

IMÁGENES DESEANTES. SOBRE LA PRODUCCIÓN DEL DESEO  
EN EL IMAGINARIO FEMINISTA  
DESIRING IMAGES. ON THE PRODUCTION OF DESIRE IN THE FEMINIST IMAGINARY

Yera Moreno Sainz-Ezquerro  
*Universidad Complutense de Madrid*

RESUMEN

El presente artículo aborda la producción del deseo en el imaginario feminista a partir de una reflexión que considera las imágenes artísticas dotadas de capacidad de acción para una posible transformación de lo real. A través de un recorrido visual por el trabajo de diferentes artistas contemporáneas, analizaremos la producción de nuevas representaciones y ficciones en torno al cuerpo, la seducción y el deseo, y, con ello, su capacidad de acción en tanto que desplazan y transforman las fronteras de lo real hacia otros imaginarios posibles que rompen con el modelo hegemónico del deseo. Así, partiendo de una noción de «imágenes que actúan», y considerando las prácticas artísticas no tanto como representaciones de lo real sino como producciones de lo real mismo, abordaremos la movilización política del deseo y la relación de estas imágenes deseantes con el público, prestando especial atención a dicha relación y a la articulación de nuevos públicos, sujetos y miradas.

**Palabras clave:** imágenes que actúan, deseos, identidades, sujetos, miradas, capacidad de acción.

ABSTRACT

This paper addresses the production of desire in the feminist imaginary based on an analysis in which artistic images are seen as a trigger for action allowing a potential transformation of the real. Looking at the work of various contemporary artists, we will discuss the production of new representations and fictions about body, seduction and desire and, therewith, its capacity for action as they transform and push boundaries of the real towards other possible imaginaries that break the hegemonic model of desire. Thus, starting with the notion of «acting images», and considering artistic practices not so much as representations of the real but as productions of the real itself, we will discuss the political mobilization of desire and the relationship of these desiring images with the public – paying special attention to that relationship and the structuring of new audiences, subjects and gazes.

**Keywords:** acting images, desires, identities, subjects, gazes, agency.

## SUMARIO

1.-IMAGEN 1. *Chicas, deseos y ficción* (1998), Carmela García. 2.-«Imágenes que actúan» y nuevos marcos simbólicos para el deseo. 3.-IMÁGENES 2. *El beso* (1996), Cabello / Carceller. 3. *Casting: James Dean* (2004), Cabello/Carceller. 4.-Sobre deseos, placeres y feminismos en la cultura visual. 5.-IMÁGENES 4. *Ridy tu pley* (2007), Mónica Cabo. 5. *Eastern LGBT* (2006), Ahlam Shibli. 6.-Imágenes deseantes / miradas expectantes. 7.-Bibliografía.

### 1. Imagen 1. *Chicas, deseos y ficción* (1998), Carmela García

Tres chicas situadas en lo que parece ser un baño comunitario de un gimnasio. En este baño, de pequeños azulejos y suelo azul, hay unas duchas, sin puertas, pero separadas unas de otras por paneles blancos. Desde donde estamos situadas la imagen enfoca al fondo del baño, con un espejo grande en la pared, y unos lavabos. En esa misma pared del fondo, colgado de ella a una altura considerable del suelo, un secador está situado al lado del espejo. En medio del espacio del baño, un banco de madera atraviesa el espacio en diagonal. En él, una chica sentada, vestida con camiseta blanca de tirantes y bragas que parecen negras, se cepilla el pelo largo; una toalla amarilla está tirada a su lado, encima del banco, imaginamos que acaba de salir de la ducha. En el primer plano de nuestra imagen, situada de perfil, otra chica permanece de pie, parece también recién salida de la ducha, pelo rapado, un collar en el cuello sencillo, de plata, sólo lleva unas bragas, tipo culotte deportivo. No nos mira a nosotras, espectadoras situadas fuera de la imagen, sino al fondo del baño, concretamente a la tercera chica retratada en esta imagen, que está situada en la pared del fondo y parece a punto de entrar en la última ducha. Está desnuda, de pie y también la vemos de perfil. Ella tampoco nos mira a nosotras, su mirada se dirige a la chica del primer plano. Ambas se miran, y nosotras, fuera de la imagen, observamos su juego de miradas y las miramos a ellas. Nos parece que esa mirada contiene deseos, se miran y creemos que se gustan, puede que ya se conozcan, que se hayan visto antes. Ambas parecen sujetos activos de una mirada deseante y deseada, una mirada que se cruza con otro cuerpo al que desea mirar. En el espejo del fondo aparece reflejada nuestra chica del primer plano, vemos claramente como su mirada no enfoca al espejo, no mira su cuerpo reflejado en él, su mirada está desviada hacia ese cuerpo desnudo a punto de entrar en la ducha. La chica del banco parece completamente ajena a ese juego de miradas entre ambas, concentrada

en cepillarse el pelo está dentro de la imagen pero fuera del circuito de miradas establecido entre los dos cuerpos que están de pie en la imagen. Nosotras, como espectadoras, miramos la imagen, el juego de miradas, los tres cuerpos, el espacio extremadamente limpio del baño, e imaginamos los deseos contenidos en esas dos miradas, a las que se suman las nuestras que, probablemente, también contengan nuestros propios deseos.



Imagen 1. Carmela García, *Chicas, deseos y ficción*, 1998

## 2. «Imágenes que actúan» y nuevos marcos simbólicos para el deseo

Este artículo se enmarca en un proceso de investigación más amplio en el que se aborda el campo de las prácticas artísticas feministas como un territorio privilegiado para la transformación social y, por tanto, para la acción política. Me interesa, por ello, comenzar con este concepto de «imágenes que actúan» para hacer alusión a esa capacidad de acción<sup>1</sup> que contienen ciertas imágenes, en tanto que posibilitan la movilización de las fronteras de lo real y la producción de nuevos marcos simbólicos en los que se sitúan y adquieren inteligibilidad y reconocimiento social nuestras prácticas, relaciones, cuerpos e identidades. Atenderemos así a esos «usos performativos de las imágenes» que remiten a unas imágenes que «no representan

<sup>1</sup> La capacidad de acción tal y como es utilizada a lo largo de esta ponencia remite al concepto de «agency» desarrollado extensamente por la filósofa Judith Butler dentro de lo que llamaríamos una perspectiva post-soberana, antiesencialista y crítica con una noción de sujeto entendido como agente soberano de la acción, voluntarista y previamente constituido. Véase, por ejemplo, Butler, 1997.

o ilustran sino que intervienen en la reconfiguración» (Fernández Polanco, 2012) de lo simbólico y, con ello, en la reconfiguración y producción de lo real mismo. Desde esta perspectiva que considera el arte no como representativo, sino como performativo, las imágenes que iremos recorriendo son imágenes que han «dejado de mostrar y empiezan a hacer» (Martínez, 2013: 76), «imágenes que están en acción y cuya performatividad construye formas de subjetivación que hacen posibles otras revoluciones» (Martínez, 2013: 84). Nos interesa, por ello, mirar estas imágenes en tanto que, con nuestro mirar, ya estamos construyendo, quizás, otras miradas posibles, pues dichas imágenes, como iremos viendo, nos ofrecen nuevas producciones de lo real que legitiman otras prácticas, cuerpos y deseos que han permanecido fuera del marco de lo simbólico y que ahora, desde ese afuera, mueven los marcos hacia nuevas posibilidades de lo real. Consideramos así el campo de lo artístico como un campo de acción política, como un territorio posible para la transformación social, ya que a través de la producción de imágenes contrahegemónicas, se transforman y desplazan las nociones normativas que atraviesan la constitución de sujetos, cuerpos, identidades y deseos. Imágenes en las que todas y todos nos miramos para articular nuestra propia subjetividad, nuestros propios cuerpos, nuestras propias relaciones y nuestros deseos.

Volvamos ahora a la imagen con la que abríamos esta ponencia. La imagen pertenece a la serie *Chicas, deseos y ficción* (1998), de la artista Carmela García. En ella la artista, a través del formato fotográfico, trabaja sobre la visibilización del deseo entre mujeres jóvenes, situando a menudo este deseo y sus miradas en diferentes espacios públicos, como la calle, los parques, el campo, etc. En nuestra imagen 1 esta visibilización de unos deseos no heteronormativos se sitúa en el espacio de un baño comunitario, que se mueve en un estatus entre lo público y lo semi-privado. Este baño podría estar situado en cualquier espacio deportivo. Seguro que muchas de nosotras hemos hecho uso a menudo de baños similares, nos hemos duchado, vestido y desnudado en ellos, nos hemos cruzado con otros cuerpos, y, sin embargo, ¿son estos espacios, en el imaginario hegemónico, espacios en los que se hagan visibles el deseo y la sexualidad entre mujeres?, ¿pertenece el espacio del baño femenino a una imagen en la que puedan articularse nuestros deseos? Estos espacios, ocupados cotidianamente por cuerpos de mujeres, ¿han sido construidos en el imaginario colectivo como espacios en los que discurren y ocurren deseos, miradas y fantasías entre mujeres? Si, por el contrario, pensamos en unos baños públicos masculinos comprobaremos que, incluso en el imaginario hegemónico y heteronormativo, son espacios considerados a menudo como espacios «posibles» de prácticas sexuales y deseos entre hombres. Incluso cuando esta

sexualidad homoerótica es negada por el discurso normativo hegemónico (claramente heterosexual), el espacio público del baño de hombres, dentro del imaginario colectivo, es parte de un escenario posible por el que pueden transitar deseos y prácticas sexuales entre varones. ¿Qué implica, por ello, una imagen como la que Carmela García nos propone? ¿Qué fronteras está desplazando? ¿Qué nuevas formas de producción del deseo nos está posibilitando? Como espectadoras, situadas en el afuera de la imagen, pero mirando esa imagen, como usuarias de baños públicos, como sujetos activos de deseos, ¿qué nuevas (re)configuraciones de lo real, de los deseos que atraviesan nuestras vidas y que articulamos con otras y otros, hace posible una imagen como la producida por la artista?

Si consideramos que el campo de lo real, de lo que acontece y de lo que es inteligible para nosotras y nosotros, de aquello que es reconocido y legitimado como real, y que por ello está atravesado y constituido por diversas normativas (de género, sexo, sexualidad, belleza, edad, clase social, origen étnico, funcionalidad corporal, etc.), es un campo en constante transformación, cuyas fronteras son continuamente desplazadas, (re) articuladas y construidas en relación con una afuera posible, imaginario y perteneciente al campo de la fantasía, las imágenes artísticas, situadas en ese terreno de la imaginación, ubicadas a menudo en el territorio de la ficción –visual, narrativa–, nos permiten *imaginar* otras ficciones posibles en las que nuestros deseos se van construyendo. Lo interesante aquí, por tanto, es considerar como estas ficciones están ya desplazando el territorio de lo real, de lo posible, al movilizar sus fronteras y ofrecernos otros escenarios que, gracias a esas nuevas ficciones, van (re)articulando lo real. Si «eso que llamamos “realidad” es un sistema complejo, pues debe su existencia a una serie de anudamientos y feedbacks interrelacionados entre realidades reales y realidades ficcionales» (Vogel, 2011: 24), la capacidad de acción de una imagen como la que Carmela García nos propone radica, precisamente, en que está produciendo otro relato, está haciendo que otros cuerpos actúen y deseen, que otra realidad *ficcional* irrumpa en lo real, en el marco simbólico que sustenta y hace legítimos (e imaginables) nuestros deseos y prácticas, y con dicha irrupción está ya produciendo un nuevo imaginario en el que articular nuestros deseos, haciendo que, quizás, la próxima vez que nos duchemos en el baño del gimnasio pensemos como posible un juego de miradas deseantes entre los cuerpos que se cruzan en ese baño. La posibilidad que una imagen así nos ofrece reside, entonces, en la producción de un nuevo escenario en el que otros deseos y miradas emergen, rompiendo el estrecho marco heteronormativo que habitualmente configura los espacios para el deseo en el imaginario colectivo.

### 3. Imágenes 2 Y 3. *El beso* (1996), Cabello / Carceller y *Casting: James Dean* (2004), Cabello/Carceller

Nuestras siguientes imágenes pertenecen a las artistas Cabello / Carceller, cuyo trabajo se centra en un constante cuestionamiento de las normativas de género/sexo/sexualidad presentes en el imaginario colectivo, haciendo referencia a menudo a imágenes del mundo del cine, del que las artistas se (re)apropian a través de prácticas diversas. La primera de ellas, *El beso* (1996), es un vídeo en el que se muestra un beso largo entre dos mujeres, en un primer plano en blanco y negro, con el ruido de fondo de una fuerte discusión, cuyo contenido no llegamos a escuchar bien. El vídeo, tal y como resalta Juan Vicente Aliaga, además de «ser uno de los pocos trabajos artísticos que habla del amor lésbico» (2013: 57) rompe en cierta forma con una posible mirada «voyeur» gracias, precisamente, a esa fuerte discusión entre dos voces femeninas que escuchamos de fondo y que distrae nuestra mirada, impidiendo «la concentración del acto central (el beso) y el disfrute consiguiente por parte de miradas ajenas» (Aliaga, 2013: 58). Con ello las artistas no sólo hacen visible el deseo entre mujeres, encarnado en ese beso apasionado entre ambas, sino que remiten también a la necesidad de que estas imágenes sean miradas desde otras posiciones que rompan con la óptica de una mirada hegemónica, construida sobre parámetros heteronormativos, que impone su disfrute en el mirar. Se trata, por tanto, de una imagen que construye nuevas formas de mirar y aquí radica, justamente, su capacidad de acción, en la producción de nuevas miradas que ese beso está posibilitando; unas miradas «distráidas» y atravesadas por deseos, unas miradas que se desconcentran y que no poseen la imagen.

La segunda imagen de estas artistas que me gustaría que mirásemos pertenece a su obra *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, de 2004, en la que las artistas investigan sobre la construcción de la masculinidad a través del mundo del cine, con la intención de (re) apropiarse de estos modelos de masculinidad para cuestionarlos, subvertirlos y desplazarlos. Para ello las artistas abrieron una convocatoria para que 16 mujeres representaran el papel de James Dean en una de las escenas de la película *Rebelde sin causa*. Así, concibiendo el vídeo a modo de un casting, cada una de estas mujeres se sitúa en el papel de James Dean, el que fuera uno de los modelos hegemónicos de masculinidad del cine de Hollywood, y en su interpretación de dicho papel no sólo se van haciendo visibles los gestos, actitudes, poses y formas de hablar que, de manera performativa (Butler, 1990), van construyendo dicha masculinidad, revelando así «la condición construida de la masculinidad» (Escudero Alias, 2009: 53) sino que al hacerlo, al repetir y poner en escena la masculinidad de James Dean a través de esos gestos aprendidos y repetidos en el imaginario colectivo, esa masculinidad



Imagen 2. Cabello/Carceller, *El beso*, 1996)



Imagen 3.  
Cabello/Carceller, *Casting: James Dean*, 2004

va siendo (re)apropiada y desviada por otros sujetos *no-apropiados* para ella. De este modo, el mecanismo de la repetición de las diferentes escenas de casting que se van sucediendo en el vídeo, en el que esas 16 mujeres se convierten en James Dean, no sólo hace visible el proceso performativo del género, sino también las posibilidades de apropiarnos y subvertir esos modelos normativos de género en el propio acto de poner en escena dichos modelos. Mediante esa repetición y ocupación de la posición de un icono de la masculinidad, estas imágenes producen, en su apropiación de ese icono por parte de otros cuerpos, un nuevo sujeto de deseo que desborda el marco heteronormativo en el que dicho modelo se insertaba. Ahora, en esas imágenes, nos encontramos a 16 mujeres que son James Dean, que ocupan su posición de sujeto masculino de deseo, y que gracias a esta ocupación han subvertido esa posición normativa y sacan a escena nuevos cuerpos/sujetos que son deseados.

#### **4. Sobre deseos, placeres y feminismos en la cultura visual**

Analizar desde una perspectiva feminista la producción del deseo y el placer en la cultura visual, ya sea a través de sus imágenes más mediáticas (publicidad, cine, televisión) o de las procedentes de las prácticas artísticas contemporáneas, implica, necesariamente, remitirnos a la forma en que ese deseo es construido a través de la mirada. Por ello, el análisis de la producción del deseo en nuestro imaginario colectivo no puede estar separado de un análisis de las miradas que se dan, y se construyen, en ese circuito visual de imágenes

producidas para ser deseadas, pues son precisamente esas imágenes que todas y todos miramos las que nos enseñan cómo y a quién desear, a la vez que cómo y a quién mirar. Si deseo y mirada parecen entrelazados de diversas y complejas formas, ello significa que cualquier análisis feminista de la producción del deseo en el imaginario visual, debe también abordar el análisis de la construcción de la mirada en ese imaginario, y en ese «territorio de la mirada es innegable la aportación del texto clásico de la cineasta Laura Mulvey» (Mayayo, 2007: 107).

El texto de Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*<sup>2</sup>, publicado en 1975, se convirtió pronto en un texto pionero dentro del feminismo al visibilizar la construcción política de la mirada en la cultura visual, sirviendo como punto de partida a toda una serie de trabajos posteriores que, tanto desde la práctica artística como desde la teoría, atenderían a la construcción y deconstrucción de la mirada en las narrativas visuales del imaginario hegemónico. En su análisis, Laura Mulvey destacó la posición de objeto de la mirada ocupada por las mujeres en dichas imágenes, frente al sujeto de la mirada –varón y heterosexual– que era, a su vez, el sujeto activo de la narrativa visual, desvelándose así la posición de *espectador-masculino* en la que todas y todos nos situamos para mirar. Sin embargo, el esquema de posiciones y miradas hecho visible por Mulvey en sus análisis, en el que se destacaban esos dos polos o posiciones: la ocupada por un sujeto-masculino-activo-que mira, frente a otro polo representado por un objeto-pasivo-femenino-que es mirado, parecía mostrarse excesivamente rígido, precisamente por lo dicotómico y separado de esos dos polos y su aparente estatismo. Por ello, la pregunta inmediata que surgía tras el análisis de Mulvey era ¿cómo salirnos de ese marco jerárquico de miradas estructurado en función de un sujeto que mira y un objeto que sólo puede ser mirado? Y a esta pregunta le seguirían muchas otras: ¿es posible ocupar esa posición de sujeto que mira y desbordarla desde otras formas de mirar que rompan con los parámetros heteronormativos y androcéntricos que atraviesan la mirada hegemónica desde la que se nos enseña a mirar? ¿Cómo se construyen nuestros deseos, en tanto que espectadoras, dentro de ese circuito de miradas activas y objetos para ser mirados? ¿Puede haber cierto margen para la acción desde la posición, aparentemente pasiva, de quien es mirada? En definitiva ¿es posible subvertir el rígido esquema señalado por Mulvey y desdibujar las posiciones de activo-pasivo, sujeto-objeto, y mostrar dichas posiciones de una forma mucho más móvil, permeable y menos estática?

Algunas de estas preguntas atravesarán la producción de muchas de las artistas feministas desde los años 70 hasta llegar a las prácticas artísticas actuales, atravesadas por

<sup>2</sup> Versión en castellano: *Placer visual y cine narrativo*, Valencia: Ed. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988.



múltiples cuestiones en torno al deseo, la mirada, la pospornografía<sup>3</sup> o la prostitución. Y son precisamente muchas de estas prácticas las que nos interesan, precisamente, porque suponen la posibilidad de cuestionar ese esquema jerárquico entre sujeto-objeto de la mirada e implican «plantear estrategias que se opongan a la jerarquía establecida» (Martínez Collado, 2011: 138). Si tenemos en cuenta que la articulación del deseo como sujetos femeninos se ha articulado, en el imaginario colectivo, a través de la mirada de quien ocupaba una posición de dominación visual para observarnos/desearnos, lo que en la cultura visual se traduciría en un esquema de posiciones en el que «el hombre mira a la mujer y ésta se mira a sí misma siendo mirada» (Aliaga, 2007: 32), lo que más nos interesa de los análisis de la mirada propuestos por Mulvey, al que seguirán las aportaciones de otras muchas teóricas feministas<sup>4</sup>, será precisamente que, al hacer visible la construcción de la mirada y su relación con la producción de deseos, nos permiten ir más allá de ese esquema visual e indagar en las posibilidades de reconfiguración de ese esquema de posiciones entre sujeto-objeto de deseo; es decir, enfocar nuestra «mirada» a los posibles puntos de fugas y movibilidades de esas posiciones, con el objetivo de buscar estrategias que se (re)apropien de dichas posiciones –sujeto/objeto de mirada, de deseo– para transformarlas y producir otras formas de mirar/desear/ser deseado/a.

Si plantearnos la producción del deseo desde una perspectiva feminista ha de hacer frente a una compleja dificultad en tanto que «la producción subjetiva de la femineidad está atravesada por una construcción del deseo propio a partir del deseo del otro o del deseo de ser deseada» (Vega Solís, 2011: 25), la posible subversión de este circuito de construcción del deseo necesita del tránsito, la movilidad y el desbordamiento de esas posiciones de sujeto/objeto de deseo para proponer otros modelos/posiciones de deseo mucho más porosas, en las que los roles de sujeto activo–objeto pasivo pierdan su sentido al quedar *desfiguradas* por un tránsito continuo entre ellas. Y es esta desestabilización de posiciones entre quien mira y quien es mirada, entre las posiciones de sujeto-objeto de deseo, la que se produce en imágenes como las que Cabello / Carceller nos proponen. Por un lado, a través de ese mecanismo de la distracción que evita una mirada poseedora (y posesiva) de la imagen, y que está presente en su obra *El beso*. Y que en lugar de la mirada contemplativa y excesivamente concentrada, impuesta especialmente desde la estética del Romanticismo y

3 Aunque no nos detendremos en las prácticas posporno, sí señalaremos su importancia en el panorama artístico feminista actual en lo que se refiere, especialmente, a la creación visual de un imaginario pornográfico y erótico situado desde prácticas feministas y no heteronormativas, a través de la auto-representación y del DIY (do it yourself). Nos parece interesante, en este sentido, indagar en este nuevo imaginario en cuanto a la producción de nuevas miradas-deseos que estas prácticas pueden estar construyendo.

4 En el ámbito norteamericano destacan, por ejemplo, las aportaciones de Griselda Pollock (1990 y 1999, entre otros). En el caso español, destacaría, entre otros, el trabajo de Patricia Mayayo (2003).

que atraviesa los modos de recepción del arte hasta la actualidad, necesita de una mirada *distraída*, que no puede estar exclusivamente atenta a esa imagen, lo que impide un disfrute que objetualizaría ese beso. Se trata, por ello, de una forma de mirar que, quizás, tenga más que ver con un «vistazo<sup>5</sup> que propone el deseo, que propone el cuerpo» (Bryson citado por Fernández Polanco, 2007: 16). Por otro, mediante la (re)apropiación<sup>6</sup> que hacen en su obra  *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* y que, a través de la repetición, de la (re)interpretación de imágenes de la masculinidad, permite que dicha posición de sujeto sea desplazada y subvertida al situar en ella otros sujetos y otros cuerpos. Se produce así una «apropiación autoconsciente de una identidad de género» (Escudero Alias, 2009: 52), en este caso de una identidad de masculinidad construida como hegemónica y sujeto de deseo a través del imaginario del cine, que desplaza dicha posición hegemónica al ser escenificada por otros cuerpos, situados tradicionalmente en posiciones no hegemónicas. Se diluyen así esas posiciones rígidas entre sujeto-objeto de deseo, pues ahora que miramos a esos/as *16 James Dean* que Cabello / Carceller nos proponen, ¿qué ocurre cuando esas posiciones han sido ocupadas por *otros* cuerpos?, ¿qué nuevos modelos de deseo están posibilitando?, ¿qué nuevas miradas entran en juego?

### **5. Imágenes 4 y 5. *Ridy tu pley* (2007), Mónica Cabo y *Eastern LGBT* (2006), Ahlam Shibli**

La siguiente imagen que miraremos es de la artista Mónica Cabo y pertenece a su obra *Ridy tu pley* (2007). La serie consiste en un conjunto de carteles dibujados en los que se anuncian personas que ofrecen sus servicios sexuales. Lo interesante de estos carteles es que sus protagonistas han sido dibujadas encarnando una estética drag-king en la que aparecen, por ejemplo, mujeres masculinizadas con bigote que, a través de esta estética, «rompen con las categorías homo/hetero y con las imposiciones de género» (Aliaga, 2013: 82) que atraviesan la construcción del deseo. Así, la artista aborda abiertamente un tema complejo dentro del feminismo, como es el de la prostitución, y que ha dado lugar a intensos debates y diferentes posiciones encontradas, para apropiarse de ese imaginario sexual de la prostituta y situar en sus carteles unos cuerpos que rompen con los modelos dicotómicos

<sup>5</sup> Nos parece especialmente interesante la noción de «vistazo» frente a «mirada» que propone Norman Bryson y que Aurora Fernández Polanco retoma (Bryson, 1991, y Fernández Polanco, 2007).

<sup>6</sup> Además de en la citada obra, la (re)apropiación será un mecanismo recurrente en muchas de las obras de Cabello/Carceller para subvertir y transformar esos modelos de masculinidad presentes en el imaginario visual del cine, como puede verse también en obras como *Ejercicios de poder* o *After apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)*, que junto con la obra *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* conforman una trilogía.

de masculinidad / feminidad, homosexual / heterosexual ¿Qué implican estas imágenes en cuanto a la producción de nuevos sujetos de deseo? ¿Qué nuevas articulaciones del deseo se está produciendo a través de una imagen en la que Sonia nos ofrece sus servicios con pelo corto, gafas y camiseta masculina y un bigote, adoptando una pose bastante masculina, a la vez que ocupando una posición tradicionalmente feminizada (y denostada socialmente) como es la de la prostituta? ¿De qué forma esta imagen desborda la imagen de deseo que tradicionalmente se nos ofrece de una prostituta?

A su lado proponemos mirar una imagen perteneciente a la artista Ahlam Shibli de su serie fotográfica *Eastern LGBT* (2006). En este trabajo, y a través de una estética documental, la artista aborda mediante una serie de fotografías desarrolladas entre 2004 y 2006, la representación de los sujetos pertenecientes a movimientos LGBT, tomando para ello muchos de los elementos presentes en la estetización y exotización de imágenes cuando se retrata a cuerpos femeninos no occidentales (faldas transparentes, velos, etc). Así, en muchas de las fotos de esta serie, aparecen retratados diferentes personas transgénero y drag king-queen que posan mirando a cámara ataviados/as con una estética de modelos y vestuarios orientales. De estas imágenes nos interesa especialmente una de ellas en la que su protagonista nos mira de perfil, y toda nuestra atención se focaliza en esa mirada, la de unos



Imagen 4. Mónica Cabo,  
*Ridy tu pley*, 2007



Imagen 5. Ahlam Shibli, *Eastern LGBT*, 2006

ojos pintados con kohl. Son los ojos lo que concentran toda nuestra atención, permaneciendo tapados casi la totalidad del rostro y la cabeza. Al igual que en el caso de las imágenes de Mónica Cabo, la persona retratada aquí no permite ser situada fácilmente en una categoría de masculinidad o feminidad, generando una potente ambigüedad visual y el consiguiente desplazamiento de estas categorías. Nos mira abiertamente, con una mirada que seduce, y lo hace rompiendo esas categorías de masculino/femenino, apropiándose de ellas para ser sujeto activo del deseo y de la mirada. Con ello se desplazan, como en el caso de Cabo, esas rígidas posiciones en las que la feminidad a menudo es leída como objeto pasivo de deseo y disfrute de una mirada masculina, pues en estas imágenes ¿quién mira y desea a quién?, ¿qué ocurre cuando quien es retratado en una pose que, en el imaginario colectivo, remite a un cuerpo de mujer no occidental y fácilmente convertible en objeto erótico, no es un cuerpo leído como femenino? ¿Qué modelos, miradas y deseos está produciendo esta imagen? ¿Qué relación está estableciendo con la mirada de quienes estamos fuera de la foto?

## **6. Imágenes deseantes / miradas expectantes**

Como venimos señalando a lo largo de este artículo, si tenemos en cuenta que nuestros deseos y formas de mirar son aprendidos, constituidos y (re)articulados en relación con las imágenes disponibles en los imaginarios colectivos que compartimos, es fundamental, por ello, atender a esas otras producciones de imágenes que están (re)configurando el mapa de deseos, miradas, escenas y cuerpos. Estas imágenes establecen diálogos diversos con quienes estamos situadas fuera de ellas, que como espectadoras y espectadores observamos, disfrutamos, miramos y deseamos con esas imágenes, y en ese diálogo visual –sensorial, emotivo y corporal– las imágenes actúan produciendo en nosotras no sólo otros deseos posibles, sino otras formas de mirar que van erosionando una mirada normativa hegemónica. Es precisamente esta capacidad para movilizar otras miradas, para (re)articular los territorios de la mirada, lo que más nos interesa destacar de estas imágenes, pues en ella radica su posible acción para la transformación social. Nos parece, por tanto, esencial considerar esta capacidad que las imágenes poseen para producir otras miradas/deseos en cuanto a la relación que, como imágenes, están estableciendo con los públicos que las miran y dialogan con ellas. Pues, si consideramos las imágenes que hemos ido observando hasta el momento, podemos preguntarnos cómo en su producción de nuevas ficciones para el deseo pueden estar transformando el deseo propio de quien mira y dialoga con esas nuevas narrativas. Si como espectadoras y espectadores aprendemos a mirar con las obras, su capacidad para transformar (o por el contrario legitimar) las formas de mirar/sentir/desear es tremendamente

significativa. Pensemos, de nuevo, en esas imágenes y en qué *otras* transformaciones pueden estar provocando en nosotras, en su capacidad para transformar nuestras miradas y desplazar nuestros cuerpos hacia otros deseos no imaginados; con esa transformación de nuestra mirada, de nuestros deseos ¿no se está acaso transformando también nuestro cuerpo?, ¿y nuestra identidad?

Mirar estas obras desde su posible capacidad de acción para una (re)articulación de lo real supone considerar también la forma en la que, con dicha reconfiguración de lo simbólico y lo real, nos están (re)configurando también a nosotras y nosotros mismos. Como espectadoras y espectadores de esas imágenes, y considerando nuestras identidades desde una perspectiva no esencialista<sup>7</sup>, las posibles transformaciones que esas imágenes provocan en lo real están, así mismo, (re)articulando nuestra propia identidad, que se va constituyendo en/con aquello que miramos. En este sentido, para entender el modo en que las prácticas artísticas pueden contribuir a la transformación social es necesario comprender la identidad y la subjetividad como procesos complejos en constante articulación dentro de un proceso social y normativo más amplio. Y en este proceso, el territorio de las prácticas artísticas, en cuanto productor de imaginarios colectivos –y, por tanto, de imágenes posibles– juega un papel fundamental al ofrecernos narrativas visuales que nos sirven como modelos de identificación. «Por ello, son tan importantes aquellas prácticas artísticas y culturales que [...] transgreden las fronteras establecidas desbordando los roles» (Cortés, 2000: 17) por cuanto en ellas nos miramos y, con ellas, nos vamos (re)articulando y transformando.

Volvamos a mirar esas imágenes, ¿qué nuevos sujetos de deseos nos están proponiendo?, ¿qué otros escenarios para que discurran nuestras fantasías?, ¿qué cuerpos deseables / deseados nos están sugiriendo?, ¿qué otras miradas están provocando? Volvamos a mirarlas y mirémonos ahora; en ese espacio de diálogo entre lo que miramos en la imagen y cómo nos miramos a nosotras y nosotros fuera de ella, entre quiénes somos antes de mirar esas imágenes y quiénes somos después, pues es en ese territorio entre mi cuerpo y la imagen en el que se está produciendo mi propio deseo y subjetividad. Y es precisamente ese territorio, en cuanto móvil, abierto a reinterpretaciones y a nuestra mirada al ver esas imágenes, el que va desplazándose cada vez que miramos otras imágenes. Por ello, no es sólo que esas imágenes produzcan *otros* sujetos de deseo en el interior de la imagen misma, en ese territorio de la ficción visual, sino que desde nuestro lugar de espectadoras, como sujetos que miran desde *fuera* de la imagen, estamos produciendo nuestra propia subjetividad, nuestras propias formas de mirar, desear y fantasear.

<sup>7</sup> Es decir, en tanto que procesos articulatorios contingentes y abiertos a constantes rearticulaciones. Véase, por ejemplo, Laclau y Mouffe, 1985.

## 7. Bibliografía

- ALIAGA, Juan Vicente (2007) *Orden Fállico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- (2013) «Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de *Genealogías feministas en el arte español: 1996-2010*» en: ALIAGA, Juan Vicente y Patricia MAYAYO (edit.) (2013) *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid-León: MUSAC, This Side Up, Catálogo de la exposición.
- BRYSON, Norman (1991) *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid: Alianza.
- BUTLER, Judith (1990) *El género en disputa*, Barcelona: Paidós, 2007 (Trad. Cast. M<sup>o</sup> Antonia Muñoz).
- (1997) *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid: Síntesis, 2004 (Trad. Cast. Javier Sáez y Beatriz Preciado).
- CORTÉS, José Miguel G., (2000) «Introducción» en AA.VV. (2000): *Zona F. Un proyecto de Cabello/Carceller*. Castellón: EACC, Catálogo de la exposición.
- ESCUADERO ALÍAS, Maite (2009) «La retórica ambivalente de la performance drag King: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón», en *Arte y políticas de identidad*, vol. 1 (diciembre 2009), pp. 49-64.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga (2013) «El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa» en: ALIAGA, Juan Vicente y Patricia MAYAYO (edit.) (2013) *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid-León: MUSAC, This Side Up, Catálogo de la exposición.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2007) «Qué mirada sin cuerpo» en: FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, (edit.) (2007) *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2012) «Usos performativos de las imágenes» en *Re-Visiones # Dos*, 2012. Disponible en: <http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?article51>. [Consultado el 27/11/2013].
- LACLAU, Ernesto y Chantal MOUFFE (1985) *Hegemonía y estrategia socialista*, Buenos Aires-México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006 (Trad. Cast. Ernesto Laclau).
- MARTÍNEZ, Pablo (2013) «Cuando las imágenes disparan» en: AA.VV. (2013) *Rabih Mroué. Image(s), mon amour. Fabrications*, Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, Catálogo de la exposición.
- MARTÍNEZ COLLADO, Ana (2011) «Releer/reescribir la historia, los conceptos, las imágenes. ¿Heroínas, hoy?» en DE LA VILLA, Rocío (dir.) (2011): *Agencia feminista y empowerment en artes visuales*. Actas del Symposium, n<sup>o</sup> 10, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

- MAYAYO, Patricia (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra.
- (2007) «Género y placer visual (en torno a Vanessa Beecroft)» en: FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, (edit.) (2007) *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MULVEY, Laura (1975) *Placer visual y cine narrativo*, Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988.
- POLLOCK, Griselda (1990) «Beholding Art History: Vision, Place, and Power» en BRYSON, Norman, Michael Ann HOLLY y Keith MOXEY (edit.) (1990) *Visual Theory, Painting and Interpretation*, Massachusetts, Oxford: Blackwell Publishers.
- (1999) *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, Nueva York: Ed. Routledge.
- TRAFÍ, Laura (2012) «Perturbar la historia del arte desde el lugar de la espectadora. Las aportaciones de Pollock y Bal a los estudios visuales» en: GUASCH, Anna y Miguel A. HERNÁNDEZ (coord.) (2012) *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Visuales*. Coord. Disponible en: [http://www.2-red.net/mcv/pensamiento/tx/text\\_lt.html](http://www.2-red.net/mcv/pensamiento/tx/text_lt.html). [Consultado el 27/11/2013].
- VEGA SOLÍS, Cristina (2011) «Prólogo. Los nuevos feminismos y la pregunta por lo común» en: GIL, Silvia L. (2011): *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- VOGEL, Félix (2011) «El rostro de Antu. O de Agata, Cole, Desislava, Dina, Emily, Joanna, Katia, Mihaela, Lisa, Sam o Toni. Acerca de *Archivo: Drag Modelos de CABELLO/CARCELLER*» en AA.VV. (2011): *CABELLO/CARCELLER, Archivo: Drag Modelos*, Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, Catálogo de la exposición.

Recibido el 17 de marzo de 2014

Aceptado el 3 de julio de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 277-291]