresiones artísticas conceptualistas, lo que aumentaba aún más los diversos conflictos en torno a las acciones que iniciaron en o desde el cuerpo.

Con la inauguración en 1981 del Salón Nacional de Jóvenes Artistas se permitió el acceso al arte no-convencional, es decir, el arte alejado de la escultura, pintura y dibujo. El historiador y crítico de arte Juan Carlos Palenzuela señalaría la importancia del Salón al permitir la incorporación de estos nuevos lenguajes plásticos, lo que establecía un límite con el arte cinético, dándole mayor fuerza al arte conceptual y a las acciones que involucraban el cuerpo como el *body art*. Durante los primeros trabajos artísticos de acción corporal o de arte no-convencional en los años ochenta no hubo distinción o primacía entre los artistas hombres y mujeres a pesar de que luego de la muerte del artista Marco Antonio Etedgui, el *performance* y el arte conceptual sufrieron una disminución en su participación en el arte.<sup>161</sup>

Por otra parte, la fotografía pasa de ser un registro de lo social a lo erótico y a lo bello, tal como se observó con el fotógrafo venezolano Fran Beaufrand, cuyos trabajos estuvieron interesados por la estética de la belleza, lo erótico y por los cuerpos según la moda. Es a partir de los años noventa que los artistas se interesaron por las nuevas tecnologías, en palabras de Palenzuela:

El arte se genera desde lo multimedia, el sonido, la ambientación musical, la interacción, el diseño, los objetos artísticos desmontables, los híbridos, el debate en torno a lo social, la fotografía (todo será fotografiado), las instalaciones (todo será sujeto de instalación), las acumulaciones, la trivialidad (el curioso gusto por lo soso), la homosexualidad [...].<sup>162</sup>

De esta manera los artistas escogen las herramientas tecnológicas como lenguaje, principalmente el video y la fotografía, aun cuando critican los efectos causados por la televisión y los demás medios de comunicación masivos. Ya a finales de los noventa, comienzan a experimentar las influencias ideológicas de la mujer en la sociedad y en el arte.

---

<sup>161</sup> Juan Carlos Palenzuela, *Arte en Venezuela 1980-2005* (Caracas: La casa del cerrajero, C.A., 2014), 40.

<sup>162</sup> Palenzuela, *Arte en Venezuela 1980-2005*, 215.

Por medio de la acción, fotografía y escritura debate sobre su representación y los estereotipos creados en torno al rol que según la sociedad, deben cumplir las féminas.

A partir del 2000 y 2001 varias artistas venezolanas se reunieron con la finalidad de debatir acerca del arte en otros espacios alejados del museo y galerías, buscaron la pluralidad y la expresión de lo personal, “[...] El objetivo era generar distintas maneras de mirar”<sup>163</sup> así como también, tener un espacio para el debate y el arte subversivo.<sup>164</sup> De esta manera en el arte venezolano se observan representaciones del cuerpo como lugar de conflictos mas allá de la mirada masculina, es decir, las artistas asumen diversas posturas que incluyen las políticas de exhibición en museos, la creación de estereotipos infundidos por los cánones de las misses, entre otros. Así, es a partir del 2000 que las artistas hacen mayor énfasis en su condición como mujeres, en la influencia del patriarcado latinoamericano y en la mirada de los cuerpos.

Estas inquietudes también fueron cuestionadas por artistas como Alexander Apóstol. Por medio de la fotografía, videos y el relato puso en evidencia el cuerpo excluido por su identidad sexual, al asumirlo como una metáfora de una edificación moderna en *Soy la ciudad*, 2005. El video [Fig. No. 26] consistió en hacer visible con su propia identidad a un travesti, que recita textos del arquitecto Le Corbusier. A medida que va enunciando, su maquillaje va intensificándose. El conflicto que se evidencia es la mirada y el proceso interno de construcción en el cual su cuerpo es la casa, su hábitat, que es degradado, marcado como incorrecto y perverso, llegando a ser, en ocasiones, un lugar que afecta la propia moralidad del individuo etiquetado como diferente. Como ya se había mencionado a principios de la presente investigación, Apóstol exhibe lo que Gabriel Marcel afirma como: “[...] lo material y la existencia actúan bajo el poder”.<sup>165</sup>

En el trabajo de Apóstol hay una crítica cuando se menciona que la modernidad está presente pero no ha sido asumida por los grupos dominantes, únicamente se ha aceptado en las construcciones civiles y en la arquitectura, negando su influencia en el pensamiento y estilos de vida. En este sentido, el video concluye con una frase afirmando que en esa casa (aludiendo al cuerpo del protagonista) la modernidad sí llegó.

---

<sup>163</sup> Juan Carlos Palenzuela, *Ob. cit.*, p. 284.

<sup>164</sup> *Ídem.*

<sup>165</sup> Bryan S. Turner, *Ob. cit.*, p. 80.



Figura 26. *Soy la ciudad*, 2005.

Los trabajos de Maryangel García y Lucía Pizzani, esta última ganadora del XII Premio Mendoza en 2013, están inscritos en la problemática condición femenina y en las vivencias que sostiene el género en el cuerpo. García, a través de los collages que conforman la obra *Inventario 0.08 crónicas* (2012), expone una mirada desde las experiencias biológicas, sexuales, eróticas y emocionales que ocurren en la mujer a su paso por distintas etapas. Al usar la técnica de la costura y el uso de materiales como telas, remaches, bordados y encajes, afirma aún más, la identidad de las féminas y su entorno privado.<sup>166</sup>

Pizzani presenta sus obras desde una visión feminista debido a los juicios que exhiben algunos de sus trabajos desde lo social y político.<sup>167</sup> Así en *Piñata teta-culo*, video performance realizado en el 2009, destruye, junto al público, dicho objeto en un acto liberador de los modelos normativos que indican una determinada feminidad ligada a cierto canon de belleza que deben cumplir las mujeres, al tener estas características físicas.

Dentro de una temática más transgresora tenemos los trabajos del artista pop Francisco Bassim, *Trans-género, Trans-génico* (2014), caracterizados por la manipulación de las imágenes, valiéndose de los collage digitales de personajes famosos e, incluso autorretratos del artista, los cuales fueron representados de manera irónica, intercambiando los roles por

<sup>166</sup> Diajanida Hernández, “Maryangel García presenta sus visiones de lo femenino”, *El Nacional*, 6 septiembre, 2013, consultado 23 mayo, 2016, [http://www.el-nacional.com/escenas/Maryangel-Garcia-presenta-visiones-femenino\\_0\\_40196001.html](http://www.el-nacional.com/escenas/Maryangel-Garcia-presenta-visiones-femenino_0_40196001.html).

<sup>167</sup> Grisel Arvelález, “La mirada transgresora y feminista de Lucía Pizzani”, *El Nacional*, 5 mayo, 2013, consultado 23 mayo, 2016, [http://www.el-nacional.com/papel\\_literario/mirada-transgresora-feminista-Lucia-Pizzani\\_0\\_182981772.html](http://www.el-nacional.com/papel_literario/mirada-transgresora-feminista-Lucia-Pizzani_0_182981772.html).

medio del desmontaje de los discursos simbólicos que han identificado lo que es femenino y lo que es masculino. Es decir, aprovecha los atributos religiosos o de género, intercambiándolos en figuras conocidas en el ámbito cultural, político y religioso, para burlar los estereotipos, así como los discursos dominantes de los cuales son protagonistas. Tal como afirmaba Pierre Bourdieu, el rostro así como el cuerpo es la primera presentación ante el mundo social, los cuales va retroalimentándose de los discursos simbólicos de cada cultura y Bassim se basa en esto para transgredir simbólicamente [Fig. No. 27].



Figura 27. Detalles de la obra *Trans-género, Trans-génico*, 2014.

Erika Ordosgoitti cuyos trabajos son considerados como transgresores pueden interpretarse desde diversas perspectivas. En sus *performances* muestra su cuerpo desnudo como el pilar fundamental desde donde problematiza distintos conflictos. Irrumpe en los espacios urbanos y populares de Caracas pues el desnudo por lo general resulta atractivo, sea para su disfrute, por su poder de convocatoria o para perturbar. Pero, en sus *performances* se despoja de las vestiduras como un acto de libertad de todas las significaciones que los sistemas de poder han situado en las prendas. Por medio del desnudo se impone en contra de los estándares dictados, asumiéndolo como su verdadera piel y desnormativizando los discursos iconográficos al intervenir en las plazas y en sus monumentos, visibilizándose como un sujeto

que, a su vez, desestabiliza a los representantes dominantes (la policía) resquebrajando los signos que han acondicionado a la población.<sup>168</sup>

En términos generales, es a partir de los ochenta y noventa que en el arte mundial se adopta al “cuerpo como objeto”<sup>169</sup> y como menciona el historiador y antropólogo J.J. Courtine a modo de conclusión, al finalizar el arte moderno, con las nuevas corrientes artísticas las identidades, las reflexiones y las miradas se visibilizan.<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Natasha Tiniacos, “Érika Ordosgoitti: inmune al abismo”, *Backroom Caracas*, 18 marzo, 2015, consultado 26 mayo, 2016, <http://backroomcaracas.com/erika-ordosgoitti-inmune-al-abismo/>.

<sup>169</sup> Jean-Jacques Courtine, *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX. Vol. 3*, (Madrid: Taurus Ediciones, 2006), 417.

<sup>170</sup> Courtine, *Historia del cuerpo*, 418.

## **CAPÍTULO III. La representación del cuerpo como lugar de conflictos en las obras de Sandra Vivas, Amalia Caputo, Deborah Castillo y Argelia Bravo**

### **3.1. Sucinta explicación de los estudios críticos del discurso: parte de nuestra metodología de análisis**

El presente capítulo tiene como objetivo analizar las propuestas visuales realizadas por cuatro artistas en las cuales el cuerpo se ha problematizado pues en él convergen diversos conflictos que terminan siendo, además, un soporte artístico para las creadoras. En este sentido profundizamos con la cita de la profesora británica de sociología Avtar Brah:

Todas las formaciones discursivas son un lugar de poder [...] el poder se construye de forma preformativa en y a través de prácticas económicas, políticas y culturales. [...] la imagen visual también produce poder, de ahí la importancia de comprender los desplazamientos de poder en las tecnologías de la vista - artes visuales como la pintura y escultura, la práctica cinematográfica y la danza, y los efectos visuales de las tecnologías de la comunicación. [...] de hecho el cuerpo entero en toda su fisicalidad, mentalidad y espiritualidad produce poder, y es en este espacio relacional donde el dualismo mente/cuerpo desaparece.<sup>171</sup>

Tomando en cuenta las palabras anteriores, debemos preguntarnos cómo tales sistemas de poder patriarcales y androcéntricos influyen en todo lo que oímos, vemos y escuchamos, sea a través de espacios personales como el hogar, entre grupos de amigos y vecinos, así como también, por medio de mecanismos de difusión más amplios como los periódicos, la radio, los discursos políticos, las instituciones educativas, entre otras, las cuales van formando los saberes colectivos.

Todo a nuestro alrededor está construido por signos o modos y el arte desde sus inicios ha estado conformado por representaciones visuales que han sido objeto de análisis e interpretaciones. Al respecto, Peter Burke señaló la importancia que tienen las imágenes como documentos históricos, pues favorecen la comprensión de las estructuras de pensamiento y las representaciones de la sociedad.<sup>172</sup> De esta manera, lo visual se convierte en objeto de disertación y, por tal motivo, nos basaremos en los Estudios Críticos del Discurso, también abreviado como (ECD)<sup>173</sup>, porque todo discurso está formado por medios simbólicos

---

<sup>171</sup> Avtar Brah, “Diferencia, diversidad y diferenciación”, en: *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, ed. Bell Hooks, (Madrid: Traficantes de sueños, 2004), 133.

<sup>172</sup> Peter Burke, *Ob. cit.*, p. 13.

<sup>173</sup> Teun van Dijk, *Discurso y poder* (Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2009), 21.

contentivos de mensajes que deben ser identificados y debidamente leídos. Teun van Dijk en su libro *Discurso y poder* propone la modificación de Análisis Crítico del Discurso a Estudios Críticos del Discurso por darle más importancia a la amplitud de diversos métodos o enfoques para realizar dichos análisis. Es importante definir en qué consisten dichos estudios.

Teun van Dijk es uno de los creadores de la ya mencionada teoría. Ha dedicado años a la investigación del discurso y su influencia en los actos de dominación y abusos del poder, por ende, lo define de la siguiente manera:

[...] es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. El análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva la resistencia contra la desigualdad social.<sup>174</sup>

Las artistas que analizaremos se valen del uso de nuevas tecnologías para construir lenguajes simbólicos desde variados puntos de vistas. Se incluyen conflictos relacionados con la sexualidad, lo *queer*, lo femenino, lo subordinado, lo artificial, entre otros. Si bien estos problemas surgen de la violencia simbólica, es importante reconocer el contexto desde el cual estas creadoras plantean sus trabajos artísticos.

Es importante comprender la importancia de identificar los contenidos, sin lo cual no es posible detectar la influencia de los discursos. El contexto se basa en construcciones para el establecimiento de las relaciones de dominación que rigen la sociedad y es gracias al Estudio Crítico del Discurso que es posible esclarecer dónde están las problemáticas en las obras escogidas y cómo cada artista toma dichas ideas o discursos para otorgarle un nuevo significado resultando, por lo general, en denuncia.

Van Dijk señala que, por medio del control los sistemas de poder, se crean ideologías. El ECD facilita el análisis de esos controles, así como también, genera respuestas en contra de las hegemonías. Esta teoría explica por qué calan en las sociedades determinadas conductas de desigualdad y exclusión; estas últimas son consecuencias de las intervenciones impuestas al cuerpo por ser un dominio que se instaura desde la niñez y que es reforzado por los sistemas discursivos de cada modelo socio-cultural a lo largo de la vida.

---

<sup>174</sup> “El análisis crítico del discurso”, Teun van Dijk, consultado 02 mayo, 2016, <http://www.discursos.org/oldarticles/EI%20an%20cr%20del%20discurso.pdf>.

Estos análisis del discurso están dirigidos a estudiar las estructuras del poder como prioridad, debido a que son ellos los que detentan el manejo y la posesión de las herramientas necesarias para manipular, dominar y afianzar las diferencias ante un discurso dominante de violencia cultural y del Estado. Las construcciones discursivas usan al poder como principal herramienta, y lo ejecutan de dos maneras: una, de forma coercitiva influyendo en los conocimientos de los individuos y, la otra, como poder discursivo a través del cual se forjan ciertas mentalidades. Tal como lo afirmó van Dijk, al controlar las mentes se controlan a futuro las acciones.<sup>175</sup> Por consiguiente, estas acciones son las que generan diversos conflictos tanto en la sociedad como conjunto como en cada uno de los grupos que la integran.

Así mismo, al evidenciar los conflictos se abre la posibilidad de revertir el efecto del poder en lo corporal, como lo mencionó Foucault:

[...] emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio, del pudor. Y de golpe, aquello que hacía al poder fuerte se convierte en aquello por lo que es atacado [...] El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo [...].<sup>176</sup>

Es precisamente la imposición del poder la que se convierte -como lo expuso Foucault- en su propia resistencia al buscar mecanismos que hicieron posible la notoriedad del discurso hegemónico, originando otros de contenidos subversivos.

Huelga acotar que, por tratarse de estudios de las imágenes, nos basaremos en el Análisis Crítico del Discurso Multimodal (ACDM) porque este permite estudiar de manera más amplia estructuras discursivas ya que abarca lo visual pero también textos, sonidos, acciones corporales, mecanismos tecnológicos, entre otros. En Venezuela contamos con la especialista en discursos y lingüística Adriana Bolívar, que señala la amplitud en la investigación y estudios discursivos. Si bien esta disciplina está orientada al análisis de textos y del lenguaje, del mismo modo, sus ramas se han expandido hacia la comprensión de problemáticas culturales y cognitivas desde lo visual.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Teun van Dijk, "Discurso y dominación" (ponencia presentada en Grandes conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 4 febrero, 2004).

<sup>176</sup> Michael Foucault, *Microfísica del poder* (Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1979), 104.

<sup>177</sup> Adriana Bolívar, *Análisis del discurso: por qué y para qué?* (Caracas: Los libros de El Nacional, 2007), 21-22.

Para realizar los análisis basándonos en el ACDM tomaremos en cuenta los niveles establecidos por los lingüistas Kress y van Leeuwen, explorando los contenidos y sus expresiones a través de cuatro fases: el discurso, el diseño, la producción y la distribución.<sup>178</sup>

1) El discurso se refiere a las formas de conocimiento adquiridos en contextos sociales; 2) el diseño es la conceptualización de los recursos semióticos, es decir, los elementos que forman parte del discurso como el lenguaje corporal, recursos tecnológicos, musicales, entre otros. Permiten comprender el contexto a través de los modos comunicativos pudiendo cambiar los conocimientos socialmente construidos; 3) la producción se refiere a la articulación material del evento semiótico formado por distintas habilidades y 4) la distribución se refiere al registro y preservación del mismo.

Mediante estas formulaciones analíticas entablaremos un diálogo comparativo entre las artistas, localizando diferencias y modos de discursividad. Por otra parte, hemos organizado los análisis de cada artista en reseña biográfica, análisis iconográficos (por tratarse de imágenes artísticas que ameritan la descripción del tema), sus atributos y simbologías para culminar con los análisis multimodales.

---

<sup>178</sup> Obviaremos el nivel referido a la distribución por no analizar la incidencia en el público.

### 3.2 Sandra Vivas y Amalia Caputo: el cuerpo subordinado

#### Sandra Vivas

##### Breve reseña biográfica:

Nace en Caracas en 1969. Se gradúa como Licenciada en Artes en la Universidad Central de Venezuela, continuando su formación académica al realizar la Maestría de Bellas Artes en el Departamento de Nuevos Medios del Instituto de Arte de San Francisco. En 1999 viaja a Naivasha, Kenia para participar en el Taller Internacional de Artistas Wassanii. Recientemente ha ampliado sus estudios en el área audiovisual en Trinidad and Tobago Film Festival, Filmmakers Immersion Workshop, Port of Spain, 2015. Ha participado en diversas exposiciones entre las cuales podemos mencionar:

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: *¿Qué?*, Oficina #1, Caracas; *Amadecasismo*, Centro Cultural Chacao, Caracas; *Casitodo*, Galería Alternativa, Caracas; *Fracciones de obra*, Galería IVA, Caracas; *Sandra Vivas*, dibujos. Ateneo de Barquisimeto.

EXPOSICIONES COLECTIVAS: Trinidad y Tobago Film Festival, Medusa Gallery, Port of Spain; *I Bienal del Performance de Caracas*, Caracas; *Jugada a 3 Bandas*, Galería Magda Bellotti, Madrid, España; *Desafío al Poder*, Universidad de Los Andes, Mérida, Librería Lugar Común, Caracas y Galería Rara Avis, Buenos Aires, Argentina, por mencionar las más recientes.

Actualmente reside en Dominica donde la artista se encuentra trabajando en dos cortos de (-10 min) y en colaboraciones con Directores de cine del Caribe.

Vale acotar que los trabajos artísticos de Sandra Vivas comprenden dibujos, pinturas, videoarte, objetos. Sin embargo, en *El reloj lácteo* así como en otros, se observa el uso del cuerpo como soporte, desde el cual se manifiestan problemáticas personales que desea expresar usando el arte como espacio liberador.

## *El reloj lácteo* (2007)

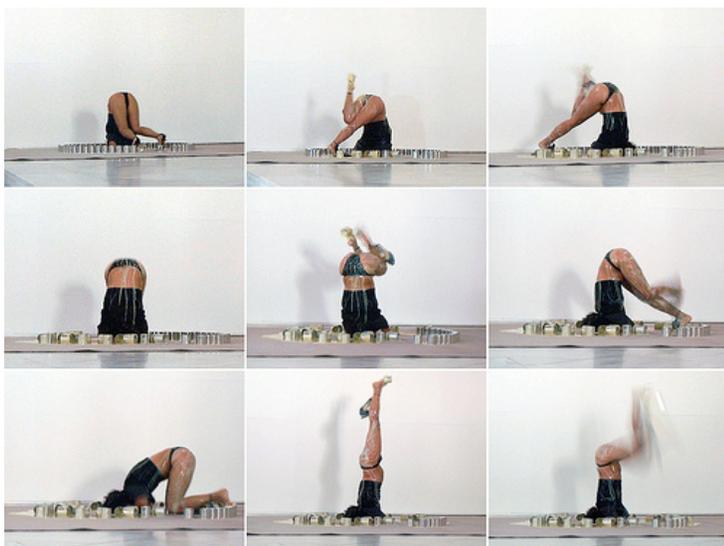


Figura 28.  
*El reloj lácteo*, 2007  
Performance realizado con latas de leche condensada, 30 minutos  
Documentación fotográfica y en video

### **Análisis multimodal**

#### **1) Diseño:**

##### Nivel pre-iconográfico:

La artista dispuso de sesenta latas de leche condensada ubicadas una al lado de la otra formando un círculo.

Círculo: de color rojo ubicado en el centro de las latas de leche condensada.

La artista: ubicada de cabeza en forma invertida con vestido y zapatos de tacón negro.

Acción: Sandra Vivas, con su cuerpo volcado de cabeza, va introduciendo cada uno de sus pies dentro de las latas de leche condensada hasta tomar una posición vertical derramando el líquido sobre su cuerpo. Entona, a su vez, una canción de cuna. El Himno Nacional de Venezuela se escucha en sonido ambiente.

##### Nivel iconográfico:

Vivas se introduce en el centro del círculo formado por las latas colocando su cuerpo de cabeza sobre el redondel rojo para mantener el centro desde el cual ella girará hasta culminar la acción. Los objetos y su cuerpo representan un reloj en donde la creadora, al situarse verticalmente, actúa como el centro del mecanismo dando la impresión de que se está

erigiendo un obelisco humano que podría interpretarse como símbolo falocéntrico. Cada parte del cuerpo de Vivas va reproduciendo las veces de manecillas del reloj, marcando la hora y los minutos con sus piernas al levantar cada lata tras derramar el líquido sobre su cuerpo. Mientras realiza la acción, tararea una canción infantil transmitiendo un ambiente de recogimiento y conexión con lo materno. Esta canción de cuna se une, a su vez, con el Himno Nacional de Venezuela que se escucha en sonido ambiente, lo que parece enaltecer el patriotismo.

Vale la pena acotar que la leche está asociada a la sangre de Cristo, del mismo modo que la imagen de María con el pecho desnudo se asocia con la redención y con la lactancia nutricia. Esto se debe a que en el Medioevo la leche materna estuvo asociada a la herida infundada a Jesucristo y el pecho de María lactante como símbolo de eucaristía, por ende, la leche obtuvo un carácter espiritual que se observó en las imágenes visuales de la época,<sup>179</sup> lo que le otorgó una simbología sagrada.

#### Nivel iconológico:

Muchas son las interpretaciones que se pueden hacer del *performance*. La verticalidad está asociada al símbolo del falo como centro del mundo. En las religiones es contemplado como el poder: desde él emanan todas las normas y lo relacionado con la fecundidad lo que le ha concedido un aura de supremacía. El sistema patriarcal y androcéntrico que ha regido el imaginario colectivo lo ha usado para jerarquizar e imponer al hombre como figura dominante de todas las áreas cognitivas que han construido a las sociedades. Por consiguiente, esta visión ha colocado a la mujer en una situación poco favorecedora, obligándola a cumplir con una serie de códigos y roles, construyendo una imagen sumisa y de desigualdad con respecto al varón.

La artista al usar su cuerpo y tomar la posición del falo, se apodera de dicho símbolo dominante para controlar el tiempo, la maternidad y su propia sexualidad. Pues la leche tiene diversos significados simbólicos como, por ejemplo, ser alimento. Por esta razón al escuchar el Himno Nacional, se relaciona con las protestas por la escasez y la situación de salud que por un largo tiempo ha estado atravesando el país. Por otro lado, todo lo que sea fluidos está relacionado con lo que es vergonzoso, lo abyecto lo cual es controlado con mayor énfasis cuando es emanado del cuerpo de la mujer.

---

<sup>179</sup> Rocío Sánchez Ameijeiras, “De la cabeza al corazón” en: *En femenino voces, miradas, territorios*, ed. Montserrat Villarino Pérez (Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2008), 308.

## 2) Producción:

*Performance* de 30 minutos de duración trasladado a video. Videoarte llevado a fotografía. Ficha técnica:

*El reloj lácteo*, 2007  
*Performance* con latas de leche condensada, 30 minutos  
Documentación fotográfica y en video

## 3) Discurso:

El planteamiento de la obra consiste en la subordinación del cuerpo femenino ante los discursos dominantes que han privilegiado la mirada androcéntrica, originando diversos símbolos cuyos significados colocan a la mujer en posiciones de desestimación, perversidad y de sumisión. De esta manera, la artista a través de un símil toma la imagen masculina característica del androcentrismo, en el cual el varón, es el centro de las cosas, ocultando y discriminando a las mujeres. Sin embargo, la artista se apropia de dichas significaciones para subvertir y crear nuevos discursos colocándola en una posición de empoderamiento.

## 4) Interpretación:

Cuando Sandra Vivas se coloca de cabeza totalmente erguida [Fig. No. 29], podemos reconocer un discurso que desplaza la posición dominante del hombre como centro del mundo. No obstante, es la mujer la que toma el lugar y desde ella, dirige su propio cuerpo, manejando conscientemente el control corporal de la posición, ataviada con vestuario y zapatos de tacón símbolo de lo femenino.



Figura 29. *El reloj lácteo*, 2007

El cuerpo se invierte como un símbolo fálico; entendamos por símbolo: “[...] un término, un nombre o una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio”.<sup>180</sup> También, se define como: “Elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición, etc.”<sup>181</sup> No obstante, para nuestros análisis nos interesa comprender lo que Carl Jung denominó como símbolos culturales, definidos a continuación:

Son los que se han empleado para expresar “verdades eternas” [...] pasaron por muchas transformaciones e, incluso, por un proceso de mayor o menor desarrollo consciente, y de ese modo se convirtieron en imágenes colectivas aceptadas por las sociedades civilizadas.<sup>182</sup>

Así, estos son usados en la construcción de ideologías las cuales han determinado un sistema discursivo que han abarcado todos los ámbitos del ser humano, implantando en las mentes de determinadas cultura discursos que van arraigándose en cada individuo controlando así sus modos de vida, conductas y maneras de mirar. Son como una especie de muro de contención, manejados por instituciones que participan activamente en la organización y manejo de políticas que rigen a las sociedades formando parte del sistema social de creencias y valores.

---

<sup>180</sup> Carl Jung, *El hombre y los símbolos* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1995), 20.

<sup>181</sup> *Diccionario de la Real Academia Española Online*, s.v. “símbolos”, consultado 15 abril, 2016, <http://dle.rae.es/?id=Xuq7wTS>.

<sup>182</sup> Jung, *El hombre y los símbolos*, 93.

Los discursos sobre la dominación, el falo y la castración forman parte de los conocimientos inaugurados por los psicoanalistas Sigmund Freud y Jacques Lacan, que marcaron tanto las diferencias entre los hombres y las mujeres, así como también, las disputas que sobre la sexualidad influyeron en los movimientos feministas. Para Freud lo falocéntrico establece una visión en el niño de que todos tienen pene, por lo tanto la diferencia de sexos no existe.<sup>183</sup> Al niño darse cuenta de que no todos lo poseen sino que existe otro distinto al de él, ocurre lo que denominó como la castración: “El varón, al confrontarse con la diferencia sexual, siente amenazado su genital; lo tiene pero podría perderlo. La niña por su parte, no lo tiene pero quiere tenerlo, lo envidia”<sup>184</sup>. Por lo tanto, para este psicoanalista austriaco el falo gira en torno al tener y no tener.

Por lo contrario, Jacques Lacan consideraba que el falo únicamente existía como significante, es decir, como un símbolo que se forma a partir del señalamiento de dos posiciones, una es la masculina que sí tiene la tenencia del objeto deseado y la femenina, que desea ser el objeto de deseo. Es precisamente esta relación la que le confiere el poder simbólico al mismo.<sup>185</sup> Así pues, se implanta como alegoría en los discursos patriarcales y androcéntricos que ubican al hombre como superior y a la mujer actuando alrededor o subordinado a lo masculino.

En consecuencia, podemos identificar el conflicto de la (in) subordinación: es desmontado al tomar un signo o una iconografía dominante, pero desde su condición de mujer que ha sido señalada por los discursos hegemónicos como débil y pasiva. Este *status quo* patriarcal es desmontado por la artífice, no solo empleando su cuerpo como lugar discursivo, sino como elemento femenino que interroga las estructuras de poder atestiguando tanto el control del tiempo como el de los iconos nacionales como lo es el Himno Nacional. De esta manera, ha cambiado los modos de representar de dominada a dominante. Al respecto, Pierre Bourdieu en su libro *La dominación masculina* señala cómo algunos objetos percibidos como

---

<sup>183</sup> Rosario Herrera Guido, “Psicoanálisis y feminidad”, en *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, comp. Rubí de María Gómez (Murcia: Editorial Plaza y Valdés, 2001), 110.

<sup>184</sup> *Ídem*.

<sup>185</sup> Esther Moreno López, “La entrada de la mujer en la escritura: una interpretación de *The Pillow Book* (El diario íntimo), Peter Greenaway, 1996”, en *Sin carne: en representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, Ed. Mercedes Arriaga Flores (España: Arcibel Editores y Grupo de investigación Escritoras y Escrituras, 2004), 79. [https://issuu.com/juanjosenegretejimenez/docs/sin\\_carne\\_representaciones\\_y\\_simula\\_34b16709fb8ecd](https://issuu.com/juanjosenegretejimenez/docs/sin_carne_representaciones_y_simula_34b16709fb8ecd)

dominantes son tomados por las mujeres e interpretados desde una visión de resistencia en contra del orden cultural impuesto.<sup>186</sup>

Del mismo modo ocurre, cuando las artistas: “[...] aprovechan el estado disminuido del sexo masculino para afirmar la superioridad del sexo femenino [...]”.<sup>187</sup> Vivas transgrede corporalmente las teorías impuestas por la biología y las políticas sexuales que ilustraron el aparato sexual como vacío, censurando, incluso, las relaciones sexuales al condenar que la mujer se colocara encima del hombre durante el acto sexual, debido a que el varón tiene el objeto del deseo, por lo tanto debe dominar el acto sexual. La performancista, desde su cuerpo, desplaza el poder androcéntrico, posicionándose como dominante. Desde allí comienza la acción; es decir, mofándose de lo fálico [Fig. No. 30].



Figura 30. *El reloj lácteo*, 2007

La subordinación debe ser entendida como la sumisión causada por las normas externas que conforman el mundo intelectual y cultural del individuo. La importancia otorgada al falo como centro de dominación masculina que rige todos los ámbitos del desarrollo femenino incluyendo la sexualidad, abarca también otros aspectos como la maternidad y los fluidos que emanan del cuerpo, siendo juzgados desde la mirada normativa del hombre. Por ejemplo en la [Fig. No. 31] se puede detallar el líquido derramado sobre el cuerpo de Sandra Vivas, por lo tanto, como construcción social, los fluidos corporales de la mujer también

---

<sup>186</sup> Pierre Bourdieu, *Ob.cit.*, p. 27.

<sup>187</sup> *Ídem.*

fueron censurados bajo un contexto histórico que se divulgó desde la Edad Media y que ha perdurado en los discursos que forman parte de nuestro imaginario social y cultural. Esto trajo como consecuencia que, únicamente, fueran permitidas cuando emanaban y eran representados en discursos visuales relacionados con la Virgen María, señalándose como negativa si aparecían en otras mujeres.



Figura 31.

La profesora en Historia del arte de la Universidad de Compostela, Rocío Sánchez Ameijeiras afirma: “[...] en la Edad Media la leche materna se creía fruto de la reelaboración de la sangre menstrual o de la capacidad nutricia que podía suponérsele a la divina herida [...]”.<sup>188</sup> De cierto modo, esta observación fue modificándose al pasar de los años reformulándose en otros contextos como se pudo observar en la fetichización que ha girado en torno a imágenes que exhiben la sangre menstrual o, cuando la mujer da de amamantar en público –lo que aún hoy en día, sigue siendo un tabú–.

Desde una posición que reivindica el poder de la mujer, Vivas visibiliza, por medio del uso de metáfora, lo que puede identificarse o interpretarse como un líquido fluido vital que ha sido producto de la ocultación. Sin embargo, estos fluidos son permitidos cuando, desde una mirada patriarcal y androcéntrica, se le otorga importancia en películas pornográficas en los cuales se exige la visualización en un primer plano de la eyaculación con el único objetivo de causar placer en el hombre.

La constante imagen fotográfica o cinematográfica de la mujer con semen en el rostro, así como en otras partes, implanta en ella una especie de ser el sello de posesión del hombre. En otras palabras, esta imagen visual crea una simbología de dominación masculina debido a

<sup>188</sup> Ameijeiras, “De la cabeza al corazón”, 317.

que el fluido actúa como una marca ante un cuerpo que se encuentra en posición de subordinación.<sup>189</sup>

Los lenguajes visuales suman variadas interpretaciones en el trabajo de la artista. En primer lugar, la posición de mando ejercida que es vista como una subversión del falocentrismo. En segundo lugar, ante el quebrantamiento del discurso visual dominante que ha normado la leche que, al cubrir lo corporal durante la acción, es una metáfora de los líquidos que normalmente expulsa el cuerpo, los cuales han sido encubiertos etiquetándolos como perversos e infundiendo vergüenza.

Los fluidos como signo comienzan a ser usados para provocar sensaciones de repulsión, con la intención de incomodar la normalidad en el sistema dominante. En este caso, tratándose de la leche materna o de otro origen, es un líquido que ha permanecido bajo el control de la biopolítica<sup>190</sup>, variando según el contexto que desea prohibirlo, aceptarlo, descomponerlo o crear nuevas significaciones.<sup>191</sup>

La metáfora de un objeto mecánico como lo es el reloj puede relacionarse con el proceso corporal que experimentan las mujeres, también llamado despertador biológico. Ese es un discurso que desvela una serie de procesos hormonales y físicos que son también objeto de regulaciones científicas. La biopolítica por medio de determinados procedimientos, fragmenta cada parte del cuerpo incluyendo sus líquidos banalizando así lo corporal, específicamente el de las mujeres.<sup>192</sup>

La nana infantil *Duérmete mi niño* que acompaña la acción permite transportar al espectador al espacio íntimo de la maternidad. Por medio del canto, ironiza los sistemas discursivos que han regido el embarazo, otorgándole mayor importancia a la consecución de los objetivos que determinan las estadísticas de la población. Esto quiere decir, que por lo general, el control de la natalidad, las normas dominadas por lo patriarcal y las restricciones

---

<sup>189</sup> Román Gubern, *La imagen y otras perversiones ópticas* (Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2005), 21. Consultado 10 noviembre, 2016. [https://issuu.com/juanjosenegretejimenez/docs/la\\_imagen\\_0ay\\_otras\\_perversiones\\_0](https://issuu.com/juanjosenegretejimenez/docs/la_imagen_0ay_otras_perversiones_0).

<sup>190</sup> La biopolítica según Foucault consistía en el control ejercido por las instituciones de poder sobre el cuerpo y a través del mismo. No únicamente por medio de ideologías y discursos.

<sup>191</sup> Emilio Tarazona, “Cuerpos y flujos”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Coords. Fernanda Carvajal, André Mesquita y Jaime Vindel (España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 86, consultado 10 noviembre, 2016, <https://issuu.com/sandragutman/docs/2012-perder-la-forma-humana>.

<sup>192</sup> Ana Sánchez, “Asimetrías y olvidos en las tecnologías de reproducción asistida”, en *Cartografías del cuerpo*, eds. Eulalia Pérez Sedeño y Esther Ortega (Valencia: Ediciones Cátedra, S.A., 2014), 55.

que ha establecido la medicina, han favorecido la exclusión de la sexualidad, no obstante, sucede lo contrario con la genitalidad a la que se le da mayor importancia.<sup>193</sup> Así pues, se construye un contexto cultural que prohíbe a la mujer ser protagonista de su propio goce, visualizándola como una máquina de reproducción.

Al respecto, Casilda Rodrigáñez expresa lo siguiente:

Pero en ciertos campos, como el de la psicología, la sexología, la obstetricia, etc., se está eliminando la dimensión libidinal del cuerpo humano, desvinculando la fisiología de la libido, y dejando la sexualidad reducida a la genitalidad. La sexualidad como proceso de expansión del placer y como desarrollo de la capacidad orgástica humana para la autorregulación corporal, ha desaparecido de nuestra cultura, de nuestro inconsciente colectivo.<sup>194</sup>

Los discursos opresivos terminan controlando tanto la sexualidad como los deseos de las mujeres de producir otros cuerpos porque así lo desean. Por consiguiente, el cuerpo subordinado se origina desde los discursos de desigualdades, caracterizados por las dicotomías de arriba/abajo; fuerte/débil y así sucesivamente, siendo asimilados por la política y demás instituciones que buscan fortalecer el imaginario social. Lo que recuerda a las discusiones que emprendimos en el primer capítulo sobre la violencia simbólica, un concepto trabajado por Pierre Bourdieu.

Cuando se escucha paralelamente el Himno Nacional de Venezuela, se produce un discurso nacionalista de respeto a las instituciones que es utilizado para enaltecer la patria y el debido apego a las normas que rigen el país. Es acompañado por otro que incluye una mirada de género: aunque se escucha una música que el imaginario colectivo relaciona con los próceres y la lucha independentista, lo que se observa es la participación como mujer y la denuncia ante las políticas actuales, por lo que el *performance* puede ser analizado también como un cuerpo político.

En *El Reloj lácteo* se emplean los recursos correspondientes a los modos semióticos visual, verbal, sonoro y corporal. El *performance* integra al público a la obra y forma una relación por medio de lo corporal, de las gestualidades, de su voz y demás acciones

---

<sup>193</sup> Casilda Rodrigáñez, *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente* (Murcia: Ediciones Crimentales S.L., 2007), 12, consultado 02 junio, 2016, [https://issuu.com/juanjosenegretejimenez/docs/la\\_represion\\_del\\_deseo\\_rodriganez\\_ca](https://issuu.com/juanjosenegretejimenez/docs/la_represion_del_deseo_rodriganez_ca).

<sup>194</sup> Casilda Rodrigáñez, *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente*, 16.

expresando conflictos relacionados con la identidad de la mujer, la maternidad y la subordinación femenina en una sociedad machista, que las mira como espectáculo.



Figura 32.

Al finalizar el *performance*, se observan los restos del material usado: vinil circular de color rojo y las latas con el líquido derramado alrededor [Fig. No. 32 y 33]. La imagen final de la acción deja entrever cómo desde un centro dominante que incluso, basándonos en los recursos discursivos visuales, es de color rojo asociado con la fuerza, con el poder, vigor y dinamismo, reafirman el discurso crítico al rodearse de la materialidad que simbolizan los conflictos interpretados en la obra. No obstante, esa imagen al final es también una invitación a ocupar ese espacio de control y dominio desde cualquier perspectiva, sin marcas impuestas.

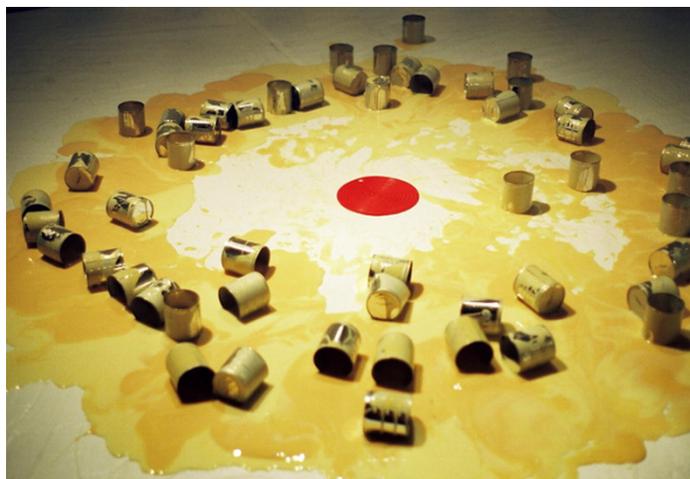


Figura 33.

## **Amalia Caputo**

### Breve reseña biográfica:

Nace en Caracas en 1964. Es Licenciada en Artes de la Universidad Central de Venezuela. Cursó la Maestría en Artes de la Fotografía en la Universidad de Nueva York y en el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, EE.UU. Actualmente reside en Miami. Ha sido ganadora de varios premios entre los cuales están: Premio Juan Lovera (2004) 62° Salón Arturo Michelena, Valencia. Premio Braulio Salazar (1999) 57° Salón Arturo Michelena, Valencia, entre otros. Su obra esta representada en varias colecciones en museos y galerías en Venezuela, Canadá, Estados Unidos y España.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: *Instacorrespondences 5to tramo* La Plataforma Gallery, Barcelona, España; *Instacorrespondences 4ta entrega*, Florida Gulf Coast Univeristy; *Instacorrespondences 3er plazo*, Dacil Galería de Arte, Buenos Aires Argentina; *Instacorrespondences 2do plazo*, 6th. St Container, Miami, Florida; *Instacorrespondences 1er plazo: 924 proyectos*, Centro de Arte del Sur de la Florida; *Transferencias*, Centro Cultural La Caja de Chacao, entre otras.

EXPOSICIONES COLECTIVAS: *Autorretrato: Ve*, Tercera Galería Espacio, Helsinki, Finlandia; *Obra abierta/Ejes de libertad*, Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (Maczul); *Alter-Ego Lecturas del retrato*, Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (Maczul); *1era Bienal del Performance de Caracas*, Centro Cultural de El Hatillo; *Colectiva verano 2016*, Beatriz Gil Galería, Las Mercedes, Caracas. Es artista residente en Vizcaya Museum and Gardens, Miami (2015).

Amalia Caputo se vale de la fotografía como medio expresivo para representar el cuerpo femenino como lugar en donde convergen y recaen experiencias relacionadas con la mirada bajo la cual es adjetivada, su relación con el espacio que ocupa y los procesos que nos llevan a conocernos por dentro y por fuera.



Figura 34. *Masculinefeminine (2002)*  
Pigmento de impresión de archivos

110 x 110 cm.

## Análisis multimodal

### 1) Diseño:

Fotografías: compuestas por seis imágenes distintas de 110 x 110 cm cada una.

Maniquí media silueta: tres siluetas de medio cuerpo femenino de color blanco, una de ellas contiene un escrito realizado a mano.

Maniquí media silueta: una silueta de medio cuerpo masculino de color negro.

Hombreras deportivas: dos protectores de fútbol americano color negro y blanco.

Figuras: tres cuerpos femeninos. Uno masculino y otro, sin identificación de sexo.

### Nivel iconográfico:

En la primera fotografía *Masculinefeminine I* [Fig. No.35] un cuerpo de mujer sostiene sobre sí un maniquí de media silueta con características femeninas: cintura estrecha y senos. Sobre éste, la artista escribió una reflexión denominada: *El ombligo de los sueños* que, según la autora, expresa al género como un destino, un vestido, una interpretación, un futuro, un sueño.

Masculino femenino<sup>195</sup>

Masculino femenino

Un atavío de palabras, una cumbre de palabras, [frase ilegible], reflejar el mañana, reflejar el hoy.

El futuro de la diferencia masculino-femenino

El tema de la diferencia explora una más compleja

Noción de la diferencia binario sexual, uno sobre la escala libre de razas, clases, sexualidad.

Masculino femenino, masculino femenino

Una imagen corporal accidentalmente no totalizada

[frase ilegible] la naturaleza de la etapa del espejo

Es donde el cuerpo está en “uno y piezas”

Se proyecta en un todo, un autorretrato

---

<sup>195</sup> Masculine feminine, Masculine feminine, A dress of words, A brow for words, [frase ilegible], to mirror tomorrow, to mirror today, the future of difference masculine-feminine, the issue of difference explores a more complex, than binary notion of sexual difference, one on free scale by race, class, sexuality. Masculine-feminine, masculine-feminine. Accidentally non totalized body image, [frase ilegible] the nature of the mirror stage, is where the body is in “ones and pieces”, is projected into a whole, of photo, self. By navelgazing I do not entirely mean to pre dismissive sense of self envolved contemplation, but also in the sense of looking at where we came from for the navel is the mark of “connection to ones” origin, the bodily tie to one's MOTHER, only in a very limited sense is it useful to look at ourselves. In reflecting on where we came from, remember that Freud called the illegible part of the dream relaus that which could never be pursued into interpretation. The navel of dreams.

Por observar el ombligo no quiero decir ser despectivo con el Sentido de la autocomtemplación implicada, pero tampoco con el sentido de mirar de donde hemos venido pues el ombligo es la marca de la “conexión con el origen de uno”, el lazo corporal con nuestra madre.

Solo en un sentido muy limitado es útil observarnos, reflexionar sobre dónde venimos, recuerden que Freud llamó a la parte ilegible del sueño *relaus* aquello que nunca podría ser perseguido en interpretación.

El ombligo de los sueños.



Fig. 35. *Masculinefeminine I*, 2002

En *Masculinefeminine II* [Fig. No. 36] se muestra de perfil la yuxtaposición entre el maniquí y el cuerpo humano que lo sostiene con sus manos a la altura del torso. Se puede apreciar que el armazón no contiene ningún texto, así como también, de acuerdo a la textura de quien sostiene el objeto, se trata de una fémina.



Figura 36. *Masculinefeminine II*

En *Masculinefeminine III* [Fig. No. 37] se observa el reverso del cuerpo portando, únicamente, unas hombreras de fútbol americano colores negro y blanco. No es posible identificar el género del personaje.



Figura 37. *Masculinefeminine III*

En *Masculinefeminine IV* [Fig. No. 38] podemos apreciar un maniquí de color negro, en posición frontal, de media silueta con características masculinas, pudiendo observarse únicamente las manos sobre el torso de quien lo sostiene desde el reverso. Del mismo modo, tampoco puede identificarse el género.



Figura 38. *Masculinefeminine IV*

En *Masculinefeminine V* [Fig. No. 39] se presenta la media silueta del maniquí con formas corporales de mujer color blanco, sujetando con sus manos a la altura del abdomen. Cuando vemos en detalle la fotografía, es notorio que quien sostiene el dispositivo es un hombre por los vellos en la zona axilar izquierda y en el exterior de ambos muslos.



Figura 39. *Masculinefeminine V*

En *Masculinefeminine VI* [Fig. No. 40] se observa nuevamente las hombreras protectoras pero la parte delantera, así mismo, se puede apreciar el abdomen de la modelo que por las características corporales se trata de una mujer.



Figura 40. *Masculinefeminine VI*

## 2) Producción:

Seis fotografías en pigmento de impresión de archivos de 110 x 110 cm.

Ficha técnica:

*MasculineFeminine I*, 2002  
Pigmento de impresión de archivos  
110 x 110 cm.

*MasculineFeminine II*, 2002  
Pigmento de impresión de archivos  
110 x 110 cm.

*MasculineFeminine III*, 2002  
Pigmento de impresión de archivos  
110 x 110 cm.

*MasculineFeminine IV*, 2002  
Pigmento de impresión de archivos  
110 x 110 cm.

*MasculineFeminine V*, 2002  
Pigmento de impresión de archivos  
110 x 110 cm.

*MasculineFeminine VI*, 2002  
Pigmento de impresión de archivos  
110 x 110 cm.

### **3) Discurso:**

Se plantea cómo las construcciones simbólicas que se han creado en torno a lo femenino y masculino subordinan al cuerpo bajo roles y características que no necesariamente corresponden entre sí.

### **4) Interpretación:**

En las estructuras discursivas de estas fotografías podemos identificar una tematización entre lo que es masculino y femenino; construcciones patriarcales que son intercambiadas en cuerpos marcados por la diferencia de sexo y de género. La artista, en cada fotografía, juega con las representaciones al utilizar cuerpos diversificados biológicamente sobre los cuales coloca objetos artificiales con atributos contrarios.

Al normativizarse la diferencia de género -de acuerdo a las estructuras mentales y de conducta que han impuesto los sectores dominantes- se prohíbe socialmente la unión entre iguales. Esta censura también alcanza a los roles y discursos que caracterizan lo masculino (fuerte, la autoridad, entre otros) y lo femenino (débil, sumiso, entre otro), asumiendo la negación de que una mujer se comporte o adquiera un aspecto que ha sido estereotipado como masculino o viceversa. Así, la introducción de elementos plásticos con formas corporales en cuerpos distintos origina el debate sobre varios conflictos pues, al desnaturalizar lo normado, se subvierte el discurso dominante.

En las fotografías que muestran las hombreras protectoras, se puede observar como lo masculino ocupa el espacio dominante en la cultura. En *Masculinefeminine VI* el cuerpo de la mujer se desnaturaliza por medio de un objeto con características masculinas (hombros anchos y pectorales fuertes como corresponde a la imagen corporal que las construcciones sociales y culturales han creado sobre el hombre). Del mismo modo, se subordina el cuerpo femenino evidenciándose metafóricamente la sumisión de ésta.

De la misma forma, en *Masculinefeminine III* una entidad en el que no se percibe con certeza su género y sexo al estar de espaldas, muestra también la protección deportiva identificada con lo masculino, sin embargo, se observa la desconstrucción en el discurso si lo analizamos desde lo que Beatriz Preciado llamó como sistema sexo-género, al visibilizar aquello que no está dentro de la heteronormatividad. De esta manera, al desviar las partes sexuales se relaciona al cuerpo con lo vergonzoso, con lo que no posee identidad como afirmó

Bourdieu porque la identidad social se logra por medio de la cara, el mirar al otro, el contacto público, contrario a lo que permanece privado y oculto.<sup>196</sup>

En la cultura occidental, lo masculino y femenino ha estado inscrito dentro de un orden simbólico para organizar y mantener una jerarquización que favorece al varón. Por ende, la artista, al introducir los maniqués y la protección deportiva, muestra cómo el género no es más que un traje diseñado el cual forma parte de lo que Estela Serret denominó como “el ordenamiento artificial del mundo en símbolos, como vimos, construye significados por delimitación”.<sup>197</sup> Esas delimitaciones se vislumbran al representar el cuerpo verdadero y el que no lo es. Cabe destacar que lo que no es identificado con ningún género ni con identidad sexual alguna, es excluido.

Lo falso es una alusión a las vestiduras (construcciones sociales y culturales) que pretenden etiquetar el cuerpo y a la identidad por medio de roles, con características específicas que debe cumplir lo corporal para entrar dentro de lo “normal” como se puede analizar de la fotografía *Masculinefeminine II*. Por otra parte, en *Masculinefeminine IV* y *Masculinefeminine V* se aprecia cómo estos objetos permiten, a su vez, la subordinación que causa el género al diseñar modos de vida según su sexo. Por lo tanto, las analogías que logra Amalia Caputo ha generado, afirman la falta de autenticidad en los individuos pues, al nacer no es obligatorio presentar códigos propios de hombre o mujer porque estos son modificables durante el proceso de socialización, pudiendo variar según la identidad sexual de la persona.

Los maniqués de media silueta que aparecen en cada una de las fotografías que constituyen la obra *Masculinefeminine*, pueden también ser interpretados como una máscara para ocultar o visibilizar. La artista, a través de la ambigüedad, presenta el conflicto que rodea los cuerpos cuya naturaleza ha sido designada para determinada identidad. Al sostener un objeto con las particularidades del “otro” se desmonta lo hegemónico porque se hace evidente que no necesariamente la máscara -por mencionar un ejemplo- de lo femenino corresponde con las conductas femeninas. Como contrapartida, la máscara de lo masculino no obligatoriamente debe corresponder con las conductas varoniles.

---

<sup>196</sup> Bourdieu, *Op. Cit.*, pp. 30-31.

<sup>197</sup> Estela Serret, *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina* (Oaxaca: Instituto de la Mujer Oaxaqueña, 2001), 82. Consultado 23 octubre, 2016  
[https://issuu.com/labibliotecadigital/docs/el\\_g\\_nero\\_y\\_lo\\_simb\\_lico\\_1ra\\_ed.](https://issuu.com/labibliotecadigital/docs/el_g_nero_y_lo_simb_lico_1ra_ed.)

No obstante, la máscara o mascarada puede ser usada para ocultar los conflictos alrededor del género como fue planteado por Joan Rivière en el caso de las féminas con rasgos masculinos: quienes ejercían labores en las áreas designadas para los hombres, se ponían su mascarada para reforzar sus conductas femeninas. Las máscaras permiten asumir una identidad distinta y, en materia de género, permiten la modificación del sexo, raza y demás constructos sociales introduciendo nuevos discursos, nuevas identidades. Un ejemplo de esto fue el fenómeno de las *Garçonnes*, un movimiento surgido en Francia en 1920, que consistió en mujeres que se permitieron usar vestimentas que la sociedad diseñó para los hombres con la finalidad de protestar y burlar las construcciones que sobre “lo femenino” existieron, lo que les otorgó un carácter andrógino.

Esto trajo como consecuencia que los discursos dominantes de la época construyeran otros contextos reforzándolos por medio del lenguaje. Es decir, a través de conceptos vejatorios, buscaron anular sus identidades lo que provocó no sólo la subordinación sino también la eliminación del miedo a ser etiquetadas como lesbianas, desautorizando su cuerpo físico y psíquico. Del mismo modo, estos objetos plásticos funcionan como límite entre lo que el orden simbólico impone y el cuerpo ajeno a la gobernabilidad corporal que las instituciones han infundido en él.

El mismo discurso puede ser llevado a cabo en el contexto actual. Se ha desarrollado un discurso promocionado por los medios de masas acerca de las características que debe tener el cuerpo de la mujer para ser considerado como bello. Estos juicios han sido criticados por muchas artistas contemporáneas que denuncian cómo el poder a través de la cirugía plástica, invaden lugares corporales con piezas artificiales para redefinir identidades. Por esta razón optan por desplazar las significaciones a otras que originen ambigüedad, por ende, la metáfora también está presente en *Masculinefeminine* al usar estos estereotipos artificiales como crítica a los nuevos cánones y a la sumisión del cuerpo ante una anatomía que juzga desde la mirada normativa del varón.

### 3.3. Deborah Castillo: el cuerpo sexualizado

#### Breve reseña biográfica:

Nace en Caracas en 1971. Es Licenciada en Artes Plásticas en la especialidad de Medios Mixtos en el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón, 2003. Paralelamente cursó estudios de fotografía experimental I y II en la Organización Nelson Garrido. Ha participado desde el 2002 en diversas exposiciones en Venezuela y en otros países:

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: *Political Iconoclasm and other forms of civil disobedience*, Bibliowicz Gallery, Ithaca; Nueva York, Estados Unidos, 2016; *Marx Palimpsesto*, Carmen Araujo Arte, Caracas, Venezuela, 2016; *Raw*, Mandragoras Art Spaces, Nueva York, Estados Unidos, 2015; *Acción y culto*, Centro Cultural Chacao, La Caja, Caracas, Venezuela, 2013; *Deborah Castillo*, Oficina #1, Centro de Arte Los Galpones, Caracas, Venezuela, 2011; *Caracas: El Nuevo Circo, Bestiario de curadores y artistas*, Oficina # 1, Centro de Arte Los Galpones, Caracas, Venezuela, 2009; *Documentos en regla: La Supersudaca*, El Anexo/Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela, 2008; *Sucursal CCS*, Sala Mendoza, Caracas, Venezuela, 2006; *Oficio de manos*, CELARG, Caracas, Venezuela, 2002.

EXPOSICIONES COLECTIVAS: *Feminis-arte III*, Centro Cibeles, Madrid, España, 2015; *New Territories: Laboratories for Design, Craft and Art in Latin America*, Museum of Arts and Design, New York, Estados Unidos, 2014; *CACRI ARTE CONTEMPORANEO*, Oficina #1/ Hacienda La Trinidad, Caracas, Venezuela, 2013; *ID Performance*, Velada Santa Lucía, Maracaibo, Venezuela, 2011; *Colección privada*, Espacio Escala, Sevilla, España, 2008. En 2003 la artista participa en el VI Salón CANTV jóvenes con FIA, obtiene el Segundo Premio con la obra *La tuerca y el Tornillo. Calendarios de bolsillo*. Ese mismo año participa en XI Premio Eugenio Mendoza con la pieza *Colección privada: Fantasías I* haciéndola merecedora del premio. Del mismo modo, ha sido ganadora del Premio Armando Reverón como artista joven, 2013 y del Programa de tutoría del artista inmigrante en Nueva York, 2015.

El trabajo plástico de Deborah Castillo se ha originado desde su condición como mujer, en la que ha reflexionado desde lo personal el papel que las construcciones sociales han determinado para las féminas. Desde el cuerpo investiga, denuncia, interviene, provoca y reflexiona sobre el poder en sus diversos escenarios, es decir, en lo cultural, en los ciclos de la

vida, en la relación de lo femenino con el poder androcéntrico y, del mismo modo, el poder político.

Todo esto le ha permitido cuestionar a través de la fotografía, videos, instalaciones y *performances* situaciones en los que la hegemonía ha mostrado a la mujer desde la mirada dominante como objeto de goce. Asimismo, critica la imagen creada que se ha construido de las mujeres latinoamericanas como mujeres de servicio del hogar y como candentes, ardientes y *sexys*. La artista desde su cuerpo –que lo emplea como herramienta de confrontación– analiza los conflictos que la historia y la política han marcado en la idiosincrasia del venezolano, ironizando y subvirtiendo lo institucionalizado.



Figura 41.  
*Colección privada: Fantasías I*, 2003  
Instalación fotográfica  
Medidas variables.

## **Análisis multimodal**

### **1) Diseño:**

Dispositivo: vitrina empotrada para exposición de objetos de un solo ángulo, decorada en su interior con un acolchado de color rojo.

Objetos: doce calendarios piramidales con fotografías de la artista autorrepresentándose en distintas poses semidesnuda, explorando varios roles sexuales.

Iluminación: se recreó un ambiente de intimidad en la exposición usando luces tenues que sólo iluminaban a la instalación.

#### Nivel iconográfico:

Doce fotografías que de izquierda a derecha se observan distintas representaciones estereotipadas de las mujeres sexualmente activas como el de la mujer diablita, la diosa de cabellos dorados, la superheroína, la niña consentida o *Lolita*, la gótica que pasea a su perro, la sirvienta, la mujer de sociedad acompañada de su perro color blanco, la geisha, la conejita de Playboy, la novia, la *femme fatale* y la bailarina *Can Can*. Cada imagen acompaña a los 12 meses del calendario que suelen encontrarse en comercios, industrias y talleres mecánicos otorgándole a la mujer una imagen comercial y sexual como objeto de disfrute para el público masculino. También acentuando la imagen de la mujer activa como objeto de comercio y disfrute para un público de taller mecánico que inspira sus fantasías en las generadas por la pornografía *mainstream*.

#### Nivel iconológico:

La imagen de la mujer como objeto de deseo, de contemplación y centro de todas las fantasías del hombre responden a los estereotipos construidos a lo largo del tiempo, sobre todo por la pornografía, abordando el cuerpo femenino no sólo desde la diferencia de género y sexual, sino también desde la problemática que padecen al representar su propia condición de mujeres que quieren afirmar sus derechos de sentirse bellas y *sexys*. Por lo tanto, en un primer encuentro con la obra *Fantasías I*, se observa un discurso expresado desde las fotografías así como desde la instalación misma pues todo corresponde a un ambiente que traslada al espectador a locales nocturnos como los prostíbulos en los que el goce y el disfrute por la contemplación femenina, sea visual o carnal, se convierte en el objetivo principal de la mirada masculina.

De esta manera, la instalación expone los diversos estereotipos que se han construido alrededor de las mujeres, los cuales han sido catalogados según las actitudes, la forma de caminar e incluso por el vestuario. Por ello la artista se autorrepresenta en variadas poses y estilismos simulando cada tipología que medios como la fotografía, el cine, la televisión y la publicidad han reforzado como se ha podido observar en calendarios como el de las Chicas Polar, en el mercadeo de la cerveza Regional, en revistas en las cuales se muestran mujeres con senos operados, cinturas mínimas y que, en el caso de la obra *Fantasías I* es ironizado por

la propia artista demostrando el derecho que toda mujer posee a su propio goce, no solo como autonomía vital sino como un derecho a acceder al orden público a través de la autorrepresentación, encauzada por medio de lenguajes que no la subordinan sino que le otorgan libertad.

## **2) Producción:**

Fotografías llevada a instalación.

Ficha técnica:

*Colección privada: Fantasías I, 2003*

Instalación fotográfica

Medidas variables.

## **3) Discurso:**

Se plantea la representación del cuerpo sexualizado dirigido únicamente a la mirada masculina problematizándola, a su vez, al ironizar los cánones dictados por un sistema representativo dominante.

## **4) Interpretación:**

Durante décadas la imagen de la mujer ha sido censurada por políticas y normas que en principio fueron otorgadas por la religión, banalizando el cuerpo femenino a partir de lo sagrado en María y lo sacrílego en Eva. Esto conllevó a que, en diferentes culturas, no sólo se ubicara a la mujer como inferior al hombre, sino que se ejerció control sobre sus comportamientos en público y, por ende, se construyeron una serie de códigos sobre el vestuario y cómo debería lucir la mujer para mantener principalmente, la cordura.

Como resultado de esta problemática, el cuerpo fue obligado a su ocultación. En Europa por ejemplo, por medio del uso de joyas, se persiguió restarle importancia y visibilidad a lo corporal, desplazando la importancia visual al ornamento. Por consiguiente, durante el Cristianismo, estos códigos fueron cambiando a través de discursos sobre la sencillez y renuncia a todo accesorio de lujo. La mujer debía ser modesta por lo que el cuerpo comienza a ser invisibilizado usando vestuarios que no dejen ver ninguna parte corporal.<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> María José de la Torre Moreno, “La invisibilidad del cuerpo femenino en Beowulf: transferencias metonímicas y simbólicas del poder femenino orientadas a su ocultación y demonización,” en *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*, ed. Ana María Muñoz Muñoz (Granada: Universidad de Granada, 2007), 78-79.

Estos códigos son regidos por sectores de poder que, de igual modo, terminan dirigiendo los diseños de la moda femenina obligando a las mujeres a usar ropajes de determinada manera y que al pasar de los años, ya en el siglo XX, comienza a observarse una evolución en el mismo, desde el uso de traje de baños enteros hasta los bikinis. Tal situación se apreció en el cine cuando se mostraban imágenes de las actrices de manera sugerente para evitar la censura. Tiempo después se comenzó a mostrar partes del cuerpo hasta la exhibición de contenido sexual explícito. Todo fue consecuencia de un largo proceso en el que las mujeres comenzaron a rebelarse en contra de los discursos impuestos que favorecían su degradación.

Jean-Jacques Courtine señala que desde 1900 la publicidad mostró a las mujeres en ropa interior realizando acciones asignadas a lo privado.<sup>199</sup> Asimismo los medios de comunicación abrían el mundo visual a imágenes no tan pudorosas de las féminas: si bien se permitió cambios en el vestuario y en la exhibición más amplia del cuerpo femenino, esto fue tomado por los discursos patriarcales con la intención de sexualizar el cuerpo. Es decir, los cambios observados no fueron a favor de las mujeres, por el contrario, se reforzó la política androcéntrica dominante para continuar limitando el comportamiento femenino dentro de la moral, construyendo arquetipos de mujeres traicioneras, fatales, desconfiadas y demás características relacionadas con la pérdida moral del hombre y la familia.

La revolución sexual produce un deterioro en las estructuras dominantes, ya el sexo no tiene relación estricta con la reproducción y la imagen creada en torno a la familia perfecta (hombre en el trabajo y la mujer en casa con los hijos). Las mujeres comienzan a ejercer resistencia en contra de las construcciones simbólicas dadas por un discurso dominante.

Dicho discurso se ha mantenido, esforzándose por mantener el control sobre las pulsiones las cuales se han considerado como amenazas, razón por la cual el control del Estado se ha visto en la obligación de regular el sexo y la sexualidad. La diferencia estriba en que no se trata de una sexualidad que respete la condición femenina ni que iguale los deseos de hombres y mujeres, se trata pues, de un discurso sexista y normado, sancionando a las conductas según ellos desviadas (homosexualidad, fetichismos, entre otras). Las economías

---

<sup>199</sup> Anne-Marie Sohn, "El cuerpo sexuado," en *Historia del cuerpo Tomo III, El siglo XX* ed. J.J.Courtine (España: Taurus Historia, 2006), 102.

del placer le han dado mayor importancia a lo sexual, posicionando al hombre como principal beneficiario al objetualizar aun más a la mujer desde lo comercial.

De esta manera, los grupos dominantes utilizan el cuerpo para satisfacer las necesidades contemplativas: es la mirada del varón la que carga el mayor poder, colocando a la mujer como un objeto de deleite hacedora de riqueza monetaria surgiendo así la máxima que reza “el sexo vende”. La pulsión abandona el espacio natural para convertirse en una institución, en un negocio. Lo primordial es mostrar el cuerpo sinuoso, esbelto y seductor de la mujer que no siente, ni piensa sólo se muestra como un cuerpo sexualizado.

El cuerpo continúa siendo el portador de conflictos. El poder, a través de la construcción de distintos modos mentales, busca en las personas que conforman la sociedad fomentarles el rechazo, la discriminación y la creación de una serie de características que permitan continuar categorizando a la mujer como peligrosa. Clasificaciones que evidencian el control sobre el cuerpo femenino. En consecuencia la artista Deborah Castillo asume los estereotipos dados por un discurso dominante que sólo favorece a un sexo y discrimina al género, simula tanto los gestos como el vestuario que acompaña a cada arquetipo como se puede observar en la [Fig. 42].



Figura 42. Detalle de *Fantasías I*

La artista creó un ambiente íntimo. Empleó un mobiliario acolchado de color rojo como suelen verse en los locales nocturnos, aludiendo a la *Belle Époque*. La presentación de calendarios generalmente vistos en talleres mecánicos e industrias de “hombres”, los cuales son promocionados presentando cuerpos desnudos y semidesnudos de mujeres voluptuosas, son una muestra de cómo se vende la sexualidad. Si bien hay distintos públicos, en este caso, nos referiremos al dominante como es el patriarcal.

La artista se apropia de los estereotipos creados por una comunicación caracterizada por prejuicios, pues es precisamente éste el medio o la herramienta usada por los discursos para dominar. El lenguaje transmite y hace que la sociedad perciba una imagen, una representación que, en ocasiones, puede tratarse de una información manipulada.

Es la comunicación lo que crea un contexto que será asumido por las mentes, dando origen a representaciones que formaran parte de un orden simbólico, incentivando la cosificación del cuerpo de la mujer por medio de un lenguaje desigual, misógino y de dominio que persigue docilizar el cuerpo. No obstante, la instalación *Fantasías I* muestra a la artista que busca cumplir con el deseo sexual falocentrista asumiendo diversos roles que los discursos han representado para el goce de las fantasías del hombre. De esta manera, tenemos el estereotipo de la mujer *Lolita* [Fig. 43] de imagen infantil con coletas de lazos rojos, medias tipo escolares, sosteniendo un oso de peluche, transmitiendo una imagen entre el límite de la inocencia y la perversión.



Figura 43 y 44

En contraposición la [Fig. 44] muestra a la artista ejerciendo su poder de autorrepresentación asumiendo el rol de conejita *Playboy*, en la cual el cuerpo no busca transmitir inocencia alguna, por lo contrario, corresponde a la mujer que seduce e invita al goce de una manera divertida, cumpliendo con la imagen del conejo creada por Art Paul: las féminas se colocaban orejas y cola de conejo llamándolas mujer-coneja, creando así una simbología alrededor de lo amoral, disfrutando del juego de ser atrapadas.<sup>200</sup>

Similarmente se pueden observar otros tipos de estereotipos. Huelga mencionar el uso del corsé, una prenda caracterizada por lo general con lo sexy y provocativo. Con la aparición de este accesorio, se pretendió controlar el cuerpo femenino de dos maneras: una desde el ideal de un cuerpo delgado con cintura estrecha y, otra, como una medida para mantener el control de la sexualidad pues el corsé limitaba los movimientos influyendo en la vida sexual y en la maternidad. Razón por la cual fue considerada como un instrumento de opresión del cuerpo.<sup>201</sup>

La *femme fatale* o mujer fatal es un estereotipo que se ha mantenido en el orden simbólico desde la aparición de Lilith. Para la historiadora del arte Erika Bornay, Lilith fue la contrapartida de Eva. En palabras de la autora, los rabinos buscaron otra figura para culpabilizar por los males originados desde la creación, siendo Lilith la primera esposa de Adán, ésta lo dejó para irse con el demonio y renegar del nombre de Dios, por lo que fue castigada y, en respuesta, se encargó de matar a los descendientes de los hombres. Por ende, esta actuación creó una imagen de mujer devoradora que fue transmitiéndose como leyenda, asociándose a otras féminas: Medusa, Circe, Salomé, relacionadas con el poder de la seducción representando el peligro.<sup>202</sup>

Esta simbología fue fortalecida con la imagen de la mujer vampira, incentivando la representación de un estereotipo cultural que se propagó en la literatura, en el teatro, en el cine y en la pintura. La mujer en actitud activa, independiente y dueña de su sexualidad continúa siendo mirada como una amenaza, como una red en la cual los hombres pueden perder su razón y moralidad. En la pintura de artistas como Edvard Munch, Gustav Klimt, John Collier entre otros, así como en el cine, se ha representado a la mujer con ese halo de misterio rodeada

---

<sup>200</sup> Beatriz Preciado, *Pornotopia* (Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2010), 53.

<sup>201</sup> Turner, *El cuerpo y la sociedad*, 239.

<sup>202</sup> Patricia Cifre Wibrow y Manuel González de Ávila, *Culturas de la seducción* (España: Editorial Universidad de Salamanca, 2014), 220.

de peligrosidad como bien se puede observar en la obra de Deborah Castillo y en las otras dos imágenes que la acompañan [Fig. 45,46 y 47].

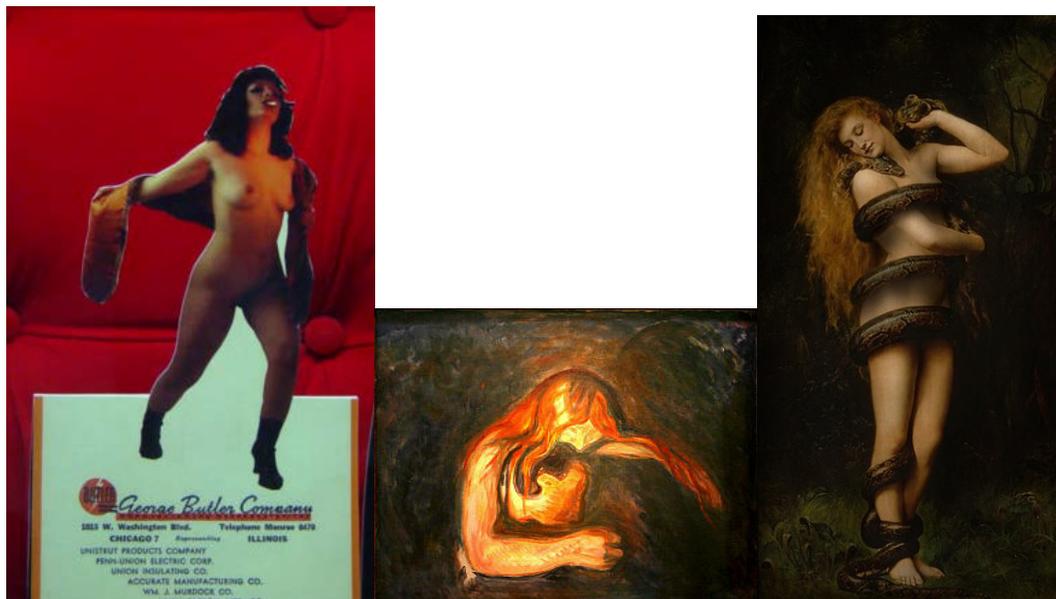


Figura. 45 Detalle *Fantasías I*; 46. *Amor y dolor*, 1893 de Edvard Munch y 47. *Lilith*, 1892 de John Collier

La importancia histórica que se ha formado sobre este tipo de representaciones se debió a los inicios del cine y a su promoción de fetiches. Con la aparición de la actriz norteamericana Theda Bara se dio comienzo a la imagen de la mujer vampira (*Vamp*) estableciendo, definitivamente, en el mundo simbólico las características de la mujer con mirada seductora y vestiduras relacionadas con lo exótico sobre la cual se oculta un final trágico.<sup>203</sup>

Por consiguiente, podemos apreciar cómo la historia ha construido prejuicios alrededor de la mujer. No se considera la sexualidad propia, por lo contrario, se debe tener una actitud pasiva y una de las maneras para controlar a la mujer independiente, cómoda con su cuerpo, fue mediante el uso de términos como seductora, promiscuas y lujuriosas, lo que conllevó a un discurso social para denigrar y rodear a la mujer de una simbología relacionada con el mal.

La artista complementa su trabajo artístico-no sólo por medio de la fotografía-también se vale de lo sensorial, observable en el espacio ambientado de tal manera que el visitante se

<sup>203</sup> Antoine de Baecque, "Pantallas. El cuerpo en el cine," en *Historia del cuerpo Tomo III, El siglo XX* ed. J.J.Courtine (España: Taurus Historia, 2006), 409.

adentra en un mundo que los mismos sistemas discursivos hegemónicos han caracterizado como de perdición y libertinaje, en el que no es permitido que la mujer disfrute de su propia sexualidad, siendo dueña de su cuerpo, porque este es sexualizado desde y para una única mirada: la masculina.

La mujer es representada en distintas poses y personificando determinados roles en una especie de caja rectangular protegido por un vidrio, afianzando aún más su exhibición como objeto de deleite. Por consiguiente, la artista nos transporta a ser parte de esa mirada patriarcal al haber colocado a las personas en posición de vyeristas, entremezclando lo privado y lo público. Por ende, la mirada toma así una posición fundamental con respecto al objeto que es mirado en palabras de Règis Debray como *imagen-icóno*, es decir, “no inspira sino placer.”<sup>204</sup>

La artista se apropia de las imágenes simbólicas para ironizar y desmontar los sistemas que intervienen los cuerpos de las mujeres. Mediante las poses exageradas Deborah Castillo se burla del canon que ha indicado cómo deben lucir las féminas de acuerdo a las normas comerciales observables en la publicidad, revistas, videos eróticos, pornografía; qué medidas se debe tener para ser consideradas bellas, qué deben vestir para seducir.

Mediante el uso de los estereotipos, fetiches y el juego visual que busca el disfrute o el placer, Castillo persigue disputar un espacio que ha sido impuesto por un sólo género y sexo. El cuerpo ha sido sexualizado desde una visión dominante, castigadora, de vigilancia, negando así que la mujer sea partícipe de su propia sexualidad, lo corporal es sexualizado desde el punto de vista negativo, de castigo, de lo amoral. Es precisamente esto, lo que la artista toma subvirtiendo el significado, desplazando un conflicto a la escena pública al colocar a los espectadores desde la mirada del otro.

---

<sup>204</sup> Règis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Editorial Paidós ibérica, S.A., 1994), 183.

### **3.4. Argelia Bravo: el cuerpo castigo**

#### Breve reseña biográfica:

Nace en Caracas el 3 de diciembre de 1962. Hija de Douglas Bravo y Argelia Melet. Ingresa en 1979 a la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela y en la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas. Realiza estudios de danza contemporánea y ballet clásico. En 1983 continúa sus estudios en artes gráficas en el Centro de Enseñanza Gráfica-CEGRA, interesándose posteriormente en el cine, instruyéndose en fotografía, Cine súper 8 y en Guión literario cinematográfico gracias a una beca obtenida por el Conac. Realiza el cortometraje *En cuerpo y alma* (1985); trabaja como actriz de reparto en la película *Macu, la mujer del policía*.

En 1989 es seleccionada por la Embajada de Francia para representar a Venezuela en el concurso de video *La course Caraïbe*, realizado en Martinica en donde reside dos años. Así mismo, realiza documentales en Haití, Jamaica, Granada, Miami, México y las Bahamas.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: *Pulsión*, Galería West Indies, Fort-de-France, Martinica, 1991; *Calcinatio*, Alianza Francesa, Caracas, 1992; *Magma*, Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1997; *Deliciosos caramelitos*, Galería Belarca, Colombia, 1997; *El casamiento, la novia, los invitados y las testigos oculares*, Sala RG, Fundación Celarg, Caracas, 1998; *Rosado Bravo*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 2004; *My identity Card o Toronto con chispitas de maní*, Sala El Anexo, Caracas, 2007; *Arte social por las trochas hecho a pata' y kunfú*, Saa RG, Fundación Celarg, Caracas, 2009.

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS:

Los trabajos artísticos de Argelia Bravo se han caracterizado por la crítica y la reflexión sobre la imagen femenina transitando otras áreas como lo es la denuncia en contra de las empresas de alimentos transgénicos, el derecho a amamantar, la virginidad y sus trabajos con la comunidad *Trans*, actividad que inició en 2003 cuando fue vicepresidenta de la Asociación Civil TransVenus de Venezuela.

Por medio de *performances*, videos, fotografías y documentales, la artista se ha expresado desde una visión provocadora, subversiva, catártica, ejerciendo a su vez un activismo por la visibilización de conflictos y los sistemas construidos por una violencia simbólica. De esta manera surgió su interés por lo social, documentó y organizó actividades de apoyo para la comunidad transexual que transitaban por la Av. Libertador de Caracas.

Dichas actividades consistieron en charlas educativas sobre los derechos humanos; trabajó conjuntamente con los cuerpos policiales a los fines de concientizar y evitar los tratos discriminatorios y violentos; realizó campañas educativas sobre el VIH y su prevención, así como actividades nocturnas de entrega de preservativos a los transeúntes de la zona. Debido a estas actividades pudo adentrarse en la situación de intimidación que viven las personas *trans* causadas por el rechazo de su identidad y por las actividades sexuales que realizan, tal como fue el caso de Yhajaira Bravo Marcano.

De esta manera surge la obra *Arte social por las trochas hecho a palo, pata' y kunfú*, que reúne doce obras realizadas entre los años 2004 y 2009, expuesta en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg), 2009-2010. A continuación se presenta la lista de obras: *Arte evidencia 1. Inventario de un itinerario corporal*, 2004-2009; *Arte evidencia 2. La humanidad objetivada*, 2008-2009; *Arte evidencia 3. Cartografía de una historia interminable*, 2008-2009; *Arte evidencia 4. Habla el arte social*, 2008-2009; *Arte evidencia 5. Retrato de familia*, 2008-2009; *Arte evidencia 6. Radiografía de la intolerancia*, 2009; *Arte evidencia 7. Arte social por las trochas, hecho a palo, pata' y kunfú*, 2009; *Arte evidencia 8. Curriculum Vitae*, 2009; *Arte evidencia 9. Proyecto para monumento público*, 2009; *Arte evidencia 10. Instrumentos de creación. La imaginación en sin límites*, 2009; *Arte evidencia 11. El arte es evidencia*, 2009.

Para nuestra investigación se seleccionaron dos obras: *Arte evidencia 2. La humanidad objetivada* [Fig. 48] y *Arte evidencia 3. Cartografía de una historia interminable* [Fig. 49].



Figura. 48. *Arte evidencia 2. La humanidad objetivada*, 2008-2009  
Videoinstalación  
Medidas variables



Figura. 49. *Arte evidencia 3. Cartografía de una historia interminable*, 2008-2009  
 Instalación (planera, impresiones digitales y carpeta)  
 Medidas variables

### **Análisis multimodal:**

#### **1) Diseño:**

*Arte evidencia 2. La humanidad objetivada*

Ambiente: se observa un espacio adecuado para el registro y conservación de obras artísticas.

Conservadora: mujer que revisa, observa y toma apuntes del estado de la obra.

Yhajaira: sentada sobre un módulo expositivo, ataviada con ropa interior color negro, señalando partes de su cuerpo como una “obra social” tal como lo llamó Bravo.

Registradora: toma fotografía y video de cada detalle.

Audífonos, televisión y DVD: en el cual se reproduce videos de Yajhaira objetivada como una obra.

Tablero con pinza: se encuentra el informe detallado realizado por la conservadora de arte.

*Arte evidencia 3. Cartografía de una historia interminable.*

Planera: mueble de metal color gris de seis gavetas.

Cartografía: impresión digital en blanco y negro.

Carpeta tipo tablero: contiene la declaración de los hechos ocurridos a Yhajaira el 12 de octubre del 2004, narrada por la artista.

Vitrina: página donde se muestra el grabado *De la Americae* de Theodore De Bry.

### Nivel iconográfico:

En *Arte en evidencia 2* el cuerpo es posicionado como un objeto artístico que reposa en su respectivo módulo de color blanco donde, por lo general, la pieza u objeto adquiere su importancia como una obra de arte. Elevándolo a un nivel de escrutinio, donde todas las miradas se posan para admirar y emitir juicios frecuentemente estéticos. En cambio, *Arte en evidencia 3* se nos presenta una cartografía gráfica en la cual se indican zonas específicas del cuerpo de Yhajaira, acompañada, a su vez, por un mapa aéreo de la zona metropolitana de Caracas y parte del Parque Los Caobos.

La actividad realizada por la conservadora y fotógrafa corresponde a la acción minuciosa de observar y registrar todos los detalles de una obra, en este caso del cuerpo de Yhajaira, quien señala los lugares que han sido marcados por la violencia. Mientras en la cartografía partes específicas del cuerpo son ampliadas gráficamente para señalar en él las heridas como zonas geográficas. Así mismo, en ambos trabajos lo corporal actúa como evidencia de hechos que demuestran actos de abuso de poder, castigo y discriminación.

### Nivel iconológico:

En principio en dichas obras Yhajaira es presentada más allá del contexto como persona. Su cuerpo es exhibido como una obra de arte que se muestra al público y que todos deben mirar detalladamente. Ya no se trata de una obra que está, únicamente, para ser admirada, se trata pues de una obra de arte social desde el cual se hace visible la diferencia. Se humaniza a Yhajaira al darle participación y voz como parte de la instalación al narrar cómo fue víctima del abuso policial y social.

Las heridas registradas por la conservadora de arte forman parte del informe final, permitiendo así la intervención del público al observar y reconocer la manera en que fueron provocadas. Argelia Bravo agrega a la obra un carácter social porque el arte coloca en su centro al hombre como ser socio-artístico,<sup>205</sup> exponiendo el proceso sociológico bajo el cual el cuerpo es vigilado, registrado y sometido por las políticas dominantes de la sociedad.

Del mismo modo, se interpreta al cuerpo como territorio geográfico, se toman secciones corporales fragmentándolos según la ubicación de la herida como si fuesen zonas o localidades visibles en una cartografía. Por consiguiente, la obra demuestra la manera en la

---

<sup>205</sup> Alphonse Silberman y otros, *Sociología del arte* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971), 30.

que la dominación logra someter físicamente lo corporal que no entra dentro de los cánones dictados por la heterormatividad y así, de manera similar a un mapa, se indican lugares específicos. Además el cuerpo se convierte en un recordatorio, en un registro de vejámenes de lo que se desea mantener oculto o anulado.

## **2) Producción:**

Informe museológico de registro y conservación llevado a procedimientos forenses y de criminalística: dactiloscopia; videoinstalación llevado a fotografías; dactiloscopia llevada a dermocopia;<sup>206</sup> dermocopia llevado a fotografías; fotografías llevadas a impresiones gráficas en blanco y negro.

Fichas técnicas:

*Arte evidencia 2. La humanidad objetivada, 2008-2009*

Videoinstalación conformada por video y carpeta

Medidas variables

*Arte evidencia 3. Cartografía de una historia interminable, 2008-2009*

Instalación conformada por planera, impresiones digitales y carpeta

Medidas variables

## **3) Discurso:**

La diferencia de sexo/género registrada en un cuerpo como territorio de castigos, sometimiento, anormalidad y anulación.

## **4) Interpretación:**

La obra de Argelia Bravo se fundamenta en el caso de Yhajaira Bravo Marcano, quien llamó su atención debido a la cantidad de heridas y marcas que presentaba su cuerpo causadas en su mayoría por los entes policiales. Heridas que también son psicológicas producto del acoso y amenazas recibidas como causa de las denuncias realizadas.

El conflicto que radica en la representación del cuerpo en ambas obras está referido a la relación sexo-género, es decir, todo individuo que no esté dentro de la normalización dada por el binarismo de género es señalado de desviado, pervertido, producto de alguna patología y por ende, debe ser puesto bajo vigilancia para su “debido” control y posterior corrección.

---

<sup>206</sup> La dermocopia es un término acuñado por el antropólogo Rodrigo Navarrete, antropólogo que trabajó conjuntamente con Argelia Bravo. Se basó en la reinterpretación de los procedimientos realizados para las dactiloscopias, usando tinta litográfica de alta densidad sobre el área de las cicatrices, para luego ser impresas en papel y obtener la reproducción de la herida.

Como bien se detalló en los capítulos anteriores, los cuerpos están sometidos desde su procreación. La medicina estableció con antelación el género, dictando una serie de características limitadas a un sistema binario (varón y hembra) que, posteriormente, las instituciones, le adicionarían parámetros referidos a lo que debe ser masculino y femenino. Así, lo que no cumplía con estas dualidades era visto como anormal, tal es el caso de las lesbianas, transexuales, bisexuales y más aún, los intersexuales. Antes de continuar, es preciso esclarecer algunas definiciones.<sup>207</sup>

Esta diferenciación es lo que origina conflictos en lo corporal y es lo que la artista Argelia Bravo toma para denunciar, desestabilizar y hacer visible. En esta investigación nos referiremos a los cuerpos transexuales y transgéneros, que bien Carmen Hernández hace la acotación de que se les denomina *trans* y no transformistas como se escuchaba anteriormente en la población, por ser menos discriminatorio y ser el término usado en la comunidad LGBT.<sup>208</sup> Bravo se adentra en la vida de estos ciudadanos que la sociedad ha ocultado por mucho tiempo, negándoles la identidad, trasladándolos a una zona de rechazo y negación. Se evidencia así, cómo estos cuerpos son vejados, marcados, ocultados y castigados.

Toda persona al nacer adquiere derechos y deberes y por supuesto, obtiene no sólo una nacionalidad sino el derecho a la identidad y al libre desenvolvimiento de la personalidad los cuales son inviolables. No obstante, las instituciones heteronormativas hacen caso omiso a esto y por medio de discursos desplegados como conocimientos en las instituciones educativas, en el núcleo familiar y en la medicina se instaura una visión de que un cuerpo sano está relacionado con lo moral, lo normal y normado. En el caso de los medios de comunicación, estos juegan un papel fundamental en la inserción de los discursos hegemónicos de poder y control sobre los cuerpos *trans*.

---

<sup>207</sup> Transgénero: son aquellas personas que se identifican con el otro género sin haberse sometido a intervenciones quirúrgicas y tratamientos para cambio de sexo.

Transexual: son los que se han sometido a intervenciones quirúrgicas para el cambio de sexo, así como también a tratamientos hormonales para la transición de hombre a mujer o de mujer a hombre.

Intersexual: son las personas que presentan ambos sexos biológicos: masculinos y femeninos. Forman parte de ese grupo que han sido identificados por la medicina y biología como personas con malformación de órganos, con anomalías físicas y por consiguiente funcionales. En efecto, son cuerpos que al no cumplir con la norma heteronormativa y no estar dentro de lo considerado como un cuerpo bello y sano, se configuran en ellos una serie de conflictos en los que el poder y control obligan a intervenir quirúrgicamente sus cuerpos-en este caso sus órganos-para coaccionarlos a ser normales.

<sup>208</sup> Carmen Hernández, “Metáfora del poder y cartografía de lo social desde el arte: Deborah Castillo y Argelia Bravo,” en *Tiempos para pensar. Investigación social y humanística hoy en Venezuela*, Tomo II, Comp. Alba Carosio (Caracas: Red Centro CLACSO Venezuela, 2015), 305.

La artista presenta a Yhajaira como un cuerpo territorial en la que cada uno de los conflictos se relaciona con zonas geográficas correspondientes con distintos discursos de poder, los cuales a su vez, han permitido que la violencia simbólica no solo demarque la subjetividad de la persona, sino también cincele la carne como recordatorio de lo abyecto. Así pues, tenemos un cuerpo castigo porque lo *trans* al no ser controlado por la biopolítica, es vigilado desde todas las áreas que conforman una sociedad ejerciendo presión social.

La obra (en este caso Yhajaira) dialoga con el espectador sobre cómo lo social puede configurar al individuo hasta tal punto de trasladarlo a los bordes de un territorio oculto, inexistente, sin identidad, es decir, la marginalización de seres humanos que son excluidos de los grupos sociales. El castigo es ejercido sobre lo que según los sistemas de poder debe ser corregido y en contraposición, castigado como medida de persuasión y de lo que no debe ser. En la fotografía que forma parte de la carpeta que contiene el informe de la conservadora [Fig. 50] perteneciente a la obra *Arte evidencia 2. La humanidad objetivada*, se señalan cada una de las heridas haciendo mención de cómo fueron causadas.

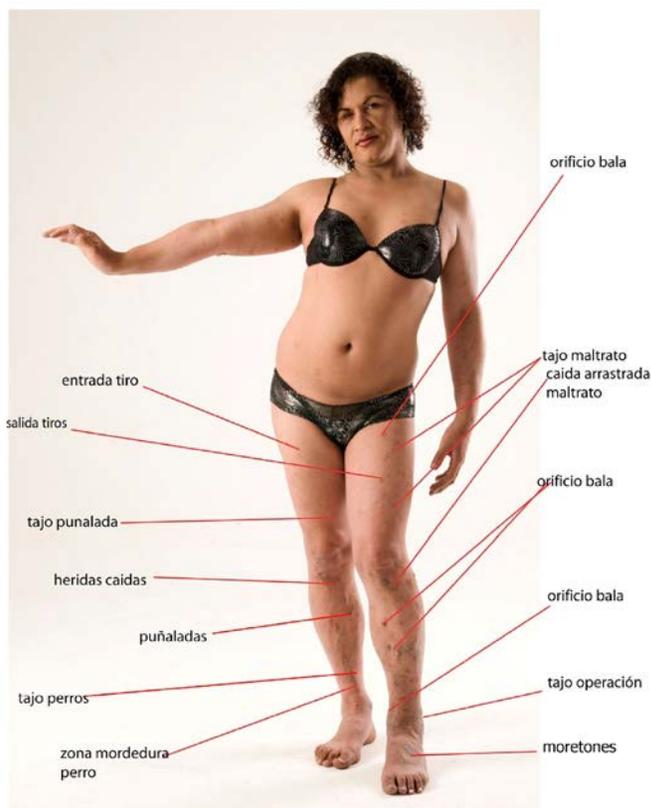


Figura 50. Detalle de una de las imágenes presentes en el informe de la conservadora

La obra es abordada por Bravo desde la visión de las ciencias sociales y la museología. La artista actúa como perito y funcionario forense realizando experticias, tomando declaraciones, muestras corporales, realizando incluso un levantamiento en los lugares donde ocurrieron los hechos. En *Arte evidencia 3. Cartografía de una historia interminable*, se muestra la fotografía de uno de los brazos conjuntamente con una fotografía satelital de la ciudad de Caracas y la silueta de Yhajaira en la que se señala la dermocopia correspondiente a la zona del cuerpo registrada [Fig. 51].

Toda cartografía consiste en el levantamiento de espacios terrestres, fotografías, datos, dimensiones, ubicaciones, características geográficas para informar sobre la accesibilidad a dichos sectores, por consiguiente todo ser humano a través de diversos medios, tiene el derecho de transitar libremente por ellos. Antagónicamente, en la pieza *Ubicación in situ et at corpus*, vinculada a *Arte evidencia 3*, se presenta la cartografía de lo desviado, de los caminos que la artista denominó como trochas por ser una geografía de exclusión, de lo que se debe transitar oculto pues el orden social empuja a estas personas al destierro por tener un cuerpo que merece ser castigado.

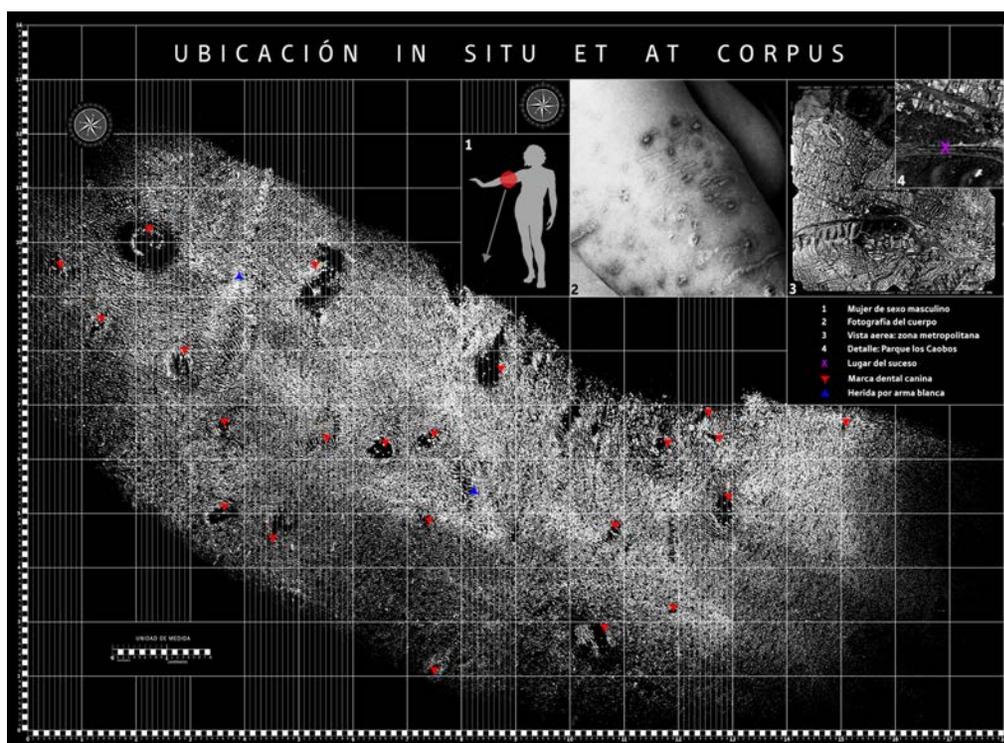


Figura 51. Detalle de la instalación *Arte evidencia 3. Cartografía de una historia interminable*.

Las zonas de destierro geográficas son alternadas con las corporales, como evidencias de las trochas<sup>209</sup> a los que acceden los cuerpos no dóciles. Por tal razón, al no ser transformados dentro de lo que los discursos llaman lo correcto, son agredidos como medida coaccionaría. Foucault menciona lo siguiente: “La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)”.<sup>210</sup> En efecto, como los *trans* no han sido disciplinados bajo el control dominante, se ejerce el castigo sobre el cuerpo por medio del sufrimiento.

Se crean en el cuerpo una serie de sensaciones infundadas por los entes de poder que han configurado como cuerpos distintos a los que invierten la norma sexo-género, de esta manera el cuerpo de Yhajaira nos muestra la constante vigilancia que se ejerce sobre ella y los demás cuerpos *trans*. A saber la vigilancia es una manera de mantener bajo control lo que sale de la norma, por ende se controla lo desviado por temor a la desestabilización social, al mal ejemplo. Otra de las piezas vinculadas a la obra es una vitrina, en él se exhibe un grabado de Theodore De Bry: *De la Americae*, la artista lo usa como referencia al *aperreamiento*, que consistió en un método de tortura y castigo en el cual los conquistadores echaban la manada de perros a los esclavos e indígenas [Fig. 52].



Figura 52. Theodore De Bry. *Aperreamiento*, circa 1548

<sup>209</sup> La artista Argelia Bravo se apropió de la palabra trochas para indicar los caminos alternos, de la transgresión, de la indisciplina social, política y cultural que provoca la desestabilización de los cánones.

<sup>210</sup> Michael Foucault, *Vigilar y castigar* (México: Siglo Veintiuno Editores, S.A de C.V., 2002), 83.

La incorporación de carpetas contentivas de informes y narración de los hechos por parte de la artista y de la obra favorece la humanización del objeto (Yhajaira), al darle participación al cuerpo bajo conflictos como sujeto ciudadano de la sociedad. Por otro lado, se hace evidente los castigos infundidos en su cuerpo productos de la autoridad así como de los peligros ocultos que hacen vida en las trochas. Consecuencia del destierro es la vida en las calles que, del mismo modo, es un peligro por las burlas y amenazas constantes de las que son víctimas por lo que hacen vida en la indigencia, transitando y conviviendo en áreas de la ciudad alejadas de la vista pública, lo que también es un tipo de castigo.

Las heridas causadas en el cuerpo de Yhajaira son invertidas en la obra de Bravo con la finalidad de subvertir y hacer de ese cuerpo castigo un territorio de inscripción de la violencia simbólica, esas lesiones se convierten en huellas para visibilizar. En relación con *Arte evidencia 3. Cartografía de una historia interminable*, la profesora de arte latinoamericano Andrea Giunta menciona lo siguiente: “Las cartografías vuelven visibles diagramas de lectura [...] pueden tener un sentido subversivo cuando alteran los mapas tradicionales, cuando desjerarquizan las relaciones establecidas en términos de representaciones culturales”.<sup>211</sup> El *aperreamiento* de la Colonia es una alegoría usada por Argelia Bravo para mostrar el sometimiento hegemónico que deja marcas en el cuerpo; huellas que simbolizan los caminos que cada conflicto ha impuesto sobre el cuerpo.

---

<sup>211</sup> Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Argentina: Fundación arteBA, 2014), 44.

### **3.5. Breve comparativo entre las artistas Sandra Vivas, Amalia Caputo, Deborah Castillo y Argelia Bravo**

Las artistas venezolanas Sandra Vivas, Amalia Caputo, Deborah Castillo y Argelia Bravo se inscriben en un arte que persigue transformar la mirada, producir sensaciones a través de diversos medios artísticos para sublevar, denunciar, transgredir, ironizar e invertir los discursos que dominan los pensamientos socio-culturales. Cada una de las artífices se valen de herramientas y creaciones artísticas distintas: fotografía, video, instalación y *performance*.

*El Reloj lácteo* se inscribe dentro de un proceso creativo de cuestionamiento y subversión del cual, surgen otros discursos como la ironía, la provocación, la denuncia y la resistencia al tomar símbolos del poder para confrontarlos con lo femenino y desplazar la posición de subordinación a dominante.

El recorrido realizado por la artífice demuestra lo tortuoso de las imposiciones de las que son víctima ante los abusos de poder y la dominación, de igual manera, se convierte en un discurso transgresor, desde el cual, por medio de lo que se ha denominado como abyecto, provoca una ruptura visual en el cuerpo, característica observada en el arte contemporáneo. Pues, las artistas hacen uso de la sangre, saliva, orina, leche y otros segregados corporales para subvertir la mirada que ha censurado sus cuerpos.

Sandra Vivas, al colocar su cuerpo de manera invertida, está ironizando la construcción androcéntrica que ha dominado a todas las culturas. Propone un discurso de resistencia ante una posición subordinada que también puede ser desmontada por ella, así como el contexto e imponerse como centro desde donde su cuerpo produce otros cuerpos, da vida, provee alimento. Es un ente corpóreo que decide su goce sin censura.

Los análisis y estudios críticos permiten evidenciar las estructuras regidas por intereses de desigualdad y sumisión. A través del Análisis Crítico del Discurso Multimodal se identifican los contenidos implícitos en el discurso del *performance*, demostrando la necesidad de visibilizar los conflictos impuestos por la política, la visión teológica que privilegia la pureza de María, la biopolítica, la reproducción. Así como hemos podido destacar los gestos (como gemidos) y sonidos emitidos por la artífice. En este sentido, por medio de la provocación, se evidencia el conflicto del poder que termina siendo partícipe de su insubordinación.

Similarmente, en la obra *Masculinefemenine* de Amalia Caputo se pudo identificar por medio del ACDM modos complementarios entre recursos discursivos, a través del contraste se visibilizan diversos conflictos de identidad de género y sexual. Se desmontan las construcciones hegemónicas que han manipulado por años el cuerpo, valiéndose para ello de la superposición o paradoja a los fines de provocar un quebrantamiento en los discursos cognitivos existentes sobre lo corporal. De esta manera, Caputo hace visible la desigualdad producida por señalamientos que del mismo modo, afianzan la discriminación ante los cuerpos asexuales y los contrarios a las normas.

Se abre un espacio para la reflexión y la mirada sin prejuicios, el desplazamiento producido por la metáfora de lo artificial, es decir, la máscara, permite alejar el orden de “lo normal” para cuestionar cómo el orden simbólico ejerce su poder sobre el dominado y el dominador, por lo tanto el trabajo de Amalia Caputo efectivamente subvierte las estructuras discursivas que le han dado importancia a la diferencia y las etiquetas provocando a su vez en el espectador, reflexiones y el encuentro con conflictos que aún se pretenden obviar.

Por lo que se refiere a Deborah Castillo, podemos recordar lo que Judith Butler señala cómo la recuperación de la materialidad del cuerpo ejerce una especie de liberación en los poderes masculinos y racistas, devolviendo la mirada opresora como arma de subversión a los que normalmente lo utilizan, invirtiéndolo así, de objeto a sujeto.<sup>212</sup> La artista experimenta los distintos señalamientos que han normado la sexualidad en las mujeres, desconstruyendo los discursos que han dispuesto lo corporal como una herramienta u objeto de seducción perteneciente sólo a las mujeres maliciosas.

La artista a través de la fotografía como principal herramienta subversiva, ironiza y a su vez, representa las características que han sido atribuidas a los hombres, permitiendo que la mujer se ubique en una posición dominante, de empoderada. Esto quiere decir, que la artista toma el discurso patriarcal y estereotipado para otorgarle otra significación, reubicándolo en una posición pasiva y pública. A su vez, Castillo usa las imágenes para reforzar lo dominante desde otro contexto, adueñándose de la escena. Podemos observar la performatividad a la que

---

<sup>212</sup> Judith Butler, *Cuerpos que importan* (Buenos Aires: Paidós, 2002), citado por Adelina Sánchez Espinosa, “Escribir los cuerpos de mujeres”, en *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*, ed. Ana María Muñoz Muñoz (Granada: Universidad de Granada, 2007), 21.

hacia referencia Judith Butler, sobre la reiteración en este caso de imágenes bajo discursos opresivos para tener una nueva significación.

La fotografía no es usada como el medio que permite proyectar el cuerpo como objeto, es utilizada para invertir la mirada y colocar al espectador como participante y testigo. Bien sabemos que la fotografía es un documento considerado como veraz pues muestra la realidad tal cual es. Por consiguiente, su uso subversivo y predilecto por las artistas contemporáneas se debe a que puede ser manipulable, del mismo modo, es un documento que ha colaborado en la autentificación del control y poder incluso en el cuerpo. De esta manera la artista utiliza tal medio para autorrepresentarse burlando esos controles que han fijado determinadas investiduras, estableciendo las poses eróticas de los cuerpos que aparece en la publicidad y demás medios de comunicación. Por tal razón, el trabajo de Deborah Castillo resulta de una protesta en contra del imaginario colectivo que ha atribuido a la mujer el carácter de vigilancia bajo códigos despreciativos. Por otro lado, la artista permite la apertura al derecho y disfrute de ser un sujeto que se muestra desde su propia mirada, rebelándose en contra de los cuerpos bajo ideas estéticas que por lo general no existen. Así, se percibe como el cuerpo deja de ser reprimido al tomar el control de los conflictos subvirtiéndolo y tomando como parte de la obra a las demás miradas.

La obra de Argelia Bravo está influenciada por los trabajos de Claudio Perna, en efecto es un arte social y conceptual, su interés fundamental es relacionar el arte con la sociedad. Por lo general, la obra de arte es admirada por su lenguaje plástico y por el sentido creativo del artista, en este caso Bravo mezcla varias disciplinas así como intereses diversos pues, se encarga de hilvanar todo un discurso que va desde el activismo social, la museología y museografía, la investigación, la geografía local y el conocimiento básico en las ciencias sociales.

Vale la pena mencionar lo que el filósofo y esteta checo Vladimir Karbusicky señala: “El solo hecho de decir que el arte 'refleja la realidad' y no que 'reacciona ante la realidad' condena al artista al papel de un ejecutante básico, precisamente ese papel al que querrían reducirlo las instituciones que manipulan el arte”.<sup>213</sup> En el caso de Argelia Bravo la obra bien refleja una realidad pero del mismo modo hace que el público, la sociedad también reaccione.

---

<sup>213</sup> Silbermann y otros, *Sociología del arte*, 150.

Tal reacción es posible mediante la transgresión al utilizar los mismos mecanismos que usan las instituciones de autoridad para ocultar lo que consideran como contrario a la norma. El cuerpo castigo es sacado de los bordes geográficos para ser presentado en una sala expositiva, espacio en el que los discursos de poder socio-culturales deciden qué exponer; se crea una cartografía a los márgenes de lo socialmente inexistente; se hace presente el sujeto con su propia identidad sexual; se representa una obra que incumple con los cánones dominantes al evidenciar las vejaciones y torturas como una pieza de arte.

En *Arte evidencia 2. La humanidad objetivada* no solo Yhajaira es revisada como obra por la registradora y conservadora, también es presentada sentada sobre un módulo expositivo con un lenguaje corporal que invita a ser mirada. Al salir del destierro que el control y la vigilancia ha impuesto en ella, se logra desestabilizar al sistema discursivo opresor y más aún, cuando es presentada como objeto artístico-social en un espacio público. De esta manera la artista logra invertir las disciplinas (criminalística y perito forense) para denunciar el delito que los entes gubernamentales creados para velar por la ciudadanía, violan y ejercen de manera discriminatoria a lo que consideran como una amenaza.

A saber, el evidenciar los conflictos sociales en el cuerpo de Yhajaira es una manera de subvertir y desestabilizar las normas imperantes, así como desvirtuar los discursos hegemónicos. La obra se adhiere a la teoría de Foucault sobre la vigilancia y castigo por los conflictos establecidos en los cuerpos *trans* que acarrear actuaciones de violencia y segregación como personas. Por tal motivo, la artista se sumerge en ese otro mundo periférico para traer a colación los discursos de repulsión y evasión a la existencia de estos cuerpos.

Bravo acude al arte como herramienta catártica a través del cual persigue el objetivo señalado por el especialista Vincenç Furió, como lo es comprender por medio de las obras artísticas a la sociedad y por consiguiente a la obra de arte.<sup>214</sup> Por consiguiente, la obra al tener una lectura *queer* se crea un activismo para -en palabras de Ernest Alcoba-:

[...] destruir la coartada de una ordenación genérica del mundo donde a ciertas personas les ha tocado una posición desfavorecida. De ahí que sus obras muestren aquellas discontinuidades entre el sexo, género y el deseo que las enfrentan con las expectativas sociales mayoritarias.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Elena Martín Ciriquian, "Identidad, cuerpos y nuevas tecnologías: o cómo ven las artistas españolas del último tercio del siglo XX a la mujer contemporánea" (tesis doctoral, Departamento de Sociología y Teoría de la Educación, 2008), 19.

<sup>215</sup> Alcoba, "Sobre las discontinuidades sexo-genero-deseo en el arte contemporáneo", 49.

La obra de Argelia Bravo cuestiona a través del arte conjuntamente con lo social, los referentes dados por una simbología negativa construida por medio de diversos discursos, logrando así desestabilizar por medio de la subversión la censura de los cuerpos excluidos, mostrando los castigos impartidos en los cuerpos como interrogantes de vergüenza y responsabilidad enviadas al espectador, es decir, a la sociedad. De cierta manera, lo dominante es extrapolado a un discurso que mediante la ironía coloca los conflictos como consecuencia de las políticas y manipulaciones excluyentes y represivas.

Si bien el género y la sexualidad son controlados por medio de construcciones que enfatizan lo separado y prohibido, en los trabajos de Sandra Vivas y Amalia Caputo se toman esos discursos para a través de ellos apropiarse de dichos órdenes simbólicos y lograr aquello sobre lo cual Foucault hizo referencia respecto a que no sólo se debían interpretar o reconocer el poder en los discursos, sino por medio de él subvertirlo y apoderarse para resquebrajar la dominación abriendo espacios para la resistencia, logrando a su vez desmontar la subordinación.<sup>216</sup>

Sandra Vivas desde su identidad como mujer, reflexiona desde una posición como empoderada, por el contrario Amalia Caputo expone el cuerpo sin identidad de género, por medio de prótesis y objetos artificiales desplaza las identidades que han sido impuestas. De esta manera, ambas artistas señalan las construcciones de (in) subordinación y, a su vez, visibilizan cada conflicto desde la denuncia, la crítica y la subversión. Vivas a través del uso de su propio cuerpo (*performance*) como protagonista de la obra, vive y desconfigura en sus movimientos cada discurso de subordinación que se ha infundado en los cuerpos de mujeres; lo cual es el caso contrario de Amalia Caputo en el que la subordinación la representa de distinta manera: se vale de la fotografía como herramienta que le permite capturar y analizar los cuerpos, la anatomía desde diversas perspectivas.

De esta manera Caputo representa la ambigüedad que rodea lo corporal, tanto física como en sus subjetividades, al leer la obra como los cuerpos que están sometidos al nacer a realidades que no corresponden con la identidad manifestada por el sujeto. Dichos dispositivos artificiales que fungen como máscaras son metáforas de esas construcciones. Si bien se trata

---

<sup>216</sup> Michael Foucault, *El orden del discurso* (Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992), 15.

de cuerpos (in)subordinados, difiere del trabajo de Sandra Vivas al tratarse de otro tipo de conflicto en el cual lo corporal es el medio representado con otro tipo de discurso visual. La artista no se empodera desde su cuerpo como el caso de Vivas, sino que por medio de fotografías se inscribe en la visualización de los discursos.

Es por ello que a través de los análisis de van Dijk se pudo dilucidar los recursos que afianzan la subordinación obedeciendo a los sistemas de poder que crean conjuntos de normas y contextos para lograr la desigualdad en los todos ámbitos de la sociedad. Se trata de dos obras de distintas técnicas pero que a través del lenguaje (canto y texto), la música, lo gestual, y lo visual permiten identificar los procesos estratégicos de resistencia ante las referencias que construyen los prejuicios e ideologías que persuaden las creencias de las personas.

En relación con Argelia Bravo, aun cuando el arte se relaciona con la sociología, la obra de Bravo es social pues se vale de diversos métodos para analizar un conjunto de discursos que han construido conflictos sobre los cuerpos extraños, de comportamientos distintos según los códigos heteronormativos que muestran diversas sexualidades, géneros opuestos a lo que el sexo biológico señala. No analiza el conflicto como Vivas correspondiente al cuerpo de mujeres relegadas, sino el cuerpo que es vigilado constantemente y señalado de “raro” o abyecto. Fragmenta partes del cuerpo de Yhajaira para mostrar una visión alejada de lo bello. Se asemeja a Amalia Caputo en el uso de la ambigüedad corporal, sin embargo difiere en el modo de representación de los conflictos. Bravo actúa como artista y como activista social, usa métodos de varias disciplinas para transgredir los cánones en el arte y sus espacios, así como también, los dictados por las instituciones. Se asemeja a Sandra Vivas por el ímpetu y apropiación de los discursos hegemónicos para causar otras significaciones, otras lecturas que desestabilizan los sistemas simbólicos.

Deborah Castillo al igual que las demás artistas, se aprovecha de la mirada como medio a través del cual los referentes se establecen en el cuerpo femenino como conflictos, del mismo modo que Caputo, usa la fotografía como principal herramienta para visualizar roles estereotipados, subvirtiendo así la mirada del espectador. Sandra Vivas y Deborah Castillo usan sus propios cuerpos para representar conflictos políticos y de independencia sexual, logrando transgredir la mirada del otro. La artista problematiza la mirada en la pornografía, convierte su trabajo en una especie de juego para criticar cómo el cuerpo femenino es percibido y objetivado en la industria y los diversos roles que el orden social ha

originado. Tanto Vivas como Castillo abordan su trabajos desde la autorrepresentación aprovechando incluso, el espacio con instalaciones y elementos que refuercen las sensaciones a transmitir en sus trabajos artísticos. Mientras que Argelia Bravo representa los cuerpos transgéneros como medio de lo excluido, establece una relación entre lo social y el arte a los fines de demostrar las limitaciones a las que son sometidos los cuerpos con identidad sexual distinta o ambiguos.

En los trabajos artísticos de las artistas seleccionadas se observan diversas reflexiones acerca de la condición femenina en el arte, y por medio de sus cuerpos buscan enfatizar acciones liberadoras de territorios que han sido etiquetados como privados y construidos con base a estereotipos patriarcales.

## Conclusiones

La presente investigación ha sido consecuencia de un largo recorrido por los antecedentes históricos y sociales que han estudiado el cuerpo más allá de su fisicidad, profundizando y analizando los diversos postulados desde áreas como la política, la economía, la religión y por ende, su contribución en los campos culturales. En primer lugar, apreciamos, partiendo de la conceptualización de cuerpo por el filósofo alemán Karl Marx, otras interpretaciones dadas por autoras como Gerda Lerner, Kate Millett y otros coetáneos. Por consiguiente, se identifica la importancia que tiene la presencia del sujeto como ser corpóreo ante la sociedad pues por medio de él, se construye un territorio u espacio de significaciones y símbolos para interpretaciones que favorecen lo dominante o lo dominado. Las sociedades van transformándose a expensas del control ejercido a través de los discursos opresores que son una manera de mantener regulados tanto los comportamientos, modos de vida, pensamientos, el uso del cuerpo y las representaciones.

Dichos controles se ejercen del mismo modo por medio de discursos moralistas, excluyentes y sexistas consecuencia de un sistema patriarcal desde el cual, surgen una serie de conflictos en el cuerpo especialmente en las mujeres y en los individuos que no se identifican con un género específico o, cuya identidad sexual es distinta a lo que las instituciones de poder establecen como normalizado. Tales conflictos son establecidos por lo general desde la niñez, por las instituciones educativas y biológicas al ejercer acciones disciplinarias para mantener al cuerpo bajo un estricto control que influye en la cultura de las sociedades, por consiguiente, el arte asume un papel primordial en la aceptación de un determinado canon para así irrumpir en lo cognoscitivo de los hombres.

En segundo lugar, el arte realizado por mujeres debe ser analizado más allá de estudios abordados únicamente desde las características del *performance* y *body art*, pues el arte contemporáneo ofrece un abanico de representaciones y temáticas plásticas. Más aun, tratándose del cuerpo. Se trata de contextos artísticos que transgreden la mirada dominante, de deleite. Es un arte que permite visualizar los lenguajes diferenciadores bajo el cual las mujeres artistas han tenido una participación a medias pero también, a partir del surgimiento de este movimiento, las artistas tuvieron la oportunidad de crear desde sus propios cuerpos como espacio para entablar diálogos biográficos, denuncias y exclusiones para lograr la

desestabilización que originaron dichos conflictos y que son perpetuados por los medios de comunicación de masas. Por tal motivo, el cuerpo se convierte en un “campo de batalla” como bien lo dijo la artista conceptual Barbara Kruger. Todos los elementos, tradicionalmente ajenos a las técnicas clásicas de las artes plásticas como lo son: la fotografía, el collage, técnicas mixtas, sonidos, videos, fluidos, palabras y objetos son aprovechados para reflejar las relaciones de poder y lograr la subversión al tomar, con frecuencia, las ideas o comportamientos hegemónicos para revertir sus significados.

En tercer lugar, afirmamos la importancia de analizar los sistemas discursivos para lo cual, las propuestas del lingüista Teun van Dick nos ayudaron en el análisis de las obras escogidas de las artistas: Sandra Vivas, Amalia Caputo, Deborah Castillo y Argelia Bravo. Los discursos penetran en las mentes y por ello, las artes visuales deben ser igualmente leídas como discursos socio-culturales y no quedarse solamente en lecturas iconológicas e iconográficas.

En este sentido las artistas mediante distintas técnicas y lenguajes, usan sus propios cuerpos y el de otros como un medio de estrategia para denunciar y mofarse de las ideologías impuestas. Sin duda alguna, vemos lo fundamental de la sociología del arte para relacionar tales creaciones artísticas con lo social. Tal como se puede vislumbrar en el arte latinoamericano y en los trabajos de las artistas venezolanas, en una Venezuela que para el momento se encontraba sumido en desigualdades económicas y sociales, el Miss Venezuela como indicador del estereotipo de mujeres y un lenguaje plástico alejándose del modernismo.

Este estudio se cierra momentáneamente con la satisfacción de haber cumplido con una investigación que comenzó desde lo macro y fue hilvanándose hasta lo micro, sin embargo; vale acotar que aún quedan terrenos por abordar y analizar. Se espera que constituya un grano de arena para las demás investigaciones, así como para la ampliación desde diversas perspectivas en las lecturas de los trabajos creativos de nuestras artistas venezolanas. El arte y sus abordajes deben ser como señaló el historiador del arte Georges Didi-Huberman: un ensayo que nunca finaliza, del cual se pueden hacer lecturas y relecturas.

## Catálogo de obras

- Sandra Vivas (*El reloj lácteo*)
  - **Fig. 28:** *El reloj lácteo* (2007)  
Performance.  
30 minutos.  
Colección del artista.
- Amalia Caputo (*Masculinefemenine*)
  - **Fig. 34:** *Masculinefemenine* (2002)  
Pigmento de impresión de archivos.  
110 x 110 cm.  
Colección Mercantil.
- Deborah Castillo (*Colección privada: Fantasías I*)
  - **Fig. 41:** *Colección privada: Fantasías I* (2003)  
Instalación fotográfica.  
Medidas variables.  
Colección Sala Mendoza.
- Argelia Bravo (*Arte social por las trochas hecho a palo, pata' y kunfú*)
  - **Fig. 48:** *Arte Evidencia 2. La humanidad objetivada* (2008-2009)  
Videoinstalación.  
Medidas variables.  
Colección de la artista.
  - **Fig. 49:** *Arte Evidencia 3. Cartografía de una historia interminable* (2008-2009)  
Instalación (planera, impresiones digitales y carpeta)  
Medidas variables.  
Colección de la artista.

## Bibliografía

- Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Editorial Nerea, S.A., 2004.
- Alario, María Teresa. *Arte y feminismo*. San Sebastián: Editorial Nerea, S.A., 2008.
- Arriaga Flores, Mercedes. *Sin carne: en representaciones y simulacros del cuerpo femenino*. España: Arcibel Editores y Grupo de investigación Escritoras y Escrituras, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002.
- Bolívar, Adriana. *Análisis del discurso: por qué y para qué?* Caracas: Los libros de El Nacional, 2007.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac, 2009.
- Courtine, Jean Jacques. *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX. Vol. 3*. Madrid: Taurus Ediciones, 2006.
- Cifre, Patricia y Manuel González de Ávila. *Culturas de la seducción*. España: Editorial Universidad de Salamanca, 2014.
- Carosio, Alba. *Tiempos para pensar. Investigación social y humanística hoy en Venezuela. Tomo II*. Caracas: Red Centro CLACSO Venezuela, 2015.
- Cordero, Karen e Inda Sáenz. *Crítica feminista e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino, S.A., 1992.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós ibérica, S.A., 1994.
- De María Gómez, Rubí. *Filosofía, cultura y diferencia sexual*. Murcia: Editorial Plaza y Valdés, 2001.
- Dussel, Enrique. *1942. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"* La Paz: UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Plural Editores, 1994.
- Duby, Georges y Michel Perrot. *Historia de las mujeres Tomo 5: El siglo XX*. Madrid: Grupo Santillana Editores, S.A., 2000. Edición en PDF.

Eisenstein, Zillah R. *Patriarcado capitalista y feminismo socialista*. México: Siglo XXI Editores, 1980.

Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.

Edwing, William. *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*. Madrid: Ediciones Siruela, 1996.

Esteva-Grillet, Roldán. *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX. Vol. II*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.

Febres, Nicomedes. *Crónica de las mujeres que inquietan a los hombres*. Caracas: Editorial El Nacional, 2012.

Foucault, Michael. *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

-----. *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V., 2002.

-----. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.

-----. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1979.

Grosenick, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Köln: Taschen, 2002.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Arte latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la historia*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2005.

Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Argentina: Fundación arteBA, 2014.

Hernández, Carmen. *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2007.

Hooks, Bell. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

Jung, Carl. *El hombre y los símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1995.

Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002.

Lamus Canavate, Doris. *De la subversión a la inclusión: movimientos de mujeres de la segunda ola en Colombia, 1975-2005*. Bogotá: Editorial Imprenta Nacional de Colombia, 2010.

López, Marián. *Creación y posibilidad: aplicaciones del arte en la integración social*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.

Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa. *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Granada: Universidad de Granada, 2007.

Marx, Karl. *El Capital: el proceso de producción del capital*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2010.

McNair, Brian. *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberación del deseo*. Barcelona: Editorial Océano, 2004.

Naranjo, Albeiro. *Feminismo en Colombia siglos XX y XXI*. Caldas: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2013.

Núñez Rodríguez, Maribel. "Feminismos al borde, Ciudad Juárez y 'la pesadilla' del feminismo hegemónico". En *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, comp. Karina Bidaseca y Vanesa Vázquez Laba. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011.

Palenzuela, Juan Carlos. *Arte en Venezuela 1980-2005*. Caracas: La casa del cerrajero, C.A., 2004.

Pérez Sedeño, Eulalia y Esther Ortega. *Cartografías del cuerpo*. Valencia: Ediciones Cátedra, S.A., 2014.

Preciado, Beatriz. *Pornotopia*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2010.

-----*Manifiesto contra-sexual (prácticas subversivas de identidad sexual)*. Madrid: Ediciones Ópera Prima, 2002.

Richard, Nelly. *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993.

Salas, Valentina. *La Barbie. Reflexiones sobre una muñeca*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010.

Silbermann, Alphons y otros. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971.

Spargo, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009.

Turner, Bryan. *El cuerpo y la sociedad: exploraciones en teoría social*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Villarino Pérez, Montserrat. *En femenino voces, miradas, territorios*. Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2008.

Van Dijk, Teun. *Discurso y poder*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2009.

### **Revistas**

Rivierè, Joan. “La femineidad como mascarada.” *Revista internacional de psicoanálisis*, N° 10 (1929): s.p.

Serret Bravo, Estela. “Distinción entre género y sexo.”. *Revista sexo, género y feminismo*, Vol. 1 (2011): 56.

Sossa Rojas, Alexis. “La alienación en Marx: el cuerpo como dimensión de utilidad”. *Revista de Ciencias Sociales*, no. 25 (2010): 37-55.

Vargas Cervantes, Susana. “Retablos: emociones, afectos y cuerpos en subversión.” *Revista latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad*, N°4 (diciembre 2010): 23.

### **Hemerografía**

Arveléaz, Grisel, “La mirada transgresora y feminista de Lucía Pizzani”, *El Nacional*, 5 mayo, 2013, consultado 23 mayo, 2016, [http://www.el-nacional.com/papel\\_literario/mirada-transgresora-feminista-Lucia-Pizzani\\_0\\_182981772.html](http://www.el-nacional.com/papel_literario/mirada-transgresora-feminista-Lucia-Pizzani_0_182981772.html).

“Asambleísta alerta por alza en cifra de femicidios en Ciudad de México”, 20 minutos, 28 marzo, 2016, consultado 2 abril, 2016, <http://www.20minutos.com.mx/noticia/77615/0/asambleista-alerta-por-alza-en-cifra-de-femicidios-en-ciudad-mexico/>.

Hernández, Diajanida, “Maryangel García presenta sus visiones de lo femenino”, *El Nacional*, 6 de septiembre, consultado 23 mayo, 2016, [http://www.el-nacional.com/escenas/Maryangel-Garcia-presenta-visiones-femenino\\_0\\_40196001.html](http://www.el-nacional.com/escenas/Maryangel-Garcia-presenta-visiones-femenino_0_40196001.html).

### **Tesis**

Acuña Rojas, Zaadia. 2009. El estudio de la tipología analítica de Manuel Castells sobre los movimientos feministas y su relación en la evolución y desarrollo del feminismo y las luchas de las mujeres en Venezuela. Tesis de Maestría, Universidad de Los Andes.

Martin Ciriquian, Elena. 2008. Identidad, cuerpos y nuevas tecnologías: o cómo ven las artistas españolas del último tercio del siglo XX a la mujer contemporánea. Tesis doctoral, Departamento de Sociología y Teoría de la Educación.

### Conferencias

Alcoba, Ernest. 2008. Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo. Conferencia presentada en “4º Congreso estatal isonomía sobre identidad de género vs. Identidad sexual”, 2008, en Universitat Jaume I, Castellón, España.

Van Dijk, Teun. 2004. Discurso y dominación. Ponencia presentada en “Grandes conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia”, 4 de febrero, Bogotá, Colombia.

### Fuentes electrónicas

Balderston, Daniel. *Sexo y sexualidad en Latinoamérica*. New York: New York University, 1997. <https://books.google.co.ve/books?isbn=0814712908> . Consultado 10 mayo, 2016

Barrera, Oscar. “El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault.” *Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, VI, no. 11 (2011): 122. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=211019068007> Consultado 21 mayo, 2015

Benski, Kuki. “El macho”. <http://museodelasmujeres.co.cr/2014/09/el-macho-por-kuki-benski/>. Consultado 9 mayo, 2016

Carvajal, Fernanda, André Mesquita y Jaime Vindel. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. <https://issuu.com/sandragutman/docs/2012-perder-la-forma-humana>. Consultado 10 noviembre, 2016.

Cocimano, Gabriel. “Ambigüedades: el transgénero en la posmodernidad.” El erotismo en la posmodernidad. <http://elerotismoenlapostmodernidad.blogspot.com/2010/11/ambigüedades.html>. Consultado 10 octubre, 2015

Diccionario de la Real Academia Española. s.v. “cuerpo.” <http://dle.rae.es/?id=BamJ7kx>.

Fernández, Franklin. “Antonietta Sosa”. <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/in-their-words/antonietta-sosa-por-franklin-fern%C3%A1ndez>. Consultado 18 diciembre, 2015.

Giunta, Andrea. “Mónica Mayer. Una artista plenamente feminista”. *Artishock, revista de arte contemporáneo*. <http://artishock.cl/2016/04/08/monica-mayer-una-artista-plenamente-feminista/>. Consultado 5 abril, 2016.

Gubern, Román. *La imagen y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2005.  
[https://issuu.com/juanjosenegretejimenez/docs/la\\_imagen\\_0ay\\_otras\\_perversiones\\_0](https://issuu.com/juanjosenegretejimenez/docs/la_imagen_0ay_otras_perversiones_0). Consultado 10 noviembre, 2016.

Hernández, Carmen. *Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano*.  
<http://av.celarg.org.ve/Recomendaciones/exotizacion.htm>. Consultado 1 abril, 2016.

Lamas, Marta. “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual.” *Revista Cuicuilco* 7, núm. 18 (enero-abril 2010): 5. <http://www.redalyc.org/pdf/351/35101807.pdf>. Consultado 7 julio, 2015.

Moreno, Amparo. “¿Sexismo o androcentrismo?”.  
<http://www.amparomorenosarda.es/es/node/53>. Consultado 8 mayo, 2015.

Ortega Navarro, Manuel. “Origen del arte conceptual en Venezuela”.  
<http://documents.mx/documents/arte-conceptual-55b4f971dc059.html>. Consultado 9 abril, 2016.

Pollock, Griselda. “Historia y política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?”.  
<http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm>. Consultado 01 febrero, 2016.

Ramos, María Elena. “Una aproximación al cuerpo de la performance en Venezuela”.  
<http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/una-aproximacin-al-cuerpo-de-la.html>. Consultado 2 marzo, 2016.

Rodrigáñez, Casilda. *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente*. Murcia: Ediciones Criminales S.L., 2007.  
[https://issuu.com/juanjosenegretejimenez/docs/la\\_represion\\_del\\_dese\\_rodriganez\\_ca](https://issuu.com/juanjosenegretejimenez/docs/la_represion_del_dese_rodriganez_ca). Consultado 2 junio, 2016.

Bravo, Serret. *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*. Oaxaca: Instituto de la mujer oaxaqueña, 2001.  
[https://issuu.com/labibliotecadigital/docs/el\\_g\\_nero\\_y\\_lo\\_simb\\_lico\\_lra\\_ed](https://issuu.com/labibliotecadigital/docs/el_g_nero_y_lo_simb_lico_lra_ed). Consultado 23 octubre, 2016.

Schneemann, Carolee. “Interior Scroll.”  
<http://www.caroleeschneemann.com/interiorscroll.html>. Consultado 31 marzo, 2016.

Suazo, Félix. “Reacción y polémica en la performance venezolana”.  
<http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/reaccin-y-polmica-en-la-performance.html>. Consultado 10 marzo, 2016.

Tiniacos, Natasha. “Érika Ordosgoitti: inmune al abismo”. *Backroom Caracas*. Artículo postado 18 marzo, 2015. <http://backroomcaracas.com/erika-ordosgoitti-inmune-al-abismo/>. Consultado 26 mayo, 2016.

UNESCO. “Cultura. Líneas generales.” <http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/>. Consultado 5 mayo, 2011

Van Dijk, Teun. 1999. “El análisis crítico del discurso”. <http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%20lisis%20cr%20del%20discurso.pdf>. Consultado 02 mayo, 2016.

Zerpa, Carlos. “*Más del performance en Venezuela*”. <http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/mas-del-performance-en-venezuela.html>. Consultado 2 marzo, 2016.

### **Catálogos**

Ortega, Julio. *El cuerpo como altar. Retrospectiva 1981-2006*. Caracas: Galería 39, 2006.

Zavarce, Gerardo. *Amadecasismo*, Sandra Vivas. Caracas, Centro Cultural Chacao, 2008.

### **Fuentes audiovisuales**

*Women Art Revolution*. Lynn Hershman Lesson, 2010. Documental, 83 minutos.