

# REPRESENTACIONES DEL GÉNERO Y LA SEXUALIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL<sup>1</sup>

*Gender and sexuality representations in spanish  
contemporary art*

Juan Albarrán Diego<sup>2</sup>

**RESUMEN:** En el presente artículo analizamos una serie de manifestaciones artísticas relacionadas con la representación de sexualidades no normativas a partir de conocidos textos de la teoría feminista y *queer*. Proponemos tres líneas abiertas de investigación (de entre las muchas posibles) desarrolladas por varios artistas plásticos que en los últimos años han planteado, con mayor o menor fortuna, modos alternativos de entender la sexualidad más allá del rígido binarismo hombre/mujer, hetero/homosexual, masculino/femenino.

**Palabras clave:** Cuerpo, Género, Identidad, Queer, Sexualidad.

**ABSTRACT:** The present article analyzes a wide range of artistic manifestations related to non-standard sexualities represented in queer and feminist theoretical approaches included in well known texts. Three main branches of research, among many others, are suggested. These have been developed by various plastic artists who, in recent years, have proposed, with or without success, alternative ways to understand sexuality beyond the strict binary organization contained in the (antagonistic) images of man/woman, heterosexual/homosexual, and masculine/feminine.

**Key words:** Body, Gender, Identity; Queer, Sexuality.

Fecha de recepción: 15-V-2007

Fecha de aceptación: 1-VI-2007

---

1. El presente texto corresponde a la comunicación presentada en el 44 Congreso de Jóvenes Filósofos celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid en abril de 2007.

2. Historiador y crítico de arte. Becario de Investigación adscrito al departamento de Historia del Arte y Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Correo electrónico: albarrandiego@yahoo.es.

## Introducción

La problemática representación de la sexualidad, masculina y femenina, hetero y homosexual, ha sido uno de los más interesantes campos discursivos abordados por los artistas durante las dos últimas décadas. El arte, especialmente a partir de las décadas de los 60 y 70, se convierte en la plataforma idónea desde la cual comienzan a articularse toda una serie de críticas dirigidas contra las jerarquías sexuales heteronormales establecidas en las sociedades occidentales, machistas y patriarcales. Como es sabido, el cuerpo será el principal elemento catalizador de estas críticas. El cuerpo como «campo de batalla» (Kruger), como agente desmaterializador de la obra tardomoderna, como lugar y objeto de la reivindicación, ha sido recuperado por las activistas feministas, los colectivos homosexuales y más recientemente por el movimiento *queer*.

En el caso español, y salvo contadas excepciones, este proceso de recuperación (o de re-introducción) del elemento corporal a la práctica artística ha sufrido una demora considerable. Lejos de la realidad estadounidense donde ya desde la década de los 60 se desarrolla un intenso activismo feminista con una significativa implicación por parte de la comunidad artística, en nuestro país, como ha quedado demostrado en la investigación llevada a cabo por Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila<sup>3</sup> en el marco del proyecto *Desacuerdos*, se hace muy difícil articular con éxito una historia del movimiento feminista así como del arte a él vinculado. A duras penas podríamos hablar de un feminismo español hasta casi los años 80 debido, en parte, a la represión impuesta por el régimen franquista, patriarcal y nacional-católico, cuya negación de las libertades individuales, especialmente las de la mujer, ha borrado toda huella de un movimiento reducido a la clandestinidad durante los 60 y 70. Concluyen estas autoras:

«Después del estudio realizado, y haciendo un recorrido a través del periodo mencionado, podemos decir –no sin ciertas dudas– que no ha existido un trabajo sistemático, continuo y progresivo de mujeres artistas que se autodenominen feministas; es decir, un trabajo conscientemente político en este sentido desde los años setenta hasta la actualidad. Sin embargo existen trabajos, personas y modos de hacer y negociar con la institución artística –pública o privada– que nos parece muy pertinente incluir en una historiografía del arte de mujeres en el Estado español»<sup>4</sup>.

---

3. NAVARRETE, Carmen; RUIDO, María; VILA, Fefa: «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español». En VV.AA. *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, San Sebastián, Sevilla; MACBA, Arteleku, UNIA; 2005.

4. *Ibíd.*, p. 169.

Tal y como adelantan estas investigadoras, en el entorno del conceptualismo español artistas como Fina Miralles, Àngels Ribé, Olga Pijoan, Esther Ferrer o Eugènia Balcells, de manera más o menos consciente, muestran un gran interés hacia cuestiones relacionadas con la identidad femenina casi siempre partiendo de prácticas próximas al arte de acción y, por tanto, al cuerpo. Del mismo modo, y como casos un tanto aislados, Carlos Pazos y Juan Hidalgo han tratado el apenas transitado territorio de la identidad masculina. Por desgracia, el entusiasmo pictórico que marcó el devenir del arte español durante buena parte de los 80 propició que las aportaciones de estos artistas fuesen en parte olvidadas dejando paso a manifestaciones casi siempre más superficiales relacionadas con el hedonismo apolítico de una determinada *Movida*.

A comienzos de la década de los 90 podemos situar una tímida ola neo-conceptual en el arte español que coincide con el agotamiento de la anterior veta pictórica y el desarrollo de una escultura en la que se aprecia una actitud más crítica y reflexiva (Plensa, Solano, Sinaga, Muñoz, Badiola, Irazu). En un momento de aparente normalización del arte contemporáneo dentro del entramado cultural la creación plástica en nuestro país muestra una especial querencia por la videoacción, la *performance* y el cuerpo en general, al tiempo que se recuperan algunas figuras fundamentales de la vanguardia internacional y de nuestros 70. En el panorama institucional internacional surgen proyectos expositivos como la *Bienal de Whitney* (1993), *Bad Girls* (1993) o *Fémenimasculin* (1995) que se ocupan del cuerpo, el género y la sexualidad, eventos que dentro de nuestras fronteras encuentran su réplica en exposiciones como *100%* (1993), *Territorios indefinidos* (1995), *El rostro velado* (1997), *Sólo para tus ojos* (1997) y *Tansgénic@s* (1998)<sup>5</sup>. En estos mismos años, autores como José Miguel G. Cortés y Juan Vicente Aliaga, a través de múltiples publicaciones de gran calidad, comienzan a introducir en nuestro contexto teórico algunos elementos provenientes del discurso *queer* que proporcionan un primer sustrato a partir del cual acercarnos a las prácticas artísticas vinculadas con las políticas de género y la representación de las sexualidades contrahegemónicas.

### Masculinidad homosexual

La figura de Juan Hidalgo (*Las Palmas de Gran Canaria*, 1927) aparece ante los ojos del historiador del arte como una suerte de puente entre la gene-

5. Véase CABELLO/CARCELLER: «Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90». En PICAZO, Glòria; PERAN, Marí (eds.): *La década equívoca. El trasfondo del arte español en los 90*. Lleida, Centre d'art La Panera, 2005.

ración de artistas próximos al conceptualismo español de los 70 y la actual generación de los 90 en la que las cuestiones identitarias se han convertido en una temática más que habitual. Cofundador del grupo ZAJ, pionero en los ámbitos de la *performance* y la música concreta, a lo largo de las tres últimas décadas Hidalgo ha reflexionado en su obra acerca del cuerpo y la sexualidad masculina, de manera especialmente explícita en el campo de la acción fotográfica, actividad que inicia en la década de los 60 y en la que continúa trabajando a día de hoy. En este sentido destacan *Flor y hombre* (1969), *Flor y mujer* (1969), *Hombre, mujer y mano* (1977), *Biozaj apolíneo/Biozaj dionisiaco* (1977), *Trimasturbación interior/exterior* (1981) y, ya en los 90, *Narciso* (1990) y *Alrededor del pene* (1990).



Juan Hidalgo, *Narciso*, 1990.

En *Narciso* (1990) un hombre desnudo sostiene un pequeño espejo en el que vemos reflejado su pene flácido. No podemos ver su rostro. No conocemos su identidad más allá de los genitales que se nos muestran en un acto de autoexploración. El propio Hidalgo escribe a propósito de esta imagen. «En 1981 empecé a trabajar en una serie de acciones fotográficas eróticas que usando el cuerpo y el sexo del hombre –mucho menos desgastado que el de la mujer, sobre todo en la publicidad– se implicase de alguna forma en ciertas imágenes que conciernen a la historia del arte. *Narciso*, imagen incorporada *Alrededor de...* fue pensada y realizada en Madrid en 1990, en principio como trabajo independiente de la serie»<sup>6</sup>.

*Narciso* desafía la habitual representación de la genitalidad masculina. El pene se muestra como simple miembro anatómico. Aquí no hallamos la masculinidad excesiva asociada al cuerpo del hombre negro con su gran pene, tantas veces convertido en objeto y fetiche sexual en la fotografía de autores como Mapplethorpe (*Bob love*, 1979). Pero tampoco estamos ante la masculinidad deficiente que habitualmente se vincula al homosexual afeminado<sup>7</sup>. El espejo muestra a un doble escindido, imagen descontextualizada carente del poten-

6. VV.AA. *De Juan Hidalgo*. Las Palmas, CAAM, 1997 (cat.), p. 172.

7. MARTÍNEZ OLIVA, Jesús: *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia, CENDEAC, 2005, p. 15.

cial erótico que el cuerpo como conjunto otorga al pene. Se hace patente la distinción entre la realidad física del pene como simple región anatómica y el omnipresente simbolismo del falo como representación cultural cargada de connotaciones que tienden a enaltecer una masculinidad hegemónica<sup>8</sup>.

En torno a esta misma idea parecen girar las 22 acciones fotográficas que componen *Alrededor del... [pene]* (1990). En ellas Hidalgo se detiene en varias partes de la anatomía masculina (no siempre la suya): las piernas, el pecho cubierto de vello, la cabeza, las manos, la espalda, el ano, los testículos y, por supuesto, el pene. Fotografías de alto contenido erótico que fragmentan el cuerpo, normalmente visionado como un monolito compacto e inquebrantable, y convierten sus miembros en eslabones de una cadena visual. La identidad sexual de este cuerpo no se construye gracias al visionado de su totalidad, ni tampoco partiendo del reduccionismo que concentraría la sexualidad del individuo en su región genital. Este cuerpo no se corresponde con el de aquellos cánones representacionales que reafirman la fuerza y el poder del macho heterosexual, ni con aquellas otras imágenes que muestran el cuerpo del hombre como mero objeto de deseo.

En esta serie de fotografías que se supone articulada *alrededor del pene*, Hidalgo eleva la carga erótica de regiones anatómicas habitualmente desterradas del acto sexual que aquí se nos muestran al mismo nivel que el omnipresente falo. La consideración del cuerpo entero como zona erógena invertiría la estrategia metonímica que atribuye a un único miembro la potestad de determinar la orientación sexual, connotando el grado de masculinidad y condicionando, e incluso restringiendo, la práctica de la sexualidad. Atrás queda el privilegio que convertía al pene en el único centro de producción de placer (e identidad) sexual, ya fuese por su posesión o por la carencia del mismo.

Siguiendo en parte el trabajo de deconstrucción contra-sexual de Beatriz Preciado, podríamos ir un paso más allá en la valoración e interpretación de la obra reciente de Hidalgo intentando romper con la dicotomía biología-cultura que subyace a la contraposición pene-falo. En *Imitación con mano* (2001) vemos una mano que en ademán masturbatorio apresa un pene de plástico sobre un fondo completamente aséptico. Tal vez podamos considerar este dildo (para Preciado mucho más que una simple poya de plástico: un juguete de «amor reflexivo») como una tecnología que engloba al pene en tanto demarcador sexual y subvierte el simbolismo fálico asociado al poder masculino y heterosexual. El dildo no es masculino ni femenino, no es homo ni heterosexual. El placer del dildo no tiene género. Preciado propone el dildo no como copia o

---

8. CORTÉS, José Miguel G.: *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Madrid, EGALES, 2004.

reproducción del pene, no como elemento artificial que suple su ausencia, sino como «centro de significación diferido. El dildo no es sólo un objeto que vendría a suplir una falta. Se trata de una operación que tiene lugar en el interior de la heterosexualidad. Digámoslo una vez más, el dildo no es sólo un objeto sino que es, estructuralmente, una operación de cortar-pegar: una operación de desplazamiento del supuesto centro orgánico de producción sexual hacia un lugar externo al cuerpo. El dildo, como referencia de potencia y excitación sexual, traiciona al órgano anatómico desplazándose hacia otros espacios de significación (orgánicos o no, masculinos o femeninos) que van a ser re-sexualizados por su proximidad semántica. A partir de ese momento, cualquier cosa puede devenir dildo. Todo es dildo, incluso el pene»<sup>9</sup>.



Alex Francés, *Quiero estar dentro de ti*, 1996.

Dando un salto generacional, encontramos conexiones entre la obra de Hidalgo y las fotografías de Alex Francés (Valencia, 1962), autor igualmente interesado en los problemas identitarios que acarrea su orientación sexual. Pese a que nunca descubre su rostro, el cuerpo que vemos en las fotos de Francés es siempre el del propio artista. Desde principios de los 90 su obra se ha centrado en la representación del cuerpo como contenedor de una identidad sexual, como sujeto doliente y, por lo tanto, consciente (como Prometeo, como Sísifo). No es un cuerpo limpio, bello, neutro, anestesiado. Bien al contrario, Francés recupera una larga tradición, desde el barroco al accionismo, que nos habla de un cuerpo lacerado, castigado; un organismo que excreta y succiona poniendo de manifiesto su carnalidad (y su vitalidad) a través de las necesidades fisiológicas más básicas como son beber, orinar o eyacular.

El cuerpo es el territorio privilegiado donde se experimentan las pasiones y los sentimientos: el deseo domesticado, la dependencia sentimental, el abatimiento, etc. Estados anímicos que aquí adquieren visibilidad y que a buen seguro el artista ha experimentado como homosexual discriminado y maniatado en una sociedad homófoba. Las imágenes de Francés aluden a la restric-

9. PRECIADO, Beatriz: *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Opera Prima, 2002, p. 65.

ción de la sexualidad provocada por la presión social, pero también al deseo que puede surgir del sometimiento como práctica no normativa. Especialmente significativa es la presencia del elemento homoerótico que busca revisar una masculinidad exclusivamente activa y falocéntrica a la que Francés contrapone una virilidad pasiva que reivindica el placer anal y transgrede la ortodoxia sexual<sup>10</sup>. Por ejemplo, en *Quiero estar dentro de ti* (1996) donde el artista recrea la imposible fantasía sexual del *head-fucking* (penetrar el ano con la cabeza) como hiperbolización del *fist-fucking* (práctica más habitual en que el ano es penetrado con el puño). El cuerpo masculino aparece penetrado. La integridad e impenetrabilidad del macho queda rota y con ella el poder y la supuesta respetabilidad del hombre. El ano aparece así como elemento desestructurador de la sexualidad heteronormal. Recurriendo nuevamente a la prosa clarividente y provocadora de Preciado:

«El ano presenta tres características fundamentales que lo convierten en el centro transitorio de un trabajo de deconstrucción contra-sexual. Uno: el ano es un centro erógeno universal situado más allá de los límites anatómicos impuestos 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 preescritos como orgásmicos. Tres: el ano constituye un espacio de trabajo tecnológico; es una fábrica de reelaboración del cuerpo contra-sexual posthumano. El trabajo del ano no apunta a la reproducción ni se funda en el establecimiento de un nexo romántico. Genera beneficios que no pueden medirse dentro de una economía heterocentrada. Por el ano, el sistema de la representación sexo/género *se caga*. / La recuperación del ano como centro contra-sexual de placer, tiene puntos comunes con la lógica del dildo: cada lugar del cuerpo no es solamente un plano potencial donde el dildo puede trasladarse, sino también un orificio-entrada, un punto de fuga, un centro de descarga, un eje virtual de acción-pasión»<sup>11</sup>.

### Identidades femeninas

Durante la última década muchas artistas han comenzado a investigar acerca de la identidad y la sexualidad femenina desde perspectivas muy diver-

10. ALIAGA, Juan Vicente: «Elogio de la pasividad. Homosexualidad, confinamiento, y crítica al falocentrismo en la obra de Alex Francés». En *Presagio Húmedo*. Xàbia, Espai d'art Lambert/Ajuntament de Xàbia, 1997 (cat.).

11. PRECIADO, Beatriz: *Op. cit.*, pp. 27-28.

sas. En esta línea, una interesante conciencia crítica rige las reflexiones acerca de la construcción de los géneros en la obra de Itziar Okariz (San Sebastián, 1965). Sus fotografías de principios de los 90 interactúan con contundentes acciones en las que comienza a vislumbrarse su posterior interés hacia los problemas identitarios. Por ejemplo en series como *Variations sur le même t'áime* (1991), donde la artista se autorretrata después de haberse rapado el pelo dibujando un mapamundi en su cabeza para convertir su cuerpo en una especie de icono del cosmopolitismo; *Body Building* (1992) serie para la cual Okariz crea una prótesis-barba postiza a partir de pelo humano, un fragmento de masculinidad que la artista aplica a diversas partes de su cuerpo (la cara, el pecho) para después fotografiarse experimentado con su aspecto físico; también en sus series *Sin título* de 1994 continúa con la experimentación acerca de su corporalidad enfundándose sujetadores de silicona<sup>12</sup> y trajes de látex que, como una segunda piel, constriñen sus movimientos y modifican su identidad corporal. A partir de 1995, Okariz se centra en la producción de videos que suelen ir acompañados de algunas fotografías. Tal es el caso de *Red Light. Saltando en el estudio de Marta* (1995) en el que la artista aparece saltando vigorosamente al ritmo de la música con «un gesto corporal mecánico opuesto a lo femenino»<sup>13</sup>.

En 2000 la artista consigue una beca para estudiar en Nueva York (donde reside desde entonces) y es admitida en el Whitney Independent Studio Program. En ese mismo año inicia el proyecto *Peeing in public and private spaces* (*Mear en espacios públicos y privados*, 2000-2002), una serie de videos y fotografías de estética documental en la que vemos a la artista orinando de pie en diversos espacios urbanos. Como explica la artista: «mear de pie es una ficción de hombre, no porque haya alguna imposibilidad para que las mujeres meen de pie, simplemente se nos olvida que existen una serie de procesos que se construyen culturalmente y que existen cosas como cremalleras de los pantalones o urinarios públicos que también son construcciones culturales con un significado»<sup>14</sup>. Mear de pie en público, además de ser ilegal, transgrede las convenciones asociadas al sexo femenino, elimina una diferencia supuestamente fisiológica evidenciando cómo aquellos rasgos que naturalizan la identidad sexual no son sino imposiciones sociales. En estas acciones Okariz reclama la presencia de la mujer en el espacio público desobedeciendo a la

12. A propósito de estas piezas comenta Okariz: «Hace poco me preguntaron ¿qué forman tienen tus tetas? Tienen la forma del sujetador que llevo y de los treinta años que las llevo sujetando». OKARIZ, Itziar: «El cerebro es un músculo». *Zehar: revista de Arteleku* 54, 2004. <http://arteleku.net/4.1/zehar/54/Itziargazt.pdf> (fecha de consulta 21.10.06).

13. *Ibíd.*

14. *Ibíd.*



interpelación social que le obligaría a orinar en cuclillas, escondida, huyendo de la mirada del hombre, guardando celosamente su sexo como avergonzada de su feminidad. En cuanto a la orientación general del conjunto de su obra, la artista se posiciona de manera clara evitando caer en enunciados simplistas que pudiesen restar sentido a su trabajo y añadiendo un nuevo matiz a la compleja discusión acerca del actual feminismo artístico:

«Me defino como feminista, como ciudadana feminista, sin embargo no me gusta definirme como artista feminista, porque considero que contextualiza el trabajo en un marco muy estrecho que es el de lo específico. Cuando eres percibida como artista feminista, tu trabajo sólo va a hablar de feminismo, de la misma forma que cuando eres percibida como artista mujer, tu trabajo sólo va a hablar de feminidad, y relega cualquier otra dimensión de tu trabajo a la invisibilidad. En cualquier caso prefiero el espacio político del feminismo al espacio específico del arte de mujer, dado que permite la reflexión y el cuestionamiento de las categorías que me sitúan dentro de esa especificidad»<sup>15</sup>.

En una línea completamente distinta encontramos la obra de Ana Laura Aláez (Bilbao, 1964), una de las artistas españolas más laureadas de la joven generación que emergió a principios de los 90. Pese a las críticas dirigidas contra la aparente superficialidad de sus propuestas, Aláez ha estado presente en importantes eventos artísticos internacionales (Bienal de Venecia 1999 y 2001) así como en destacados proyectos nacionales (Espacio Uno, 2000; *The real royal tryp*, 2004).



Itziar Okariz, *Peeing in public and private spaces*, 2002.

Las influencias reconocibles en sus trabajos rara vez provienen del mundo del arte y sí del de la baja cultura, la publicidad, la cultura de club y, muy especialmente, la moda y las últimas tendencias del diseño. Todos estos campos han conseguido infiltrarse en el mundo del arte y tienen cada vez más peso en el conjunto de la producción actual. En algunos casos han conseguido ampliar las barreras de la creación contemporánea, en otros han privado al arte de su función crítica y reflexiva abocándolo al ciclo irresoluble y superficial de «lo nuevo por lo nuevo»<sup>16</sup>. La artista toma estos elementos con una doble intencionali-

15. *Ibíd.*

16. Cfr. GROYS, Boris: *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia, Pre-Textos, 2005.

dad: por un lado, Aláez lleva a cabo un elogio de las apariencias, el maquillaje, del placer superficial y el fetichismo más banal de la cultura pop. Su actividad artística se convierte en un producto de consumo rápido, su imagen, como pasaporte dentro del *star-system* artístico, devienen la parte más importante de su obra. Identidad como creación, personalidad como *work in progress*. Por otra parte, la artista se sirve de los mismos códigos que en última instancia determinan las pautas identitarias para confundirse y autoexplorarse, para mostrar, no sin ironía, que la identidad es una mascarada<sup>17</sup>.

Lejos del dolor de los cuerpos de Francés o de la contestación política y social que se esconde en las acciones de Okaritz, el cuerpo de Aláez, ya sea el de la artista o el de modelos, es siempre un cuerpo nacarado, pulcro, limpio, un cuerpo que oculta su fisicidad como si de una figura de porcelana se tratase. Cuerpos rendidos a los cánones de belleza que establecen las campañas publicitarias, cuerpos-superficie recién sacados de un catálogo de tendencias<sup>18</sup>.

En *Blade runner* (2001) vemos a la artista orinando de pie de espaldas a un gran ventanal. En este caso, y pese a la similitud que guardan los gestos de Okariz y Aláez, no encontramos atisbo de crítica más allá de la simple provocación narcisista y superficial que caracteriza a gran parte de la obra de esta artista. Sus fotografías participan de la dinámica de la moda sin oponer ningún tipo de resistencia a la vorágine del consumo y la seducción de lo aparente. Pervirtiendo la máxima vanguardista que pretendía acercar arte y vida, bajo un impulso claramente narcisista, supuestamente divertido y transgresor, su obra se queda en la pura estetización de una cotidianeidad ficticia, en la demarcación de una parcela identitaria como creación acrítica y superficial que en casi ningún caso induce a una reflexión más o menos profunda acerca de los fenómenos artísticos y sociales contemporáneos. El narcisismo que se desprende de los trabajos de Aláez es el mismo que describió Lipovetsky en *Narciso o la estrategia del vacío* (1983): «el narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él: paradoja que se explica parcialmente por la plétora de informaciones que nos abruman y la rapidez con la que los acontecimientos mass-mediáticos se suceden impidiendo cualquier emoción duradera»<sup>19</sup>.

De la obra de Aláez no se deriva ningún cuestionamiento de la sexualidad vigente: sus coqueteos con chicas o el deseo homoerótico que aparece en

17. VV.AA. *Mascarada / Masquerade*. Salamanca, Da2, 2006 (cat.).

18. ALÁEZ, Ana Laura: *Flúor*. Madrid, TF, 2003.

19. LIPOVETSKY, Gilles: «Narciso o la estrategia del vacío». En *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 2003, p. 52.

algunas de sus obras no son sino extensiones del tipo de placer escotofílico que toma al cuerpo como mero objeto de contemplación, como imagen-superficie, pantalla o maniquí. Pese al placer inicial que puede producir la contemplación de sus obras y aunque en ocasiones se haya forzado una lectura en clave feminista, el falo dispuesto a penetrar a la mujer-objeto continúa presente, aunque sea en forma de pintalabios (*Shiva*, 2001).



Ana Laura Aláez, *Shiva*, 2001.

### Feminidades y masculinidades lésbicas

El tratamiento de la feminidad en el arte de las últimas décadas muestra una gama de matices mucho más amplia que la que se desprende de una masculinidad hasta ahora escasamente visitada. El lesbianismo y la consideración que de la heterosexualidad han aportado teóricas lesbianas como Monique Wittig ha contribuido a replantear los conceptos de mujer y feminidad. Para Wittig la heterosexualidad es un régimen político basado en la sumisión sexual, laboral y reproductiva de la mujer. El sexo, más allá de cualquier esencialismo, es una categoría política que oculta la diferencia social establecida entre el hombre dominante y la mujer dominada tras el velo de lo supuestamente natural. La mujer no pertenece a un sexo sino a una clase que, como el siervo a su señor, requiere del hombre para existir. Por eso Wittig llega a afirmar que las lesbianas, al escapar de las imposiciones reproductivas y laborales del patriarcado heterosexual, no son mujeres. De este modo «una sociedad lesbiana destruye el hecho artificial (social) que constituye a las mujeres como grupo natural. Una sociedad lesbiana revelaría pragmáticamente que esa separación de los hombres de que las mujeres han sido objeto es política y muestra que [las mujeres] hemos sido ideológicamente reconstruidas como un grupo natural»<sup>20</sup>.

En cierto modo, las fotografías de Carmela García (Lanzarote, 1964) recrean esa comunidad lesbiana libre de hombres donde no cabe el sometimiento y en la que, por tanto, la feminidad ya no se establece como categoría opuesta o subordinada a lo masculino (*En el paraíso*, 2003). La artista recurre al poder narrativo del medio fotográfico para crear ambiguas escenografías,

20. WITTING, Monique: «No se nace mujer». En *El pensamiento heterosexual*. Madrid, EGALES, 2006, p. 31.

espacios utópicos donde pueda desarrollarse el amor entre mujeres. En algunas de sus obras las relaciones lésbicas se establecen de manera solapada, a escondidas (*Sin título*, 2000), lejos de la mirada de los hombres que erotizarían unos encuentros relegados a la marginalidad de espacios suburbanos como La casa de campo de Madrid (*Sin título 1*, DVD, 2000). En otros casos los personajes femeninos (Evas y Ofelias) aparecen en parajes solitarios enfrentados a una naturaleza idílica y virgen, anterior al pecado original, aquél que, vinculado de algún modo al hombre, apartó a la mujer del paraíso<sup>21</sup>.

También en la obra del dúo artístico Cabello / Carceller (París, 1963 / Madrid, 1964) encontramos una reflexión acerca de las relaciones entre mujeres, la representación del deseo y la masculinidad femenina. A lo largo de su carrera estas artistas han trenzado una obra multidisciplinar partiendo de su doble relación laboral y sentimental (*Un beso*, 1996; *Identity game*, 1996; *Silencios*, 1996). En *Auto-retrato como fuente* (2001) vemos dos espaldas reflejadas en el espejo de unos urinarios públicos. Dos figuras aparentemente masculinas orinan sin que podamos ver sus genitales. Por este motivo dudamos. No sabemos con certeza si se trata de dos hombres, un hombre y una mujer, dos mujeres... (¿las artistas, tal vez?). La segregación urinaria, que ya veíamos subvertida en la obra de Okariz, queda obsoleta como método de demarcación sexual. Una mujer (no necesariamente lesbiana) puede ser lo suficientemente masculina como para entrar en unos aseos públicos de hombres y orinar sin levantar sospecha. Entonces las jerarquías que correlacionan sexo y género se desmoronan. La masculinidad no se agota en el pene, ni en el simbolismo fálico, ni por supuesto en la longitud del pelo o en el atuendo, sino en toda una serie de factores que condicionan las relaciones de poder entre sexos.

En *Espacios de poder* (2005) varias mujeres interpretan papeles masculinos extraídos de películas como *La lista de Schindler* o *El apartamento*. Estas imágenes dejan ver la artificiosidad de la virilidad fílmica a la vez que demuestran cómo una mujer puede ostentar el mismo rango de poder que un hombre. De este modo se pretenden superar las rígidas categorías de lo masculino y lo



Carmela García, *Sin título*, 2000.

21. GOUVION SAINT CYR, Agnes de: «Carmela García o el sueño del paraíso perdido». En *Espacio Uno III*. Madrid, MNCARS, 2001 (cat.).

femenino dejando ver cómo el género es siempre una copia sin original. En palabras de Jesús Martínez Oliva: «La masculinidad femenina lejos de ser una imitación de la masculinidad nos hace vislumbrar cómo la masculinidad «verdadera» es construida como tal. La masculinidad femenina es uno de los componentes que enmarcan la masculinidad normativa; son algunos de los residuos rechazados por esa masculinidad dominante, para hacer que ella parezca la real y la auténtica»<sup>22</sup>.

\* \* \*

El conjunto de artistas e imágenes que acabamos de ver constituyen un pequeño pero representativo muestrario del amplio abanico de prácticas artísticas que en los últimos años persiguen la deconstrucción visual de las jerarquías sexuales dominantes, hasta el momento estructuradas en binomios (hombre/mujer; masculino/femenino; hetero/homosexual) que simplifican y coartan la libertad sexual de los individuos. No por casualidad la práctica totalidad de las obras aquí presentadas se materializan en soporte fotográfico. La fotografía ha sido empleada por multitud de artistas, desde Claude Cahun hasta Cindy Sherman, como herramienta de autoexploración identitaria, dado que, en el seno de la cultura mass-mediática, la imagen fotográfica desempeña un papel fundamental en la construcción (y en la constricción) de nuestras identidades.



Cabello / Carceller, *Autorretrato como fuente*, 2001.

22. MARTÍNEZ OLIVA, Jesús: *Op. cit.*, p. 107-108.