

CONTRACUERPOS: LA ESCULTURA COMO PROCESO DE INVESTIGACIÓN Y RESISTENCIA ANTE LA NORMATIVIDAD DE SEXOGÉNERO

OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ
Universidad de Granada

ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

Desde la década de los años ochenta, las teorías *queer* y las teorías trans vienen proporcionando un marco de acción teórico-práctico que ha permitido a muchas personas involucradas en los contextos artísticos y activistas llevar a cabo proyectos e investigaciones para analizar y transformar el sistema hetero-patriarcal y cissexista de nuestras sociedades.

Partiendo de los estudios visuales, de la producción artística propia, del análisis del arte como métodos de investigación e incorporando posicionamientos feministas de producción del conocimiento, así como planteamientos deconstruccionistas del saber, hemos podido comprobar cómo se pueden tensar y transgredir los límites de los discursos normativos de dichos sistemas. La aplicación de esta metodología híbrida nos ha posibilitado perseguir los objetivos de las distintas investigaciones que venimos desarrollando. Detectar y analizar, pero, sobre todo, hallar herramientas diversas para transformar las exclusiones que el sistema heteropatriarcal y cissexista provoca es uno de los fines últimos de nuestras investigaciones.

En este sentido y a través del presente texto, se analizan las obras escultóricas producidas entre 2017 y 2018 bajo el denominador común Contracuerpos, que es a su vez uno de los resultados obtenidos durante el desarrollo de las investigaciones llevadas a cabo por el Grupo de

Investigación HUM-425 de la Universidad de Granada. Mediante la producción artística propia, a través de un lenguaje híbrido que conjuga la cerámica con otras técnicas escultóricas, se investigan los cambios de las ficciones de sexogénero a partir de los años noventa, se analizan las formas de resistencia ante la normatividad cissexista corporal, se estudian los modos de relación sexoafectiva más allá de la heteronormatividad y se proponen nuevas fracturas en el sistema normativo que oprime los cuerpos y que produce procesos de exclusión.

1.2. METODOLOGÍA

Desde finales de los ochenta y principios de los años noventa, gracias al desarrollo de las teorías *queer* (Córdoba, Sáez y Vidarte, 2005) y los estudios trans (Missé y Galofre, 2017), se han venido analizando los sistemas de categorización sexoafectivas y de género desde la performatividad y la discursividad. Estos análisis han permitido comprender y desvelar los mecanismos que las tecnologías de género (De Lauretis, 1987) tienen, tanto para naturalizar la heterosexualidad y el binarismo cisgénero, como para expulsar fuera de la norma toda propuesta afectiva y corporal que se desvíe de este pretendido eje natural.

Posicionamientos feministas y filosóficos como los de Teresa de Lauretis (1990), Judith Butler (2007) o Paul B. Preciado (2002) –entre otros– que incluyen las revisiones del pensamiento de Monique Wittig, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, etc., han posibilitado un aparato teórico que nos permite poner en crisis las categorías «sexo» y «género» así como sus sistemas binarios. Los análisis desde los estudios trans y las propuestas como las de Kate Bornstein (1994), Sandy Stone (1991) o Leslie Feinberg (1992) resultan reveladoras para comprender las ficciones normativas de la identidad, su sistema cissexista y las exclusiones que este provoca.

Entre las diversas formas de análisis de los sistemas jerárquicos excluyentes que albergan nuestras sociedades, pero también en sus formas de resistencia y confrontación, están sin duda las que se proponen desde los entornos artísticos. Desde los años noventa, el arte ha mostrado su capacidad para la transdisciplinariedad, para la acción relacional y performativa (Ramírez y Carrillo, 2004), modificando sus formas

tradicionalmente institucionales para contaminarse con los activismos y la calle. Durante esta década se gestan o se refuerzan nuevos modos de hacer (Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, 2001), surgen las prácticas colaborativas, el auge de un arte activista, el arte relacional y la acción como instrumento clave de análisis y discurso político (Navarrete, Ruido y Vila, 2005). El arte muestra su capacidad para poner en relación cuestiones políticas, sociales y estéticas desvelando los entramados ideológicos que subyacen en sus articulaciones. Se amplían y reformulan, también, los temas de interés para el campo del arte. La crisis del sida, las teorías feministas y decoloniales, la crisis de las identidades hegemónicas, las teorías sobre la posmodernidad y la crisis del capitalismo comienzan a generar prácticas artísticas con un mayor componente político y activista. Ejemplo de ello son propuestas como *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes* –y sus derivas– llevadas a cabo por el Museo de arte Contemporáneo de Barcelona (2000-2001), exposiciones como *Genealogías feministas en el Estado español: 1960-2010* (2012, Musac, León), *Trigger: Gender as a tool and weapon* (2017, New Museum, Nueva York), o las obras de artistas como Cabello/Carceller, Laura Aguilar, Lyle Ashton Harris, Shigeyuke Kihara, Zanele Muholi, etc.

Alineadas con estos mismos enfoques artísticos y con los estudios visuales como herramienta de abordaje (Brea, 2005), desde el Grupo HUM-425 de la Universidad de Granada venimos aplicando una metodología híbrida e interdisciplinar, que si bien se puede describir como deductiva, comparativa y crítica, evita los presupuestos científicos positivistas y elude las metodologías propias de las ciencias sociales con la intención de encontrar en el análisis del arte el método apropiado (Pérez, Gómez y Hernández, 2006; Sullivan, 2010). Para ello se incluyen posicionamientos feministas como herramienta de producción de conocimiento (Haraway, 1998; Sandoval, 2004; Gregorio, 2006) así como planteamientos deconstruccionistas del saber (Burr, 1997). Tal como señalan Moreno, Valladares y Martínez (2016), «[...] la acción de crear utiliza simultáneamente la reflexión, el análisis crítico, la obtención de conclusiones y la acción, entendido todo ello como camino, vía para conocer cómo se construye el conocimiento» (p.28). En este

sentido, entendemos que la práctica artística es como una madeja que al estar envuelta y retorcida ha generado adherencias entre los hilos que una vez compactados no es posible deshilar. La investigación científica sugiere un inicio y un fin, un camino lineal para una sucesión de hechos ordenados que puedan ser narrados y contrastados. Nuestra madeja, sin embargo, deviene en un nuevo objeto que si bien está hecho de la misma sustancia ya no presenta la misma estructura. Esto implica nuevos abordajes de aproximación. Hemos querido denominar esta forma de producción de conocimiento, esta fórmula para transferir al público nuestras investigaciones, nuestras conclusiones y preguntas con el término *herramienta de pensamiento afectiva*; porque esta invita al cuerpo observante, a ese sistema somático que se aproxima a las obras, a activar todos sus mecanismos de percepción y pensar con ellos. Los estudios visuales y la propia práctica artística nos permiten este modo de hacer.

2. UBICARSE EN LOS DISCURSOS DEL SEXOGÉNERO Y LA SEXUALIDAD

El sistema de sexogénero dominante en nuestras sociedades occidentales actuales y su jerarquía social, donde el hombre prevalece sobre la mujer, es sostenido por un complejo entramado de tecnologías (De Lauretis, 1987) que lo afianzan y lo perpetúan. Un análisis de tales tecnologías ha sido, y sigue siendo, propuesto y realizado por los movimientos y teorías feministas. Desde los primeros textos y manifestaciones que analizaban el sistema legal, sus aberraciones y sus relaciones con otras opresiones –como el sufragio femenino y la esclavitud– del siglo XIX (Truth, Wells, Hill Collins, et ál., 2012; Amorós y De Miguel, 2005) hasta finales de los años ochenta del siglo XX, el sujeto político del feminismo y la naturaleza de este apenas fueron cuestionados. A mitad de siglo, John Money (1957), y más tarde Robert Stoller (1968), crearán una herramienta que será de gran utilidad para los feminismos de los años sesenta y setenta: el concepto *género*. Este surgió en 1947 de la mano de John Money, dentro del ámbito clínico y en relación al tratamiento de bebés intersexuales que el discurso médico no podía clasificar solo como hombres o como mujeres (Preciado, 2008, pp. 81-82). Tanto Money como Stoller definirán el género como una parte

psicológica del sexo, dando lugar a un largo enfrentamiento entre biología y cultura. En este mismo contexto histórico, en 1949 Simone de Beauvoir publicó su libro *El segundo sexo*, donde afirmaba que «No se nace mujer: se llega a serlo» (Beauvoir, 1981, p.13). A pesar de que Beauvoir no usa el concepto género, en su desarrollo teórico el sexo queda definido como una verdad anatómica y natural en la que la sociedad vuelca las intenciones productivas de mujer. Si bien la obra de Simone de Beauvoir es de gran importancia para comprender los procesos construccionistas del sexogénero, establece, al igual que su contemporáneo Money, una dicotomía naturaleza/cultura.

Durante estos años el concepto género, en contraposición al sexo, fue instrumentalizado por los feminismos de los años sesenta y setenta para combatir los roles sociales que someten a las mujeres: el género pasó a ser la noción cultural donde ubicar la diferencia sexual. Así, la asunción del género como la parte construida del sexo –quedando este adscrito a la biología y a la naturaleza, y con ello postergado su análisis y debate– resultó ser de gran utilidad para los logros feministas de estas décadas. Tal y como explica Preciado (2002) «la fuerza con la que el discurso feminista designó al cuerpo femenino como el producto de la historia política, y no simplemente de la historia natural, debe proclamarse como el comienzo de una de las mayores rupturas epistemológicas del siglo XX» (p. 121). Sin embargo, la creciente tensión entre biología y cultura, se hacía sentir en las corrientes feministas surgidas en aquella época, creando un debate que enfrentaba esencialismo y construccionismo y que sigue vigente, en gran medida, hoy en día.

Muchas de las propuestas artísticas de los años setenta y sesenta (Lord y Meyer, 2013) dan muestra de las cuestiones y las perspectivas abordadas por los feminismos de esos años. Ejemplo de ello es el proyecto de la *Womanhouse* (Cottingham, 1998), un proyecto artístico, colaborativo, feminista y pedagógico organizado en 1972 por Judy Chicago y Miriam Shapiro en el contexto del California Institute for the Arts (EE UU) que, junto con más de veinte alumnas, desarrollaron análisis, investigaciones y propuestas artísticas en relación a las construcciones de sexogénero.

Sin embargo, no será hasta finales de los años ochenta del siglo XX cuando comience a cuestionarse cuál es el sujeto político del feminismo. Propuestas como las de De Lauretis (1990) o Butler (2002, 2007) estudiarán el marco epistemológico que opera en los discursos feministas, cuestionando el sujeto político que el feminismo como discurso y práctica de representación produce (Preciado, 2008) y llevando a cabo un análisis más profundo del sistema de sexogénero y de las tecnologías de este. Estas nuevas propuestas posibilitarán la superación de los esencialismos heredados, dando salida al debate que quedó soterrado durante las dos décadas anteriores que ubicaba el sexo (y la sexualidad) en el terreno de la biología y la naturaleza. Estos nuevos discursos que emergen a partir de los años ochenta y noventa estaban relacionados, sin duda, con los textos feministas de bell hooks, Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga, Barbara Smith, Audre Lorde, Chela Sandoval o Gayatri C. Spivak (hooks, Brah, Sandoval et ál., 2004), que se alzaron dando voz a unos feminismos que se demuestran múltiples, alejándose del discurso que sitúa el sujeto político del feminismo en la mujer blanca, heterosexual y de clase media, y dando forma a las críticas teóricas de los feminismos negros, lesbianos y poscoloniales. En este contexto surgen el movimiento y el activismo *queer*, en comunidades lesbianas, trans y gays, localizándose primero en EEUU y después en otras geografías. Surge en un momento sociopolítico convulso, en un cruce de caminos donde confluyen: las crisis que se estaban dando en los movimientos feministas, las crisis de los movimientos de gays y lesbianas, la crisis del sida y el activismo de las periferias identitarias, como lo transexual y transgénero (Córdoba, Sáez y Vidarte, 2005). El activismo y las teorías *queer* y trans harán visibles realidades, identidades y subjetividades que ponen de manifiesto formas de producción somática y de deseo sexoafectivo que confrontan y hacen evidentes las ficciones binarias y normativas que operan en las lógicas heteropatriarcales y cissexistas de nuestras sociedades. El activismo *queer* está ligado en sus inicios a grupos como *Queer Nation*, *Fierce Pussy*, *Radical Faeries* o *Lesbian Avengers*, con eslóganes como “We are queer, we are here, get used to it” (Martínez-Oliva, 2005, p. 90) y, en el Estado español, a grupos como *LSD* o la *Radical Gai*. Las teorías derivadas del activismo *queer* y trans pronto llegaron a la academia, y a partir de los

trabajos de Teresa de Lauretis, Judith Butler, Eve K. Sedgwick, Sandy Stone, Kate Bornstein, y más tarde Jack Halberstam, Paul B. Preciado, Susan Stryker, etc. se comienza a generar un cuerpo teórico que permitirá destramar los ejes discursivos que atraviesan las nociones de género, sexo, heterosexualidad y homosexualidad, mostrando que son construcciones culturales, ahora desnaturalizadas, donde se sustenta el sistema hegemónico binario heteropatriarcal y cixesista.

Las teorías y prácticas *queer* y trans, son fuerzas que han venido modificando, no solo el feminismo y todo lo que este conlleva, sino los presupuestos y los códigos de representación de los cuerpos, del sexogénero y de la sexualidad. Desde los años noventa, artistas y activistas trabajarán desde y con el arte para mostrar y reivindicar la diferencia – entendida esta como una resistencia política y no como una identidad estable– haciendo visibles aquellas subjetividades y formas de vida que quedan fuera de la norma heteropatriarcal y cisexista. Artistas como Del LaGrace Volcano, Pedro Lemebel y Francisco Casas, Giuseppe Campuzano, Guillermo Gomez-Peña, Catherine Opie, Shu Lea Cheang, Cabello/Celler, etc. ofrecerán desde los años noventa análisis y prácticas que informan y transforman estas cuestiones. Exposiciones como *Fémininmasculin. Le sexe de l'art* (1995, Centre Georges Pompidou, París), *Bad Girls* (1993, Institute of Contemporary Art, Londres), *Oh Girl, It's a Boy* (1994, Kunstverein München, Munich), *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography* (1997, Guggenheim Museum, Nueva York) o *Irudi lausotua/El rostro velado, travestismo e identidad en el arte* (1997, Koldo Mitxelena, Donostia) también dan muestra de ello. la imagen.

3. CONTRACUERPOS COMO ESTRATEGIA DE REPRESENTACIÓN

Una de las estrategias de representación utilizadas por el movimiento *queer* radica en el propio nombre. El término *queer* significa en inglés “raro”, pero también “maricón”, “bollera” (en un sentido peyorativo). La apropiación del insulto para la autodenominación es una estrategia para desarticular el poder de enunciación que aquellas posiciones

normativas utilizan para excluir a las personas insultadas. Al pronunciar el insulto desde la posición de exclusión, este adquiere un nuevo sentido y un nuevo contexto. Si tenemos en cuenta las observaciones que hace Paul B. Preciado sobre la etimología de la palabra *queer*, constataremos que esta era, en origen, un insulto un tanto difuso y diverso que no parecía ceñirse con precisión a un aspecto concreto de la persona a la que apelaba. La palabra *queer* denotaba la dificultad de la persona que la ponía en uso para encontrar una categoría que se ajustase a lo que pretendía definir: “Lo que de algún modo equivale a decir: aquello que llamo ‘*queer*’ supone un problema para mi sistema de representación, resulta una perturbación, una vibración extraña en mi campo de visibilidad que debe ser marcada con la injuria” (Preciado, 2009). Por tanto, *queer* englobaba todo aquello que no se puede definir bien pero que sin duda no se ajustaba a la representación normativa de sexogénero y sexoafectiva.

Esta misma estrategia de apropiación del insulto, de celebración de la diferencia y la diversidad, es la base y el fondo de las propuestas escultóricas que se agrupan bajo la denominación *Contracuerpos* y que fueron expuestas en la muestra artística *Cuerpos. El tiempo de la sepia*. Abierta al público del 18 de enero al 16 de marzo de 2018 en la sala de exposiciones del Parque Tecnológico de la Salud de Granada (España) —una sala gestionada por la Madraza Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada.

El título de esta exposición alude a un refrán africano citado por la socióloga María Paula Meneses en una mesa de debate durante el taller *Pensar lo descolonial mirando a Andalucía* (Meneses, 2017). Meneses señaló que en África existe un refrán para explicar que hay siempre dos caras de la historia, la que cuenta el cazador y la que cuenta el león. La socióloga afirmaba que ya ha llegado “el tiempo del león”, incitando a las personas inmersas en procesos de exclusión a que cuenten y hablen, a que propongamos y expongamos otras realidades. El león y la sabana quedan, sin embargo, lejos de nuestras realidades geográficas y políticas; no así la sepia, un animal presente en nuestra cultura inmediata que nos permitía “hablar de nuestros cuerpos y sus carnes, de sus usos, sus relaciones, sus gustos y sus hábitos. Algunas personas no tenemos el

privilegio del león, rey de la selva, pero tenemos la estrategia bastarda de la sepia, su carácter impostado, su adaptación, su alegría” (Cordero, 2019a, p13). Al igual que el título de esta exposición, las propuestas escultóricas realizadas mediante cerámicas y técnicas mixtas de la serie *Contracuerpos* nos posibilitan acercarnos al análisis y la producción de nuestros propios cuerpos y relaciones, de cuestionar el sistema heteropatriarcal y cisexista e indagar en sus producciones somáticas y sociales.

La serie de obras *Contracuerpos* es un proceso de investigación en sí misma, pero también, es al mismo tiempo resultado obtenido durante las investigaciones llevadas a cabo en el grupo de investigación HUM-425 de la Universidad de Granada. Moreno, Valladares y Martínez (2016) señalan que en la investigación y creación artística “la acción de crear utiliza simultáneamente la reflexión, el análisis, la obtención de conclusiones y la acción” (p. 29). Los análisis llevados a cabo en relación a los cuerpos y las representaciones de sexogénero, así como las investigaciones sobre sus vinculaciones con el discurso espacial, la ciencia, la medicina, la cultura, etc. forman parte de estos grupos escultóricos. Las obras que componen la serie *Contracuerpos* han sido expuestas en diversos certámenes: *III Bienal Andaluza de Creación Artística Contemporánea* (2019) en la Fundación Madariaga (Sevilla), en la previamente mencionada *Cuerpos. El tiempo de la sepia* (2018), adquiridas para la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada (2018) y expuestas y premiadas en el *80 Exposición Internacional Artes Plásticas Valdepeñas* (2019), en el Centro Cultural La Confianza (Valdepeñas), entre otros.

Estas propuestas escultóricas pretenden ser una herramienta para que el público reflexione sobre el cuerpo y sus relaciones: cada obra encierra una multitud de vínculos y disidencias que el cuerpo establece con lo cultural, lo político, lo religioso o lo científico. Desvelar los matices –cambiantes y plurales– y situar su propio punto de unión, se ofrece como tarea para el público. Así, partiendo de lo propio, lejos del ideal normativo de la sexualidad y del sexogénero, analizando y transformando las dicotomías heteropatriarcales y cisexistas, los *contracuerpos* pretenden seducir al público para que cada persona se aproxime a ellos

y establezca su propio vínculo: ubicándose cerca o lejos, dentro o fuera, en medio, en la negación, en el reconocimiento, en la participación del código secreto, en la sorpresa, en la incompreensión, en la duda. ¿Qué son esos cuerpos?, ¿qué hacen?, ¿qué quieren?

Contracuerpos engloba una serie de esculturas que en ocasiones adquieren denominaciones específicas con la intención de resaltar algunos de los aspectos que se investigan a través de ellas. Podríamos distribuir el total de estos grupos escultóricos de la siguiente manera:

- 1. *Amantes* (#19~22), dedicadas a la sexualidad no normativa y que aluden de forma específica al deseo y sus articulaciones somáticas y sociales.
- 2. *Contracuerpos* (#1~5), centradas en las representaciones corporales de las ficciones de sexogénero.
- 3. Aquellas que siendo también *contracuerpos* y/o *amantes*, confrontan estas realidades con cuestiones específicas como la religión en *Águeda, Sebastián y Tomás* (2018), el sistema legal en *Tentar, bombear* (2017), la cultura *queer* en *Semiosis* (2018), los códigos de relación cultural en *Código paisley* (2017) o la medicina en *Gramos por centímetros* (2018), etc.

Todas ellas están realizadas en cerámica refractaria y se relacionan en su creación con algún otro material como el látex, el cuero, el metal, el papel, la cuerda, las impresiones a color, la madera, la tela o el hilo. Las formas apelan al cuerpo, a lo orgánico; en su reducido tamaño han sido modeladas para que podamos percibir algo corpóreo sin definición precisa. Los colores y las estrategias aluden en ocasiones a la sepiá, a sus formas, a sus órganos, a sus fluidos.

IMAGEN 1. *Amantes #21* (2018), *Amantes #19* (2017), *Contracuerpo #5* (2017), *Contracuerpo #1* (2017)



Tanto en la serie *Amantes* como en la serie *Contracuerpos* encontramos diversas corporalidades y formas de aproximación sexoafectiva. Prácticas S/M, protuberancias cilíndricas, formas dactilares cubiertas de látex, formas blandas rellenas de líquido, dildos de cerámica, argollas, partes de arneses, almohadas mullidas en solitario o en comunidad, lencería cerámica, orificios, lenguas. Todas ellas reflexionan y analizan la construcción del sexogénero y la sexualidad. Reflexionan sobre las prácticas no normativas que van desde el dolor al placer, de la soledad al grupo, de la carne y el hueso al material sintético. Muestran diferentes estrategias sexoafectivas, pero, también, diversas formas para construir y transformar el cuerpo, la subjetividad y la identidad. Alineadas con las prácticas artísticas posteriores a los años noventa descritas anteriormente, cada uno de estos conjuntos cerámicos encierra detalles y matices que hunden sus raíces en el activismo *queer* y trans, en los análisis teóricos de Paul B. Preciado (2008), Judith Butler (2007), Kate Borstein (1994), etc.

IMAGEN 2. *Gramos por centímetros* (2018), *Contracuerpo #4* (2017) y vista de la sala



Las piezas *Gramos por centímetros* (2018) y *Contracuerpo #4* (2017), desvelan algunas de las relaciones que la carne y la representación del sexogénero mantienen con la cirugía y el discurso médico-científico. La ciencia y sus procesos para crear significados tiene una estrecha relación con la noción de ver-dad de los cuerpos (Foucault, 1991). La medicina es un dispositivo de producción de cuerpos normales y abyectos, define, con sus sistemas de representación, qué cuerpos son patológicos y qué cuerpos han de ser intervenidos, vigilados, reconducidos y transformados. Sin embargo, si bien el discurso médico fuerza y agrade en muchas ocasiones los cuerpos trans y los cuerpos intersex (García, 2015), también puede resultar un aliado de las decisiones somáticas de cada subjetividad que planifica, transforma e interviene la carne para adaptarla a sus necesidades y placeres. En *Contracuerpo #4* (2017) podemos observar una aguja de sutura que envuelve dos formas tubulares de distintos materiales, los matices son múltiples y sin embargo enfocan la misma cuestión, la verdad de los cuerpos, su construcción desde la ciencia y la medicina, pero también desde la resistencia a la normatividad cisexista. La obra *Gramos por centímetros* incide en las mismas cuestiones y es explícita en sus palabras: gramos y centímetros, dos sistemas de medición. Se conjugan un objeto cerámico, una vara de metal y un *foam* de uso habitual en lencería. Un peso entregado a cambio de largas cicatrices para confrontar el sistema binario de sexogénero pero, los gramos y los centímetros, también representan sistemas de medición usados por el discurso científico para definir el cuerpo, construir sus diferencias, generar patologías y señalar lo abyecto.

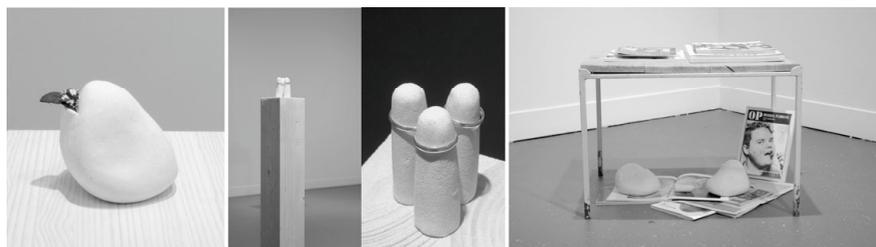
IMAGEN 3. *Águeda, Sebastián y Tomás* (2018)



Águeda, Sebastián y Tomás (2018) es un conjunto de tres piezas cerámicas que se relaciona con la religión. Esta es, sin duda, otra de las manifestaciones culturales que históricamente ha configurado los cuerpos, sus diferencias, sus jerarquías y sus relaciones sexoafectivas. El título de la obra ha borrado la santidad de sus nombres y, sin embargo, son reconocibles a través de tres fragmentos de pinturas relevantes de la historia del arte intervenidos digitalmente: *Santa Águeda* (1640 ca.) de Francesco Guarino, *San Sebastián* (1615 ca.) de Guido Reni y *La incredulidad de Santo Tomás* (1602 ca.) de Caravaggio. La tradición cristiana y la hagiografía dicen que a Águeda de Catania le cortaron los pechos como tortura, sin embargo, en la representación que de ella hace el pintor Guarino, la extirpación y el éxtasis se confunden. Lo mismo sucede con Sebastián, soldado y mártir que, convertido en icono homosexual, también fluctúa entre el dolor y el placer. El apóstol Tomás es el máximo representante de la duda y, con ella, de la verdad del cuerpo. Los fragmentos de los cuadros están confrontados con tres piezas cerámicas. Cada una de ellas establece relaciones corporales y conceptuales con dichas imágenes religiosas. Águeda cubre con un paño ensangrentado su mastectomía y la representación de su éxtasis nos abre un abanico de posibilidades para comprender el sentido de esta. Sebastián, atravesado por las lanzas, mantiene una relación de placer con su dolor. La apropiación de un santo religioso es una estrategia homosexual cultural disruptiva y su relación con los orificios, sin duda, también lo es. La duda del apóstol y la comprobación de la carne para definir la verdad de los cuerpos es una estrategia utilizada por los dispositivos (Foucault, 1979; Agamben, 2011) de producción del sexogénero. Las relaciones que se establecen entre los cuerpos cerámicos y las imágenes

intervenidas reinciden y amplían estas nociones e investigan las construcciones de sexogénero planteadas en los epígrafes anteriores.

IMAGEN 4. *Código paisley* (2017), *Tentar, bombear* (2017), *Semiosis* (2018)



El título de la obra *Tentar, bombear* (2017) es una referencia al cuerpo y al triple corazón de la sepia, pero es, también, una reflexión sobre los límites del sistema legal del matrimonio y su vinculación con el heteropatriarcado y el sistema capitalista de producción. Si bien esta fórmula de unión civil ha sido una lucha histórica por los derechos del colectivo LGTBIQ+, también ha sido un tema de debate dentro del mismo (Vidarte, 2010). Desde diversos colectivos se plantean formas de resistir a la configuración de pareja sexoafectiva estable como modo de articularse social y económicamente. Esta obra es una propuesta poliamorosa (Easton y Hardy, 2018; Anapol, 2010), tres anillos para tres tentáculos. Una alianza imposible en nuestro sistema legal que, sin embargo, es practicada como forma de amar y de resistir por muchas personas. Piezas como *Semiosis* (2018) o *Código paisley* (2017) están directamente relacionadas con la cultura *queer*, homosexual y trans. Para aproximarse a ellas debemos de adentrarnos en sus manifestaciones artísticas, fotográficas, editoriales, en los códigos de actuación, de relación, en sus políticas de representación. *Semiosis* nos propone varias piezas cerámicas cobijadas bajo una mesita. Esparcidas junto a ellas y sobre la mesa, se hallan ediciones de diversas publicaciones y revistas: *Candy*, *Kink*, *Marikink*, *Original Plumbing*, *Isla Ignorada*, *Butt*, *Girls Like Us*, *Una buena barba*, etc. Las cerámicas, las páginas de estas revistas y los símbolos culturales a los que apelan se relacionan para producir una suerte de múltiples semiosis.

4. CONCLUSIONES

Hemos comprobado que las prácticas artísticas estudiadas en el transcurso de esta investigación, llevadas a cabo a partir de los años noventa, tienen una estrecha relación con las investigaciones feministas sobre la sexualidad y las construcciones de sexogénero realizadas desde contextos activistas y académicos *queer* y trans. Además, estas prácticas artísticas son capaces no solo de analizar, sino de proponer transformaciones de diversa naturaleza en las políticas de representación de los cuerpos y en sus relaciones, como es el caso de las obras de Shu Lea Cheang, Guillermo Gomez-Peña, Catherine Opie, etc.

En el contexto de estas prácticas y mediante la metodología aplicada, las obras escultóricas que componen la serie *Contracuerpos* devienen en lo que hemos denominado herramientas de pensamiento afectiva. Estas esculturas posibilitan nuevos abordajes en las políticas del cuerpo, en su historia, en su especificidad y en sus relaciones. Mediante la práctica y la investigación artística se han planteado las vinculaciones que las nociones sexo y género tienen con la representación de los cuerpos, así como con la sexualidad. Obras como *Águeda, Sebastián y Tomás* (2018) o *Gramos por centímetros* (2018) desvelan los vínculos de estos conceptos con la religión y el discurso médico. *Semiosis* (2018) o *Código paisley* (2017) muestran los códigos y las estrategias de las manifestaciones culturales *queer* y trans. Obras como *Tentar, bombear* (2017) posibilitan una reflexión sobre el sistema legal que sustenta el matrimonio como modo de relación social y económica. Todos estos *Contracuerpos* nos permiten una aproximación a las prácticas sexoafectivas y subjetividades corporales que confrontan la normatividad heteropatriarcal y cissexista.

Si bien la sistematización y el análisis de estas esculturas presentada en este texto ha posibilitado mostrar las conexiones y los vínculos que las obras mantienen con las teorías feministas *queer* y trans en relación al cuerpo y su construcción cultural, la exposición pública en forma de muestras artísticas posibilita que esas mismas conexiones se transfieran y se perciban desde una somatización múltiple del conocimiento.

La metodología desarrollada nos ha permitido alcanzar los objetivos de esta investigación, que tiene como fin último, aportar herramientas para transformar las exclusiones que el sistema social heteropatriarcal y cissexista produce. Ubicarnos en la práctica artística nos ha permitido desarrollar análisis y propuestas para abordar estas cuestiones situándonos en una encrucijada que desdibuja los límites de la teoría, el activismo y la academia.

5. REFERENCIAS

- Anapol, D. (2010). *Polyamory in the 21st Century: Love and Intimacy with Multiple Partners*. Rowman & Littlefield.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo?. *Sociológica* 73 (26), 249-264.
- Amorós, C. y De Miguel, A. (eds.), (2007). *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*. Minerva.
- Beauvoir, Simone de (1981). *El segundo sexo. La experiencia vivida*. Siglo Veinte.
- Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., Jordi y Expósito, M. (eds.), (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca.
- Burr, V. (1997). *Una introducción al construccionismo social*. Barcelona: UOC.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Paidós.
- Bornstein, K. (1994). *Gender Outlaw, On Men, Women and the Rest of Us*. Routledge.
- Brea, J.L. (ed.), (2005). *Estudios visuales. La nueva epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal.
- Cordero, O. (2019a). Cuerpos. El tiempo de la sepia. En O. Cordero, B. Mazuecos, A. Del Río, *Cuerpos. El tiempo de la sepia*. Oihana Cordero (pp. 13-61). Editorial Universidad de Granada.
- Cordero, O. (2019b). *Aseos públicos y ficciones de sexogénero: prácticas artísticas para el análisis y la transformación del discurso espacial* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio Institucional Digibug. <http://hdl.handle.net/10481/55531>
- Córdoba, D., Sáez, J. y Vidarte, P. (eds.), (2005). *Teoría Queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Egales.

- Cottingham, L. (1995). *Not for Sale: Feminism and Art in the USA during the 1970's* [vídeo ensayo]. Hawkeye Production.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1990). Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness. *Feminist Studies*, 16 (1), 115-150.
<https://doi.org/10.2307/3177959>
- Del Río, A. (2019). Tus dedos en mi llaga. En O. Cordero, B. Mazuecos, A. Del Río, *Cuerpos, El tiempo de la sepia. Oihana Cordero* (pp. 10-12). Editorial Universidad de Granada.
- Easton, D. y Hardy, J.W. (2018). *Ética promiscua*. Melusina.
- Feinberg, L. (1992). *Transgender Liberation: A movement whose time has come*. World View Forum.
- Foucault, M. (1979). *Arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1991). *Saber y verdad*. Ediciones la Piqueta.
- García, D.J. (2015). La intersexualidad en el discurso médico-jurídico. *Eunomía: Revista en Cultura de la Legalidad* 8, 54-70.
- Gregorio, C. (2006). Contribuciones feministas a problemas epistemológicos de la disciplina antropológica: representación y relaciones de poder. *Revista de antropología iberoamericana*, 1 (1), 22-39.
- Haraway, D. J. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege or partial perspectives. *Feminist Studies*, 3 (14), 579–599.
- hooks, b., Brah, A., Sandoval, C., Anzaldúa, G., Levins Morales, A., Bhavnani, K.K., Koulson, M. Talpade Mohanty, C. (2004). *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Traficantes de Sueños.
- Lord C. y Meyer. R. (2013). *Art & Queer Culture*. Phaidon.
- Martínez-Oliva, J. (2005). *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Cendeac.
- Meneses, M.P. (2017, 18 de mayo). Pensar lo descolonial mirando a Andalucía [taller debate]. En *Horizontes Descolonizadores. Hacia un diálogo emancipatorio andaluz*, Granada, STAND - Universidad de Granada.
- Missé, M. y Galofre, P. (eds.), (2017). *Políticas Trans. Una antología de textos desde los estudios trans norteamericanos*. Egales.
- Money, J., Hampson, J. y Hampson, J. (1957). Imprinting and the Establishment of Gender Role. *Arch NeurPsych*, 77 (3), 333-336.
<https://doi.org/10.1001/archneurpsyc.1957.02330330119019>

- Moreno, M.I., Valladares, M.G. y Martínez, M. (2016). La investigación para el conocimiento artístico. ¿Una cuestión gnoseológica o metodológica?. En M.I. Moreno y M.P. López-Peláez (Coords.), *Reflexiones sobre investigación artística e investigación educativa basada en las artes* (pp. 27-42). Síntesis.
- Navarrete, C., Ruido, M. y Vila, F. (2005). «Trastornos para el devenir: entre artes políticas feministas y queer en el Estado español». En AA.VV. *Desacuerdos. Vol II*. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arte y pensamiento.
- Pérez, H.J., Gómez, M.C. y Hernández, F. (2006). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Ministerio de Educación y Ciencia.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Editorial Opera Prima.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa Calpe.
- Preciado, B. (2009). Queer: Historia de una palabra. *Parole de queer*. <https://tinyurl.com/y9grug2s>
- Ramírez, J.A. y Carrillo, J. (eds.), (2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra.
- Sandoval, C. (2004). Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos. En b. hooks, B. Avtar, C. Sandoval y G. Anzaldúa, *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. (pp. 81-106). Traficantes de sueños.
- Truth, S., Wells, I., Hill Collins, P., Davis, A., Stack, C., Carby, H. Parmar, P., Ifekwunigwe, J., y Ang-Lygate, M. (2012). *Feminismos Negros. Una antología*. Traficantes de Sueños.
- Stone, S. (1991). The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto. En J. Epstein y K. Straub (Eds.). *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity* (pp. 280-304). Routledge.
- Stoller, R. (1968). *Sex and Gender*. Science House.
- Sullivan, G. (2010). *Art practice as research*. Sage Publications.
- Vidarte, P. (2010). *Ética marica*. Barcelona: Egales.