

Para citar este trabajo: Fernández Consuegra, C.B. (2026). La Fotografía en el Registro del Cuerpo como Identidad. Fotoperformance. *HIDDEN arts*, 8. 1 - 10. <https://doi.org/10.5281/zenodo.20491029>

LA FOTOGRAFÍA EN EL REGISTRO DEL CUERPO COMO IDENTIDAD.
FOTOPERFORMANCE

The Photography in the Registration of the Body as an Identity. Photoperformance

CELIA B. FERNÁNDEZ CONSUEGRA

Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso” de la Universidad Rey Juan Carlos. España
Artista e Investigadora en Artes Visuales y Performance Art

celia.fernandez@urjc.es
<https://orcid.org/0000-0002-8804-4803>

PALABRAS CLAVE

Cuerpo,
Fotografía,
Identidad,
Fotoperformance,
Arte Corporal

RESUMEN

Debido al rápido desarrollo de las nuevas tecnologías en la sociedad del siglo XX, el cuerpo se distancia cada vez más de su auténtica naturaleza biológica en forma de imágenes, se considera un recurso y se vive como objeto. Desde la década de 1960, muchos artistas emplearon la fotografía para explorar este distanciamiento y devolverle al cuerpo carente de materialidad debido al abuso de esas tecnologías, su corporalidad y su peso, como ser biológico. La función de la fotografía como medio de documentación de la identidad personal, y el surgimiento de lo que se conoce como fotoperformance, provoca el surgimiento de un sub-género dentro del Arte Corporal: El Cuerpo como Identidad.

KEYWORDS

Body, Photography,
Identity,
Photoperformance,
Body Art

ABSTRACT

Due to the rapid development of new technologies of the twentieth century society, the body increasingly distance itself from its true biological nature as image, it is considered a resource and lived as an object. Since the 1960's, many artists used photography to explore this distance and return the body, devoid of materiality due to abuse of these technologies, its physicality and weight, as a biological being. The role of photography as a mean of documentation for the personal identity and the emergence of what is known as photo-performance, causes the emergence of a sub-genre within the Body Art: The Body like an Identity.

La Fotografía en el Registro del Cuerpo como Identidad. Fotoperformance

Celia B. Fernández Consuegra

1. Introducción

Durante los últimos sesenta años, el Performance Art o Arte de Acción se ha centrado en la acción corporal como una opción renovadora y alternativa a otras disciplinas artísticas tradicionales. El Arte Corporal, como el lenguaje formal del Performance Art, desde un principio, incorporó medios y técnicas muy diversas que dieron a la acción artística una vitalidad y una ambigüedad no vistas. La presentación de las piezas en sitios alternativos no artísticos, la combinación ecléctica con la fotografía, primero, y el uso del video después, permitieron una movilidad al Arte de Acción más allá de los recintos tradicionales autorizados, museos y galerías; se utilizaron espacios que tenían connotaciones sociales y políticas, difícilmente alcanzables por otras disciplinas artísticas.

En un principio, con el objeto de prolongar en el tiempo los performances, los artistas comenzaron a documentar sus acciones, primero a través de la fotografía y luego, a través del video. Más tarde, los artistas empezaron a incorporar determinadas imágenes a sus acciones, lo que planteó la posibilidad de realizar obras con el único objetivo de ser registradas; esto dio origen al fotoperformance y al videoperformance. En el primer caso, el resultado de la acción fue una secuencia de imágenes que rescata los momentos significativos de la acción, mostrando diferentes etapas del proceso, independientemente de su duración. En el videoperformance, por el contrario, lo que suele conservarse es el tiempo real de la acción.

Los performers, tomando en consideración las posibilidades artísticas que brindaba la fotografía, realizaron una serie de experimentos. En este trabajo analizamos los primeros y más significativos ejemplos de piezas de Arte Corporal realizadas para ser fotografiadas.

2. Objetivo de la investigación e hipótesis

El objetivo de esta investigación se centra en estudiar el Performance Art cuando utiliza como lenguaje de expresión el 'cuerpo como identidad' utilizando la fotografía, tanto en la documentación de la pieza, como en la articulación de esta.

Para realizar esta reflexión, se desarrolla un marco teórico que incluye las piezas de performances realizados por los artistas que han utilizado la fotografía, aquellos que nos han mostrado, a través de su cuerpo, del Arte Corporal como Performance Art, la tecnologización y simulacro del yo, la fragmentación de la identidad, los condicionantes de género y sexismo, el paso del tiempo, las relaciones espaciales entre la gente y las cosas, entre uno mismo y el mundo, la exploración de los estados psicológicos, físicos y emocionales mas básicos y la interacción entre las personas, tomando en consideración esa características del género donde el público es también participante de la acción.

Por tanto, la hipótesis de partida giraría en torno a la siguiente pregunta: ¿Es la utilización de la fotografía una tecnología que sólo puede ser utilizada con el único propósito de registrar un acontecimiento artístico, o también puede ser utilizada para reformular y crear nuevas obras con discursos definidos dentro del género Performance Art?

Para contestar esta pregunta, realizamos un análisis de las obras realizadas por determinados artistas, aquellos que fueron los pioneros en utilizar este medio tecnológico y trabajar el concepto de identidad.

3. Marco Teórico

Entre finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, la cultura consumista se afianza, la economía globalizada se expande, surge el SIDA, pero pasa oficialmente desapercibido; bajo estas circunstancias, se crean cuerpos cambiables, cuerpos considerados objetos y aptos para ser mirados, controlados y dominados. Las acciones artísticas corporales se convierten en un medio de recuperación del cuerpo y del yo, o de una exageración del simulacro del cuerpo-yo, parodiando el culto al artista como bien de consumo.

La década de 1980, fue fundamental en la discusión acerca del Postmodernismo, término que había surgido en la década de 1960, pero que se dio a conocer gracias a los ensayos de Jean-François Lyotard y Fredric Jameson. Dentro de las Artes Visuales, el Postmodernismo se considera conveniente, deconstructivo, unificador de lo que se consideraba arte superior e inferior y alegórico. En relación con los simulacros de los cuerpos artísticos, con el Postmodernismo se ratifica (a través de la exageración paródica potencialmente crítica) la individualidad enferma, dolorida, incoherente, sucia masoquista y grotesca, frente a la imagen bella y perfecta de los medios de comunicación.

3.1. Yasumasa Morimura

Por ejemplo, el artista japonés Yasumasa Morimura, realiza fotografías a gran escala disfrazándose de personajes tan variopintos como Scarlett O'Hara, Greta Garbo, Che Guevara, hasta los protagonistas de obras maestras de la Historia del Arte como Saturno Devorando sus Hijos, o Duchamp disfrazado de mujer en las imágenes de Rose Sélavy en 1921. (Kuspit, 2005)

Un trabajo donde Morimura explora la percepción que tiene el mundo occidental del oriental es Retrato (Futago), donde se apropia de la Olimpia de Manet, uno de los símbolos principales de la tradición de la cultura occidental, representándose como la Olimpia y como la criada negra. (F.1) El travestismo del artista y la contextualización como mujer, desafía la construcción colonial de 'Asia como mujer', y los hombres asiáticos como afeminados; el artista hace que el espectador occidental cuestione y reevalúe sus percepciones sobre la identidad cultural asiática.

Retrato (Futago), también intenta desafiar las percepciones tradicionales sexuales de las culturas minoritarias. Como artista gay, Morimura utiliza el travestismo en su emplazamiento como Olimpia, para subrayar el estereotipo gay como afeminado. A través de este estereotipo, explora la forma en que su propia identidad cultural se construye, generalizando los convencionalismos sociales.

Al mismo tiempo, es evidente que esta Olimpia es un hombre, por ello subraya la artificialidad de tales estereotipos y desafía su validez. Adicionalmente, su ubicación como mujer desestabiliza los fijos y binarios roles de género hombre-mujer que prevalece en la cultura existente, por lo que construye una nueva identidad de género, donde los estereotipos de hombre y mujer están subvertidos.

Como artista gay, Morimura utiliza el travestismo en su emplazamiento como Olimpia, para subrayar el estereotipo gay como afeminado. A través de este estereotipo, explora la forma en que su propia identidad cultural se construye, generalizando los convencionalismos sociales. Al mismo tiempo, es evidente que esta Olimpia es un hombre, por ello subraya la artificialidad de tales estereotipos y desafía su validez. Adicionalmente, su ubicación como mujer desestabiliza los fijos y binarios roles de género hombre-mujer que prevalece en la cultura existente, por lo que construye una nueva identidad de género, donde los estereotipos de hombre y mujer están subvertidos. Retrato (Futago), también intenta desafiar las percepciones tradicionales sexuales de las culturas minoritarias.



(F1). Retrato Futago. Yasumasa Morimura



(F2). Still 84. Cindy Sherman

3.2. Cindy Sherman

Desarrollando una relación extraordinaria con su cámara, Cindy Sherman ha sido capaz de manipular drásticamente su edad y su peso, convirtiéndose en irreconocible ante el público. En sus trabajos, que se mueven entre lo alarmante y lo desagradable, lo divertido y lo conmovedor, la norteamericana actúa como actriz, directora, modelo y artista.

Además, Sherman se crea a sí misma incesantemente, sin embargo, no trata de revelar el verdadero yo artístico, sino evidenciar cómo la identidad es una construcción imaginaria y ambigua que se convierte en actriz y creadora de la propia narración que exhibe. Las fotografías que Sherman comenzó a realizar desde 1977, nos enseñan la agonía del estereotipo, la deconstrucción de la identidad y su plasmación en el caos, planteando, al mismo tiempo, las consecuencias de la mujer simplificada culturalmente como una dualidad: sujeto/objeto.

Con la multiplicación de su imagen, Cindy Sherman renuncia a tener la suya propia. Sus fotografías no pueden ser consideradas como autorretratos, dado que ninguna de ellas la refleja. Las mujeres que aparecen en sus fotografías no existen, no son retratos de nadie, pero, paradójicamente, representan de manera fehaciente la imagen estereotipada de la mujer en la sociedad occidental contemporánea. Sus múltiples rostros representan la deconstrucción de la imagen femenina, un producto de la representación caracterizado, desde un punto de vista falocéntrico, por la inestabilidad, la pérdida de identidad, la ausencia y la mascarada. En la sociedad occidental, la mujer se ha convertido en el objeto pasivo de la mirada del hombre, el cual proyecta sobre ella sus fantasías y sus deseos más o menos inconscientes, haciéndola vulnerable y frágil, poniéndola bajo su control. (Blessing, 1997. p. 81) (F.2 y F.2a)



(F2a). Untitled 210. Cindy Sherman

Entre sus fotografías, hay que destacar la presencia de series como *Untitled A-E* (1975), buen ejemplo de sus primeros años, *Bus Raider* (1976-2005), *Murder Mystery* (1976-2000) y *Untitled Film Stills* (1977-1980), una serie que ofrece un variado repertorio de roles femeninos inspirados en fotogramas cinematográficos y donde es más evidente su trabajo de simulacro crítico de estereotipos. Entre los personajes de esta serie destacan una mujer en ropa interior con un vaso de Martini en la mano, una bibliotecaria de aspecto dulce, una secretaria, una mujer provocativa de la clase baja de una película neorrealista italiana y varias mujeres de clase media en sus cómodos apartamentos. (VV.AA., 1997. pp. 171-196)

Con el culto a la belleza corporal impuesto por la sociedad de consumo y la cultura popular, a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, el cuerpo se presentó como un simulacro crítico, abierto a cualquier tipo de interpretación. Como señalara Jean Baudrillard en su ensayo *La Precesión de los Simulacros* incluido en su libro *Cultura y Simulacro* de 1995, en el régimen postmoderno de lo que denominamos pan capitalismo el simulacro empieza a sustituir a la representación, por lo que las autoimágenes de Sherman y Morimura son más simulaciones que representaciones. Las imágenes de la Historia del Arte que estos artistas muestran con sus fotografías que imitan grandes obras de la tradición artística occidental, carecen de un referente original y es la consecuencia de la 'sociedad del espectáculo'. (Debord, 2006)

3.3. Robert Mapplethorpe

Mapplethorpe trabajó fotográficamente la temática homosexual; utilizó como modelos a actores del cine pornográfico y elementos de la cultura sadomasoquista de forma intencional, temas controvertidos que con el tiempo fueron utilizados como símbolos de la cultura LGBT (lesbianas, gays, bisexuales y personas transgénero) en su lucha por la igualdad y el reconocimiento.

En 1978, publicó el *X Portfolio* y el *Y Portfolio* en ediciones limitadas. El *X Portfolio* gira en torno a las imágenes fotográficas de comportamiento sadomasoquista, mientras que el *Y Portfolio* se centra en las flores y bodegones. En 1981, publicó el *Z Portfolio*, que recoge fotografías de hombres afroamericanos, también en una edición limitada. El *X Portfolio* incluye algunas de las más explícitas imágenes de Mapplethorpe, incluyendo un autorretrato con un látigo insertado en su ano. (Jones & Warr. p. 150) (F.3)

Este grupo de artistas que generó un trabajo donde lo principal era explorar la identidad, ocuparon todo el espacio mental y físico de la obra, estableciendo una relación absolutamente voyeurística, de profundo carácter narcisista, que pone de manifiesto las ambivalencias entre el ser y el parecer. El cuerpo, símbolo dominante, se transformó en el elemento esencial de construcción, en el soporte más idóneo capaz de generar una nueva imagen y satisfacer así los objetos del deseo.

Estos artistas, desarrollaron generalmente un juego de roles y sexos, en mutuo diálogo con la imagen representada, por lo que surgió una criatura andrógina o travestida en algunos casos, y completamente monstruosa en otros, que traspasaba las fronteras del individuo y que actualizaba su identidad. Ejemplos fueron, los artistas Urs Lüthi y Jürgen Klauke.

3.4. Urs Lüthi y Jürgen Klauke

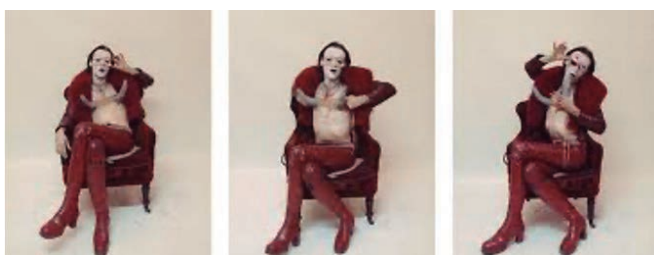
En realidad, no reconocemos a una persona sin su condición masculina o femenina, la ambigüedad engendra ansiedad en unos casos y fantasía transgresora en otros. El andrógino deviene objeto de fascinación voyerista, de investigación sobre la medida de su masculinidad en detrimento de su feminidad, de búsqueda de signos de similitud y/o diferencia, de confirmación de lo otro. El sexo es uno de los aspectos a través de los cuales el cuerpo es producido y, por tanto, el modo de representación de sí mismo.



(F3). *Autorretrato con látigo*. Robert Mapplethorpe



(F4). *The Numbergirl*. Urs Lüthi



(F5). *Transformer*. Jürgen Klauke

El cuerpo no puede ser visto como un soporte virgen, pasivo, un terreno neutral de significado, sino que es un soporte activo y productivo. Las morfologías corporales son los resultados de un significado social. Si alguien no se adapta a la norma masculina, o a la femenina, su humanidad está completamente cuestionada, ya que el cuerpo funciona como una extensión sobre la cual se registra el género.

Gran número de obras transgredieron, mediante las prácticas del travestismo, las identificaciones y los placeres sexuales que se consideraban normales, inundando el mundo del arte y de otras disciplinas de una imaginería autorrepresentacional de fuerte contenido narcisista. Las prácticas del travestismo han formado parte del mundo de los rituales religiosos de numerosas culturas y civilizaciones, siendo socialmente bien aceptado en muchas de ellas. No obstante, el travestismo no se da de la misma manera en períodos y culturas diferentes. Si revisáramos históricamente los códigos sociales, nos daríamos cuenta de que estos han sido, fundamentalmente, reguladores de los géneros. La ropa es, probablemente, el mayor o más importante símbolo del género que permite a las otras personas identificar inmediatamente el rol del género individual.

En todas las actividades del ser humano, las relaciones sexuales son vistas como un teatro que tiene cierta naturaleza ritual y lúdica, a la vez que manifiestan una potencia terapéutica y catártica; es decir, rompen el hechizo de un deseo negado y permiten enfrentarse a la propia represión del deseo, impidiendo que se conviertan en obsesiones.

No se trata sólo de conseguir placer, existe una ritualización de la libido, para la realización de fantasías prohibidas y de las diferencias de poder como significantes del deseo sexual. El travestismo supone un cambio transitorio y provisional de atuendo con fines eróticos, y quien lo practica, sea mujer o varón, no tiene por qué sentir la necesidad de tener vagina o pene.

En todas las actividades del ser humano, las relaciones sexuales son vistas como un teatro que tiene cierta naturaleza ritual y lúdica, a la vez que manifiestan una potencia terapéutica y catártica; es decir, rompen el hechizo de un deseo negado y permiten enfrentarse a la propia represión del deseo, impidiendo que se conviertan en obsesiones. No se trata sólo de conseguir placer, existe una ritualización de la libido, para la realización de fantasías prohibidas y de las diferencias de poder como significantes del deseo sexual. El travestismo supone un cambio transitorio y provisional de atuendo con fines eróticos, y quien lo practica, sea mujer o varón, no tiene por qué sentir la necesidad de tener vagina o pene. Muchos artistas utilizaron la multiplicidad de la imagen fotográfica como arte secuencial, lo que permitió expresar y preservar la noción de tiempo. Por ello, la serie fotográfica se convirtió en uno de los modos de expresión más utilizados con la finalidad de registrar los procesos de reflexión sobre el género. Esta seriación, sugiere el intento de fijar una identidad transitoria y fugaz, un intento por captar la imagen del espejo adoptando la identidad que se quiere ser. (Spector en Blessing, 1997. p. 159)

La idea de repetición, entendida como la redundancia de una misma imagen, implica directamente la noción de frecuencia informativa. Esta frecuencia de repetición de la imagen, de alguna manera, pretende anular la contundencia de la primera lectura que ofrecería una imagen única y aislada. La repetición infinita, o un número de veces suficientemente amplio de un cliché, de una toma fotográfica instantánea del objeto, elimina la eventual magia que podía nacer del valor carismático del símbolo, siendo este aspecto una característica que acontece dentro de una sociedad marcada por la producción en masa.

Los individuos de Urs Lüthi, se enfrentan al espectador fingiendo proyectarse hacia el exterior. La serie de Lüthi, *The Numbergirl* (1973) (F.4) y *Un'isola nell'aria* (1975), representan series repetitivas de imágenes, reproducidas en forma de cuadrícula.

Urs Lüthi, posaba travestido para la cámara fotográfica en un acto de autocontemplación de su relación íntima con la mujer, como por ejemplo en *Self Portrait With Ecky*. (Jones & Warr 2000a. p. 139). Con la destrucción de los estereotipos de género, Lüthi señala que la conexión que siente con lo femenino se encuentra en un lugar profundo de la psique, alejado de la apariencia y el comportamiento sociales. Esperaba que al comunicar lo íntimo en él, el espectador reflexionara sobre sus aspectos personales y contradictorios. Con esta forma de mostrarse, sexualmente ambigua y travestida fingía ser muchos otros, siendo él mismo

En la serie *The Numbergirl*, Lüthi posa de forma erótica y sugerente, sosteniendo fotos de él mismo y de espacios arquitectónicos (Hirsch, 2012. pp. 98-99); con cada postura y expresión facial, en un especial repertorio de lenguaje corporal, Lüthi se representa como un fetiche desesperado.

Al multiplicar su imagen en un único marco, el artista refuerza el efecto simulado de todo el grupo de imágenes, negando a su vez, la existencia real de su cuerpo-yo. b Como afirma Lea Vergine:

Lüthi invierte las características somáticas, grotescamente acentuando la apariencia de bisexualidad, e inventando personalidades ficticias, creando entonces, una crisis de cristalización de los roles sexuales [...] logra crear una especie de contaminación emocional en el espectador quien induce a convertirse en un socio o colaborador voluntario o involuntario capaz de cerrar el circuito y devolver la misma percepción intercambiable" (Vergine, 2000. p. 23)

Jürgen Klauke, utilizó su propio cuerpo para escandalizar, convertido en un mutante sexual, antes de que las reivindicaciones y estudios de género tuvieran ese nombre; ha utilizado principalmente la fotografía para desarrollar una obra en la que el cuerpo es el punto central. En los años setenta en sus obras buscaba, por ejemplo, derogar y ampliar la codificación social del género: el transformer como transmutador, el cual destruye la identidad sexual, que queda intervenida y expandida y es capaz de ir mucho más allá de lo real. Sus transmutaciones no se limitan a las tipologías sexuales, sino que también se deconstruyen otros fenómenos sociales y político-culturales.

Interpretando el género de los demás, permitía conocer aquellos aspectos que había en sí mismo, y por lo tanto ensanchar sus límites internos y su conocimiento personal. Sería erróneo entender sus obras como autorretrato. En realidad, se trata de cuadros sociales, de reflejos del otro, una gama de etiquetas culturales utilizadas para reflejar una identidad en constante evolución y, por tanto, también de quien los contempla. Más exactamente, son imágenes de distorsiones y síndromes sociales y psicológicos, exacerbados a veces hasta lo grotesco o subrayados irónicamente como por ejemplo en la obra Transformer de 1973. Jones & Warr. 2000a. p. 140). (F5)

3.5. Hannah Wilke

Hannah Wilke, fue una de las autoras más representativas de aquel grupo que configuró la primera generación de mujeres que militaron en distinto frente, por primera vez, en la Historia del Arte dominada por la acción y la visión de los hombres, las políticas conservadoras, los prejuicios sociales y las discriminaciones sexistas, y que finalmente, crearon las condiciones para la aparición, no sólo de unas circunstancias igualitarias entre los hombres y las mujeres, sino además, un modo inédito de hacer y entender el arte, por surgir de las manos, de los cuerpos y de las mentes de mujeres. Todo ello condujo a Hannah Wilke a una identificación total entre su arte y su vida.

Los primeros trabajos de Wilke, guardan una enorme coherencia con las reflexiones del incipiente feminismo artístico, del que ella es hoy día referente indispensable. Sus obras iniciales giran en torno a la iconografía vaginal, de la que Wilke fue pionera. Aquellas artistas de los setenta centraron la temática de su arte en sus propios cuerpos, una suerte de autorreferencialidad que terminó por instaurar la vagina como icono fundamental. Pensaban que su vagina era aquello que las convertía en mujeres, y deciden elevarla a los altares por considerar que su representación había sido siempre un tabú dentro de la cultura occidental.

En S.O.S., Starification Object Series (F6), Wilke asume el papel de esas modelos anónimas que pueblan las campañas publicitarias, imita sus poses artificiales, demostrándonos que son tan sólo gestos estereotipados de 'lo femenino', que, repetidos hasta la saciedad, han terminado por convertirse en norma de feminidad.

Mostrando el torso, semi o completamente desnudo, el cuerpo aparece cubierto de vaginas de chicle. Sus poses variadas, teatrales y simuladas participan de la paradoja del marketing de masas de los cuerpos de famosos para deleite de los consumidores. (Broude, & Garrad, 1994. p. 192). (F6)



(F6). S.O.S., Starification Object Series. Hannah Wilke

Es necesario señalar, que los estudiosos del performance no conciben la identidad como certeza de autoconocimiento, o dato inmutable, sino como proceso inestable y en movimiento, siempre en relación con la otredad. Judith Butler y Alicia Arrizón, entre otros, abordan principalmente la performatividad que ejercen las identidades de género y de etnia, Butler desde una perspectiva esencialmente filosófica, Arrizón en lo que se refiere a tradiciones escénicas de las comunidades latinas de los EE. UU.

Una interrogante fundamental que dirige sus escritos es la posibilidad que los sujetos sociales que se adscriben a identidades oprimidas por el poder se valgan del performance como vehículo de resistencia frente al sistema opresor. Los estudios de Judith Butler retoman el postulado feminista de analizar la construcción social del género, aunque su originalidad radica en el argumento de que la identidad de género es fundamentalmente una actuación teatralizada, o un performance.

Tal afirmación tiene implicaciones políticas, debido a que pone al descubierto las estrategias coercitivas de la sociedad para obligar a las personas a actuar según normas arbitrarias de conducta. La identidad, entonces, no es una categoría abstracta, sino un performance regulado por instituciones sociales.

Butler sugiere que la repetición ritual de códigos sociales es semejante a una serie de actos de citación, que nunca reproducen fielmente al 'texto original'. Es en este desfase - entre el código de conducta y su ejecución mediante el performance - donde se produce una alteración que posibilita una ruptura con la norma (Butler, 1998. pp. 122-124).

Uno de los ejemplos más conocidos que da Butler para discutir la posible subversión de la identidad es la del travestismo. Si bien la autora se muestra escéptica ante la reiteración de estereotipos femeninos, por lo que advierte que un acto de travestismo no siempre es necesariamente subversivo, ella encuentra en la parodia de la normalidad heterosexista una posibilidad de resistencia frente al poder hegemónico patriarcal.

Cuando un hombre se viste de mujer, o una mujer se viste de hombre, ocurre una ruptura entre lo que dicta la norma y lo que el sujeto escenifica. El travestismo demuestra, mediante un recurso altamente lúdico, cómo una sociedad patriarcal construye a la 'mujer' como un objeto escenificable y, por lo tanto, consumible, a la vez que impone conductas que a final de cuentas nunca pueden ser enteramente controladas o legisladas. (Butler, 1998. p. 237)

3.6. Pierre Molinier

Pierre Molinier (Burdeos 1900-1976) no dudará en montar, cortar, multiplicar y travestir su cuerpo de todas las maneras posibles en un intento de conseguir que su cuerpo real coincida con el cuerpo deseado y deseable de 'perfección sagrada'. Mediante el maquillaje y el travestismo el artista consiguió que en su rostro se confundieran los rasgos masculinos y femeninos, dotando a su imagen de un aire andrógino.

Así, lo veremos en sus fotografías como un travestido, como por ejemplo en *Spur of Love*, luciendo una gran multitud de objetos de carácter fetichista que se repetirán incansablemente: ligas, largos guantes negros, medias, joyas, zapatos de enorme tacón, velos transparentes, máscaras o sujetadores muy apretados que resaltaban los pechos. (Jones & Warr 2000a. p. 135). (F7)

En Pierre Molinier la representación corporal es un espacio para el exhibicionismo, un lugar para el espectáculo transformista que muestra cuerpos narcisistas preguntándose sobre su identidad. Las fotografías de Molinier son hoy en día un punto de referencia obligado para todas aquellas propuestas artísticas interesadas por la temática del sexo y del género, y sus fotografías, son precursoras de las teorías queer y feminista de los años ochenta y noventa.



(F7). Pierre Molinier

3.7. Erotismo y sexualidad

El erotismo y la sexualidad fueron tradicionalmente motivos asumidos por la obra de arte. A veces se trató de representaciones escandalosas, como las pinturas de Courbet y Manet, a veces de obras prohibidas o que circularon clandestinamente, como las novelas de Sade y muchos de los libros con ilustraciones pornográficas entre los siglos XVI y XIX. Pero la imaginaria erótica era, en gran medida, un dominio del arte y la literatura. Esto comenzó a cambiar con la aparición de la fotografía, que en sus inicios no fue considerada como arte, y con el desarrollo del mundo del espectáculo, en la segunda mitad del siglo XIX.

En la actualidad el erotismo y la sexualidad pertenecen al ámbito de la cultura de masas. Tanto es así que, el imperativo moral del mundo contemporáneo es la exigencia de disfrutar. Si en el pasado la satisfacción del deseo sexual generaba complejos de culpa, en la actualidad lo que suele suscitar remordimientos es la impresión de no haber experimentado el suficiente placer.

Si en el pasado el erotismo era un motivo propio de las representaciones artísticas, y poseía un carácter emancipador, cuando no libertino, en la actualidad las imágenes mediáticas producen una abrumadora cantidad de representaciones eróticas, que tienen según muchos autores un carácter represivo. No hay dudas que el erotismo en el arte contemporáneo ha cumplido la misma función de llamar la atención que tiene en el ámbito mediático. ¿Cómo, entonces, podría el arte proponer imágenes sexuales que se distingan de las que produce la publicidad, el cine comercial y la pornografía? ¿Qué podrían tener de liberadoras dichas imágenes?

Una de las posibilidades consiste en llevar las imágenes sexuales de la cultura de masas al circuito del arte. Lo que se conmociona es precisamente el circuito de distribución del arte. Al mismo tiempo que se dejan entrever cuán difusos pueden ser los límites entre las imágenes mediáticas y la alta cultura. Un formidable ejemplo lo constituye la página publicitaria que la artista norteamericana Lynda Benglis creó para la revista *ArtForum*, en 1974. Benglis se mostraba desnuda, con su mano sujetando un inmenso consolador. Es curioso que mientras gran parte del arte contemporáneo aspira a escandalizar, las revistas de arte suelen ser bastante comedidas. Benglis y *ArtForum* se propusieron perturbar al mundo artístico al presentar una imagen marcadamente obscena. La artista se servía de la pornografía, tradicionalmente asociada a la mirada masculina para, como afirmara la propia autora, burlarse de ambos sexos. (Jones & Warr. 2000a. p. 142). (F8)



(F8) Lynda Benglis

Con el fin de combatir la subordinación femenina al pensamiento cultural machista, así como al sistema de los medios de comunicación que imponen a la mujer un estereotipo marcado por la sensualidad, Benglis no dudó en mostrar su cuerpo en el papel de controlador. De este modo, la mujer de Benglis no parece masculina por la extensión del pene, lo verdaderamente masculino de ella responde al gesto desafiante y a las gafas que esconden la mirada.

Desde el punto de vista artístico, Benglis denigra los estereotipos masculinos acudiendo a la estética del manifiesto y a los medios de comunicación. Podemos considerar su obra como una verdadera burla al macho. Esta actitud es un verdadero desafío, y al mismo tiempo un giro en el enfrentamiento al machismo.

Un procedimiento similar emplea la menos conocida artista polaca Natalia Lach Lachowicz. En su serie de fotografías titulada *Consumer Art*, exhibidas por vez primera en la IX Bial de París, en 1975, Lach-Lachowicz se autorretrata como un objeto sexual, que se somete a la mirada masculina, como una imagen para ser consumida, sin tal vez dejar de experimentar placer. Lach-Lachowicz no se identifica con los feminismos radicales y, por ende, no se representa a sí misma como una figura atormentada o pretendidamente obediente. Podría parecer sorprendente que su serie de fotografías fuese la representación del gobierno polaco para el evento parisino. (F9)



(F9). Natalia Lach Lachowicz

3.8. Carolee Schneemann

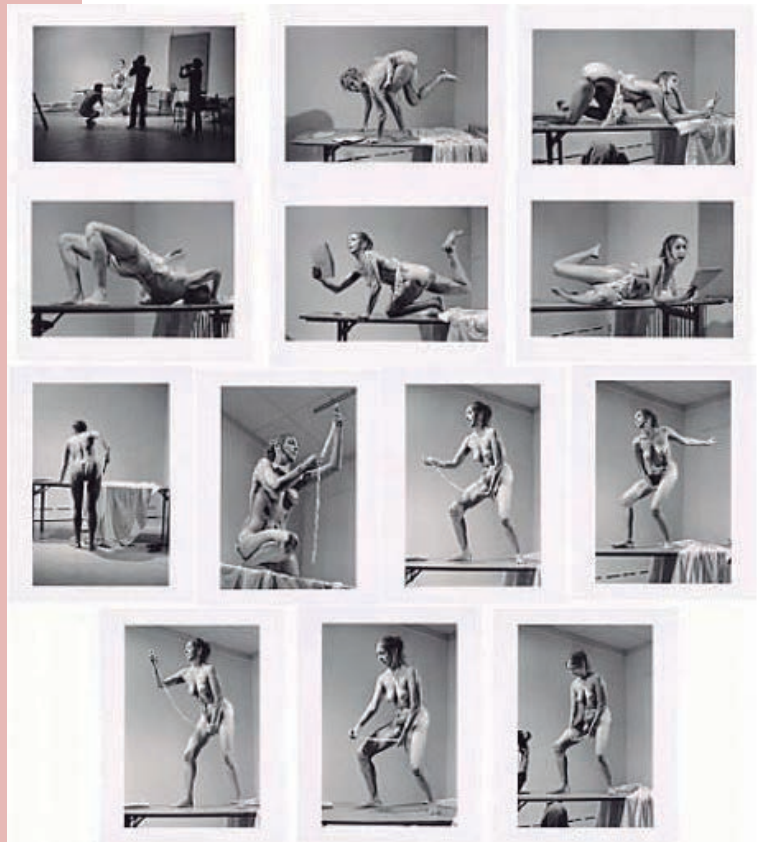
Carolee Schneemann, en *Interior Scroll* (Jones & Warr. 2000a. p. 144), un performance de 1975 se presentó cubierta con sólo una sábana y explicó al público que iba a leer un extracto de su libro *Cézanne, She Was a Great Painter*. Acto seguido, se despojó de la sábana y se pintó el contorno del cuerpo y del rostro con grandes trazos de barro. Se subió a una mesa larga y leyó el texto mientras posaba en una serie de poses típicas de modelos de dibujo al natural, sosteniendo el libro en una mano. Lo dejó caer y lentamente, se extrajo un rollo de papel de la vagina y leyó las inscripciones que había escritas en él, extraídas de textos feministas que ella misma había redactado para una obra anterior: el sexo encontró la forma de hacerse palabra. La artista convierte así, la vagina en una boca. Schneemann expone, que en el cuerpo de la mujer, en el útero, se encuentra un conocimiento que es producto de una relación directa con el cosmos. (F10)

Schneemann, interpretó esta pieza por primera vez en una exposición de pinturas y performances destinada al público femenino y titulada *Women Here and Now*. *Interior Scroll*, nació de las indagaciones de Schneemann en torno al 'espacio vulvar' y a su conexión con las formas serpenteantes como los atributos de las diosas de las culturas ancestrales.

La artista consideraba la vagina como una forma escultórica, el origen del conocimiento sagrado, como éxtasis, nacimiento y transformación; como órgano de tránsito de lo visible a lo invisible, una espiral como forma del deseo y los misterios generativos;

como atributo del poder sexual femenino, la artista realiza un ritual de paso para conseguir el conocimiento interno, para unir el espíritu con la carne en la veneración de la Diosa.

[...] el pergamino interior de Schneemann, esa escritura a manera de libro vaginal le da la vuelta al relato cosmogónico. Como en aquel cuadro célebre de Courbet que guardaba Lacan celosamente, el 'centro de la creación' es el sexo, el femenino en particular. De su interior brota la luz, de su seno más recóndito mana el lenguaje, que es carne ya formada. Su sangre es aquel fulgor neoplatónico que se expande generosamente y crea el universo. (Salabert, 2003. p. 280)



(F10). *Interior Scroll*. Carolee Schneemann

3.9. Paul McCarthy

Dentro del contexto de violencia simbólica y condicionamientos sociales provenientes de la estructura familiar patriarcal y de la alienación ideológica y cultural de los medios de comunicación, el trabajo de Paul McCarthy debe ser entendido como metáfora de los sistemas de poder y de las convenciones culturales que definen nuestro entorno. Con un imaginario violento, macabro y amargamente cómico, el autor trata de desentrañar los lados más oscuros de los mitos y los estereotipos que conforman la plácida vida de la clase media norteamericana.

Con este objetivo, en sus performances y vídeos no ha dudado en disfrazarse de algunos de los personajes más arquetípicos de ese mundo, tales como Heidi, Pinocho o Popeye, para insistir en la naturaleza perversa del autoritarismo jerárquico y la violencia paterna. Estas caracterizaciones le sirven para llevar a cabo unas acciones que se conforman como alegorías no sólo de los traumas de la sociedad de consumo, sino también con aspectos básicos como la identidad, la sexualidad o la confusión de las fronteras corporales. En el cuerpo que McCarthy nos muestra, las fronteras que lo delimitan han estallado y las partes internas se abocan al exterior, como si se tratara de una bolsa de carne que acaba de reventar, dando pie a un paisaje de intestinos y líquidos que disuelven los límites. Así, las eyaculaciones de mayonesa, las hemorragias de ketchup, las diarreas de mostaza o los vómitos de carne picada se suceden obsesivamente ocupando el lugar de los fluidos corporales, como sustitutos del esperma, la sangre o los excrementos.

Su lenguaje visual es inmediato, despiadado y no teme a las metáforas o analogías más comunes. Da la vuelta a los valores generalmente aceptados. Los deseos físicos se expresan superficialmente con erotismo, sexo y violencia. La higiene civilizada se transforma en mugre y suciedad. La superioridad mental que supuestamente caracteriza al ser humano se contrarresta con el descontrol, el desorden y el caos. McCarthy ataca el concepto de limpieza impoluta que se ha cultivado deliberadamente para suprimir el subconsciente y el mundo de los sueños a fin de que la sociedad pueda funcionar con total eficacia. El tosco vocabulario que utiliza en sus representaciones de instintos humanos puede parecer tan provocador como sus exageraciones formales.

La naturaleza efímera de sus acciones, vídeos y dibujos, que creó en la década de 1970, es la causa de que su obra fuese conocida por un reducido grupo de artistas y especialistas. Sus performances desmitifican la masculinidad hurgando en los aspectos más vulnerables y patéticos de su propio cuerpo. La virilidad pasa de ser comprendida como algo trascendente a algo absolutamente histérico, convulsivo y contingente. Muñecos, esculturas mutantes y todo un decadente imaginario infantil, se mezclan con grotescas imágenes sexuales a modo de catarsis alegórica de un mundo reprimido por una cultura patriarcal.

Tal y como afirma José Miguel García Cortés:

McCarthy nos muestra el cuerpo de un hombre vulnerable que ha perdido toda autoridad y coherencia, un hombre herido, lleno de agujeros, que estructura su subjetividad mediante un terrible miedo a la castración. El falo, entendido socialmente como el símbolo por antonomasia del poder masculino, se ha convertido en un pene flácido, patético, manipulable e intercambiable. Se ha pervertido toda norma que asevera las fronteras de la masculinidad abriendo un amplio precipicio de inseguridad y ansiedad que cuestiona los mecanismos de la cultura patriarcal. (García Cortés en Hernández Sánchez, 2003. p. 238)

En *Sailor's Delight/Sailor's Meat*, 1975 (Jones & Warr. 2000a. p. 146), incluía referencias a marineros, mitos transexuales, transgresión de límites morales y una manifiesta violencia. El artista adoptó la personalidad de un marinero envilecido, un viajero cuyos actos carnales se rodean de un conglomerado de atributos femeninos: una peluca rubia, maquillaje y la parte inferior de un bikini negro. En la cama de la habitación de un hotel muestra un bulto de carne cruda que en unas ocasiones acaricia y en otras intenta penetrar. La obra muestra una alteración simbólica del lenguaje de la cultura popular que evoca, más concretamente, imágenes de fotogramas de películas eróticas.

3.10. Andy Warhol

En los primeros años de la década de 1980, Andy Warhol, realizó una serie de autorretratos con una cámara Polaroid. El autor sentía una gran fascinación por los poderes metamorfoseantes de la fotografía. Una foto era para él mucho más que un simple recuerdo: era una herramienta de transformación, una metáfora del consumismo fácil y un objeto de contemplación voyeurista. Todas las fotografías de esta serie son muy parecidas: de frente o de perfil, Warhol posa con una peluca y los labios pintados de un intenso rojo. La actitud en todas ellas es seria, un tanto distante. El fondo blanco, la pose hierática, el rostro anodino y el pequeño tamaño de las obras, nos recuerda las fotografías que se realizan para los carnets de identidad o pasaportes. (Jones & Warr. 2000a. p. 153). (F11)



(F11). Andy Warhol

4.- Conclusiones

La reflexión realizada en el desarrollo de esta investigación, teniendo en cuenta el marco teórico que se señala en el epígrafe correspondiente, nos ha llevado a las siguientes conclusiones:

1. El registro fotográfico es utilizado por los artistas para documentar la ejecución de obras y eventos de carácter efímero. La experiencia vivida por los performers, hacen que en un momento determinado las fotografías se conviertan en el único vínculo que el artista propone para el espectador, obligado a aproximarse a la inmediatez del acto original, desde la perspectiva mediada del registro fotográfico. Surge entonces el fotoperformance.

2. A través de la fotografía, se crean identidades incesantemente, sin embargo, no se trata de revelar el verdadero yo artístico, sino evidenciar cómo la identidad es una construcción imaginaria y ambigua que se convierte en actriz y creadora de la propia narración que exhibe.

3. Muchos artistas utilizaron la multiplicidad de la imagen fotográfica como arte secuencial, lo que permitió expresar y preservar la noción de tiempo. Por ello, la serie fotográfica, como Performance Art, se convirtió en uno de los modos de expresión más utilizados, con la finalidad de registrar los procesos de reflexión sobre el género y sobre la deconstrucción de la identidad.

4. El fotoperformance es un procedimiento basado en acciones pensadas especialmente para ser registradas, por lo que podemos afirmar que, dieron lugar a un tipo de obras donde el acto aparece como inseparable de su traducción mediática. La secuenciación del registro fotográfico permitió, además, alterar los patrones temporales propios del acto performático o focalizar la recepción del mismo, con la posibilidad de generar un metadiscurso crítico en relación con el proceso de ejecución de la obra.

Referencias bibliográficas

Aznar Almazán, S. (2000). *El arte de acción*. 2ª ed., San Sebastián: Nerea.

Baudrillard, J. (1995). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairos.

Benjamín, W. (1991): *La Obra del Arte en la Época de la Reproducibilidad Técnica*. Madrid: Taurus. pp. 59-76

Blessing, J. (1997): *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum

Broude, N. & Garrad, M. G. (1994). *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers

Butler, J. (1998). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London, New York: Routledge

Cruz, A. y Jones, A. (2000). *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames & Hudson. 2nd edition

Debord, G. (2006). *Society of the Spectacle*. Ken Knabb (Translator). New York: AK Press

Fernández Consuegra, C. (2017). *El Cuerpo como Sistema Semiótico del Performance Art*. Madrid: Cumbre, IUDAA

García Cortés J.M. en Hernández Sánchez, D. (Ed.) (2003): *Arte, Cuerpo, Tecnología*. Salamanca: Universidad de Salamanca

Jones, A. & Warr, T. (2000a): *The Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited

Kuspit, D. (2005). *Daughter of Art History: Photographs by Yasumasa Morimura*. New York: Aperture

Martínez Muñoz, A. (2000): *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del Siglo XX-2*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia

Pultz, J. (2003): *La Fotografía y El Cuerpo*. Madrid: Akal

Salabert, P. (2003). *Pintura Anémica, Cuerpo Suculento*. Barcelona: Laertes

Spector, N. (1997). "Performing the Body in the 1970s" en Blessing, J. *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum. p. 159

Torres, D. G. (1996). "Gilbert & George-Cindy Sherman. Desencuentros de la Identidad". *Lápiz*. Nº 121. Abril 1996, pp. 44-53

Vergine, L. (2000): *Body Art and Performance: The Body as Language*. Milan: Skira Editore S.p.A.

VV.AA. (1997): *Cindy Sherman. Retrospective*. London: Thames & Hudson

VV.AA. (2008): *Mujeres artistas de los Siglos XX y XXI*. Madrid: Taschen