

# Fotografía: Masculinidades no binarias

Los excluidos y desactivadores de la violencia de género

## **PHOTOGRAPHY: NOT BINARY MASCULINITIES THIS THAT IS EXCLUDED FROM GENDER VIOLENCE AND INVALIDATES IT**

### **ABSTRACT**

---

This paper seeks to argue the need to broaden the definition of gender violence. According to the Organic Law LO1/2004, only men can be the aggressor and the scope of action of the law at present is restricted to heterosexual couples and their family members. What is being argued here is the notion that all, notwithstanding gender can be the aggressor.

Taking this definition, the selected artists, it could be argued, are the recipients of social gender violence. Their art work is often marginalized if not rejected altogether. That is the reason why they develop strategies to make visible their 'invisibility' and bring into being their new forms of masculinity. From different sexes and sexual orientations, these strategies can subvert the masculinity and not be understood as correlative to sex or opposite and complementary to femininity. In consequence, the root of gender violence structure is destabilized.

### **Keywords**

Photographic Portrait, Desire, Masculinities, Organic Law of Gender Violence LO 1/2004, Binarism

### **RESUMEN**

---

El artículo pretende ampliar el ámbito y agentes de la violencia de género. Según la Ley Orgánica LO 1/2004, sólo el hombre puede ser el agresor y limita el espacio a las parejas heterosexuales y relaciones familiares con el agresor. Aquí, se propone que todas las personas son posibles agresoras en esta asimetría si se fluctúa de un género a otro sin ejercer la correspondencia género/sexo y también se abre a cualquier nivel de la sociedad.

Desde esta definición, los artistas seleccionados son receptores de la violencia de género social. Su obra se recibe desde el rechazo, de ahí que desarrollen diferentes estrategias para poder mostrar su invisibilidad y nuevos modelos de masculinidades. Los planteamientos, desde diversos sexos y orientaciones sexuales, subvierten lo masculino ya no entendido como correlativo al sexo ni como un concepto opuesto y complementario a lo femenino, consiguiendo así desestabilizar la raíz sobre la que se estructura la violencia de género.

### **Palabras Clave**

Autorretrato fotográfico, deseo, masculinidades, Ley Orgánica de la violencia de género LO 1/2004, binarismo

## INTRODUCCIÓN

Este artículo replantea la necesidad de ampliar el concepto de violencia de género. Utilizado para denominar la violencia en las relaciones afectivo-sexuales de la pareja heterosexual que se sustentan en una relación no igualitaria de género, obvia que no es el único espacio donde se producen estas asimetrías.

Como se mostrará en las obras artísticas, a veces el género no se corresponde con el sexo estipulado. Por ejemplo, el rol masculino no tiene por qué coincidir con el sexo biológico hombre y ni con la orientación del deseo heterosexual. Esta evidencia, en un contexto de violencia explica el porqué de las desigualdades en parejas homosexuales o heterosexuales donde la opresora es la mujer y el oprimido el hombre y aún así, se mantiene la jerarquía estructural del patriarcado.

El hecho de ocultar o minimizar estas otras realidades minoritarias así como la fobia hacia géneros no estipulados o la eliminación del propio término, es la otra violencia de género a la que se apela en este artículo: la de negarles el ser denominados como receptores de violencia de género a pesar de sufrir la misma estructura de opresión en la jerarquía de poder.

Aunque en ambos casos la causa de invisibilización se debe a la no correlación sexo/género, la opresión proviene de niveles diferentes. En el caso de las parejas (homosexuales o heterosexuales donde el oprimido es el hombre) la violencia está al micro-nivel de la unidad familiar con dependencia afectivo-sexual. En el segundo caso, la fobia hacia otros géneros proviene de toda la sociedad, se amplía a un nivel medio y macro. Mientras que el primer caso simplemente reproduce y mantiene los esquemas de género y opresión: el segundo pretende desbordar el propio concepto de género desestabilizándolo y en cierta manera tratando de romper la jerarquía que

lo define. No reduce la existencia humana a una contraposición antagónica de masculino/femenino, por lo tanto, pierde sentido la idea de complementariedad de los opuestos para la plenitud de la persona, lo que puede repercutir en el cuestionamiento de la heterosexualidad como obligación (la unión de dos contrarios) y la dependencia y necesidad de una pareja como plenitud personal, base del pensamiento que favorece a la violencia intrapersonal.

Desde esta perspectiva, el artículo plantea la violencia de género en el espacio social. La selección de obra fotográfica muestra así representaciones de masculinidades que desestabilizan la actual noción de género.

Por otro lado, el análisis de las imágenes es comparativo y tiene en cuenta la relación triangular del artista/modelo/espectador para comprender las construcciones, el riesgo, la lectura y la subversión del género de los modelos "erróneos" que muestran, referentes y posibilidades abiertas para otros. Aparecer retratados en un contexto habitual, ya sea el artista o el modelo, supone un riesgo personal ya que en realidad se trata de un contexto de violencia de género ya que son rechazadas otras formas del ser en el orden social establecido.

### 1 AMPLIANDO LOS LÍMITES: VIOLENCIA DE GÉNERO

Para ampliar el significado de violencia de género me propongo revisar el concepto de género según la confusión de nomenclaturas por parte de los periodistas, los estudios feministas y la última Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género donde se ofrece un concepto de lo que es.

## 1.1 Un problema de denominación

Tan solo hace ocho años, la defensora del lector del periódico *El País* (Aznárez Torralvo, 2004, p.12) planteaba la variedad de términos barajados en prensa: violencia contra la mujer, violencia doméstica, violencia familiar o intrafamiliar, violencia de sexo, violencia machista o violencia de género. Esta última era la más utilizada por Jan Martínez Ahrens, en aquel entonces jefe de Sociedad. El periodista prefirió utilizar el término socio-cultural de influencias feministas en vez de las normas de estilo (que aconsejaban el uso de violencia machista, violencia sexista o violencia de los hombres) o las correcciones de la Real Academia.

Al respecto, el lingüista Fernando Lázaro Carreter, consideraba que en este caso *género* sustituía a la palabra *sexo* en una mala traducción del inglés donde *gender* significa ambos conceptos. La confusión, según el lingüista, venía por ser “siervos de la lengua inglesa” (citado en Aznárez Torralvo, 2004, p.12) y asumir la recomendación de utilizar *violencia de género* (*gender violence* o *gender-baser-violence*) que se propuso en la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer, de Pekín en 1995. De igual opinión es Polaino Navarrete (citado en Castelló Nicás, 2009, p. 58) que propone *violencia de sexo*, y semejante Lorenzo Morillas (citado en Castelló Nicás, 2009, p. 58) catedrático de Derecho Penal, que opta por traducir *violencia sobre la mujer*.

Sin embargo, la teoría feminista llevaba más de sesenta años utilizando el concepto *género* como estudio de la desigualdad patriarcal.

## 1.2 Definiciones de Género

En 1929 Joan Rivière, discípula de las teorías psicoanalistas de Freud, expuso que “femineidad y mascarada son una misma cosa” (1929, pp. 303-313). Veinte años

después, Simone de Beauvoir lo sintetizaría en la conocida frase “No se nace mujer: Se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico, económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana” (1949, p. 207). Y una década posterior, las feministas anglosajonas conceptualizarían estas ideas en el término de *género* para referirse a una construcción sociocultural de los comportamientos, actitudes y sentimientos de hombres y mujeres.

Conceptos que se expanden a otros campos como el de la medicina. Ya en 1955 el pediatra afincado en Estados Unidos Jhon Money acuñó el término *rol de género* asumiéndolo como término separado del sexo aunque correlativo y en 1966 desde el hospital Johns Hopkins formó una clínica específica para el tratamiento de intersexualismo y transexualismo por reasignación del sexo. Basándose en esta correlación género/sexo hacía estudios para designar el género del paciente y en base a ello realizar operaciones genitales y hormonaciones. Lo que ha recibido críticas posteriores desde el colectivo intersexual al no respetar un sexo indefinido, ni hombre ni mujer, y forzarlos al sistema binario con la intención de adaptarlos a nuestro esquema de catalogación sexual. Así eran entendidos como anormales, aberraciones de la naturaleza, en vez de plantearse que la aberración proviene de nuestra estructura social que no aceptaba su existencia.

A pesar de los estudios científicos de género de Money, definir qué es el género, lo masculino o femenino, no tiene una única y clara definición. Se trata más bien de conceptos mutables e históricos que son necesarios rebatir y definir constantemente tal cómo señala Virginia Maqueira en su esclarecedor texto “Género, diferencia y desigualdad” (2001). En él recoge varias definiciones y puntos de vista, pero lo común a todos, es que en sí el concepto surge de la necesidad de acabar con las esencias biológicas deterministas que definían las desigualdades entre hombres y mujeres como

resultado de la naturaleza. De ahí surge la necesidad de separar sexo, perteneciente al mundo de la naturaleza, y género perteneciente al mundo de la cultura, por lo tanto adquirido, histórico y cambiante. Así el sexo se referiría a las características anatómicas de los cuerpos, su genitalidad, la morfología del aparato reproductor y las diferencias hormonales y cromosómicas, y el género a la elaboración cultural de lo femenino y lo masculino.

Jacobs y Roberts, en un intento por unir bibliografía, lo definen como “la construcción cultural de las características biofisiológicas percibidas, es decir, la designación sociocultural de las características comportamientos y psicosociales de los sexos” (citados en Maqueira, 2001, p.181). Según esto, el género se sustenta en la apariencia de las diferencias corporales, del sexo, aunque puntualizan que en realidad “no hay ninguna construcción sociocultural de cualidades, comportamientos y características en ausencia de realidades biológicas percibidas” (Jacobs y Roberts, citados en Maqueira, 2001, p.177).

Respecto a la relación género/sexo el sociólogo Parson establece la división en *roles instrumentales* y *expresivos*. Considera los *instrumentales* como los adquiridos y los *expresivos* como innatos y por condición sexual, creando así una correlación esencialista biologicista que justifica y enmascara la asimetría entre hombres y mujeres bajo la ideología de la complementariedad en los roles de familia y de la sociedad. De nuevo, como Money, se entremezcla lo biológico en el campo de lo cultural. Frente a ello, la filósofa queer Judit Butler (1990, 2001), concibe el género como totalmente adquirido, y por lo tanto no necesario de una correlatividad con el sexo. Desde esta perspectiva se puede comprender la violencia de género entre parejas del mismo sexo. Mientras que uno de los miembros mantiene la correlación sexo/género el otro no, sino que toma el rol opuesto siguiendo con la estructura de poder establecida en binomios.

Esta no es la visión que mantiene la actual Ley Integral que considera que la violencia de género sólo puede ser producida por el varón sobre la mujer y sólo en el contexto de una relación afectivo-sexual.

### 1.3 Violencia de Género

#### a Exclusión de parejas homosexuales y heterosexuales donde la agresora sea mujer

La Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, dice en el Artículo 1. Objetos de la ley:

La presente ley tiene por objeto actuar contra la violencia que, como manifestación de la discriminación, la situación de desigualdad y las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres, se ejerce sobre estas por parte de quienes sean o hayan sido sus cónyuges o de quienes estén o hayan estado ligados a ellas por relaciones similares de afectividad, aún sin convivencia. (LO 1/2004)

La ley se centra pues solo en relaciones afectivo-sexuales por considerarlas núcleo generador de la violencia estructural como señala el penalista Aranguéz Sánchez,<sup>1</sup> y cuando la violencia la produce hombre sobre mujer. Si el agresor no es varón y/o la víctima no mujer (mujer sobre hombre, mujer sobre mujer, hombre sobre hombre, etc.) no se la considera de género sino *doméstica*<sup>2</sup> tal como en su día defendieron Beatriz Gimeno,<sup>3</sup> entonces presidenta de la FELGTB, y Violeta Barrietos:

En parejas formadas por dos personas del mismo sexo también se establecen relaciones de poder, sólo que en este caso el poder no está sistemáticamente ejercido por el hombre frente a la mujer, sino que es uno de los dos miembros de la pareja el que lo atesora en función de distintas variables,

como ganar más dinero, tener más edad o menos, más autoridad, ser de una clase social superior, tener acceso a más recursos materiales o sociales, etc. (Gimeno Reinoso y Barrietos Silva, 2009, pp.14-15)

Sin embargo, si se concibe como desplazamientos de roles se puede comprender que la mujer sea opresora tanto de otra mujer como de un hombre si la otra/o miembro de la pareja asume el rol de sumisión. Así se reproduciría la misma estructura de poder patriarcal que divide a la sociedad en opuestos complementarios con supremacía del género masculino sobre el femenino. Por lo que en tal caso, sería lícito denominarlo *violencia de género*. Además, al relegar estas violencias al espacio del hogar como *violencia doméstica*<sup>4</sup> las equipara a la violencia producida entre hijos o mayores dentro de la familia quitándole relevancia a esta unión.

#### **b** Inclusión de los vulnerables: Desvinculando sexo/genero y ampliando el ámbito de acción

Otro aspecto a señalar de esta Ley fue la ampliación a "(...) persona especialmente vulnerable que conviva con el autor" (Ley Orgánica 1/2004, art. 153, 1.a. Sujetos Especiales) independientemente de su sexo si está siendo oprimida por el varón que ejerce su superioridad por ser hombre, añadido criticado por numerosos autores como Lorenzo Morillas, Nuria Castelló o M<sup>a</sup> Luisa Maqueda Abreu. El primero considera que el término violencia de género solo ha de abarcar como víctima a la mujer,<sup>5</sup> opinión que comparte Gimeno, quien hace además distinciones para otras formas de violencia dentro de la familia. Castelló<sup>6</sup> y Maqueda centran el debate en si estos casos se han de considerar como violencia estructural de carácter patriarcal, concluyendo Maqueda en su negativa a la inclusión por tratarse de una dependencia jurídica o natural mientras que

en la mujer es el resultado de la dominación del varón, resultado del dominio patriarcal:

(...) con los miembros dependientes, más vulnerables de la unidad familiar (niños, ancianos, incapaces...): ellos lo son por razones jurídicas (patria potestad, tutela...), o naturales (edad, incapacidad...), la mujer por virtud de la violencia que la somete (...) Se trata, en fin, del resultado de una estrategia de dominación ejercida por el varón para mantener su posición de poder (citado en Castelló Nicas, 2009, pp. 62-63).

Sin embargo, esta dependencia jurídica o natural no anula que se ejerza por dominio patriarcal. De nuevo, desde esta perspectiva se clarifica que, a pesar de quedar excluidas de esta ley, las parejas homosexuales y las heterosexuales donde la mujer es la opresora, no desarrollan dependencias jurídicas ni naturales, por lo que son ejercidas por dominio patriarcal, pero con desplazamiento de roles. Afianzándose en el rechazo a este añadido, Maqueda (citado en Castelló Nicas, 2009, p.63) y Gimeno y Barroso (2009, p.12) comparten la idea de que incluir a los *vulnerables* dentro de esta ley es una forma de enmascararle el sentido.

Podría entenderse sin embargo como una forma de ampliar su significado sin diluirlo: añadir como violencia de género a los *vulnerables* es aceptar que se trata de una violencia estructural patriarcal que se produce no sólo en el ámbito de las relaciones afectivo-sexuales y que permite la fluctuación del rol de género al menos en la víctima. Si se desvincula la correlación sexo/genero en el caso de la víctima, ¿por qué no plantear el desplazamiento de rol de género en el agresor? Sería aceptar que la agresión puede ser ejercida por una mujer con rol opresor dentro de las estructuras jerárquicas del género.

Por otro lado, también se abre el ámbito de acción de la relación afectivo-sexual

intrapersonal a la esfera familiar, ya que si se trata de violencia estructural tendría que afectar no sólo a la familia sino a todos los ámbitos, tal como indica el preámbulo de la Ley: “La violencia de Género no es un problema que afecte al ámbito privado. Al contrario, se manifiesta como el símbolo más brutal de la desigualdad existente en nuestra sociedad” (LO 1/2004).

Castelló admite al respecto que la violencia de género se produce en todas las esferas, pero justifica la restricción de la ley a la pareja:

El legislador restringe a cónyuges, excónyuges, parejas, o exparejas, por ser aquél en el que con más facilidad el varón puede poner en práctica su supuesta superioridad a través de actos vejatorios físicos y psíquicos, no es ajeno a otros ámbitos, en los que se reproduce dicha polarización (...) que entendemos bien orientada en tal sentido restrictivo, dejando fuera a *extraneus*, pero tengamos en cuenta que cualquier esfera, de cualquier tipo, ya sea laboral, atención al público, etc., se muestran a diario tics diferenciales en los que el varón pretende mostrar su impronta frente a la mujer que se encuentra al otro lado. (Castelló, 2009, pp.61-62)

De ello se deduce una restricción más práctica que real para la amplitud de aplicaciones que afectarían a gran parte de nuestra legislación. Para cubrir los casos de *extraneus* recoge la propuesta de *agravante genérico de machismo* que propone Queralt i Jiménez (citados en Castelló Nicás, 2009, p.62).

La realidad es pues más compleja que esta Ley que aún así es un gran avance para:

subrayar la centralidad que tiene el género como principio organizador y normativizador de los sistemas sociales, en este caso de la familia heterosexual dónde se ponen en juego construcciones como maternidad/paternidad, femineidad/

masculinidad, división sexual del trabajo, etc. (Gimeno Reinoso y Barrietos Silva, 2009, p.12).

### **c** Violencia de género en el ámbito social

La violencia según Walters y Parkers (citados en Lorente, M. 2009, p.40), genera una relación asimétrica y jerarquizada en el que un rol se considera guardián del orden establecido. Éste, justificándose en su moral que presupone para el bien común, se impone aplicando la fuerza y sin negar el daño sobre el oprimido a quien pretende hacerle participe de su moral.

En los casos tipificados como violencia de género, el hombre oprime a la mujer por no comportarse en base a su idea de rol de mujer, su orden establecido. El hecho de que esta mujer no lo reproduzca exactamente se debe a los cambios en la cultura que van generando nuevos conceptos del rol. El agresor entiende como desobediencia estos cambios que hacen peligrar su idea de orden, basado en pensamientos patriarcales, y para restaurarlo utiliza la violencia.

Contextualizado en el ámbito social, cuando un individuo modifica el género pone en riesgo el orden estipulado sobre el que se sustenta nuestra sociedad (como debe ser un hombre o una mujer y cómo deben relacionarse entre sí). Por lo tanto, todo el que modifique el género va a sufrir la violencia de género desde la sociedad ya que hay una resistencia inicial al cambio. De ahí, que hechos tan livianos como mujeres vistiendo pantalón pudieron y pueden generar conflicto en según qué sociedades, contextos o épocas. Sin embargo, al estar imbuidos dentro del sistema patriarcal puede resultarnos confuso distinguir entre violencia o normas sociales. Al respecto, Walter y Parkers, señalan que la diferencia la determinamos por el grado y la forma de representarse. El grado sería la intensidad de respuesta al atrevimiento, por ejemplo del

insulto a la detención por vestir pantalones, y la representación, el agente agresor, que pueden ser tanto conocidos, desconocidos o incluso representantes del estado, por ejemplo, la policía.

Por lo tanto, si ese orden es aceptado socialmente aunque plantee una asimetría entre los géneros, el castigo o violencia con el que se frena el cambio se puede entender como legítimo. Para ello, dependerá de si guarda equilibrio por quien represente la violencia (por ejemplo, un profesor), el contexto (el adecuado sería dentro del centro educativo) y el grado (de una intensidad no excesiva). Así, es aceptado que un profesor, en un colegio, le obligue a una alumna a diseñar los iconos de los cuartos de baño en la hora del recreo como castigo por haber ido al baño de hombres en vez de al de mujeres.

En este caso, es socialmente legítimo pero podría entenderse como un caso de violencia de género ya que insta la enseñanza de la estructura asimétrica del género. Es un ejemplo semejante al de obras artísticas que cuestionan el género y sufren ya sea el rechazo a ser mostradas, agresiones al trabajo o los autores, denuncias por estructuras religiosas<sup>7</sup> y otras formas de violencia.

Sin embargo, la denuncia y debate constante de esta violencia soterrada, así como el uso continuado del pantalón, puede acabar siendo asimilado y cambiando el concepto de violencia y género. Pues, tal como señala Lorente (2009, pp.40-42), cultura, violencia y género están en relación e interacción.

## 2 ARTE COMO HERRAMIENTA DE VISIBILIZACIÓN Y DESESTABILIZACIÓN DEL GÉNERO

Asimilar un cambio en el rol de género, que incluso pueda convertirse en referencia cultural como el hecho de que la mujer lleve pantalones, no implica que haya desaparecido

la estructura desigual, tan sólo se ha amainado.

En el intento constante de amainar estas fronteras opresoras del género, el arte ha señalado, parodiado y deconstruido características que construyen la femineidad y la masculinidad, aunque esta última no con tanto ahínco. Centrado más el análisis en la presión que ha recibido la mujer y la construcción de una femineidad subyugada, ha dibujado una relación de opuestos donde lo masculino es connotativo de opresión y dominio.

Sin embargo, desde las obras artísticas analizadas se reflexionan sobre otras masculinidades entremezcladas con lo femenino que desdibujan el binarismo masculino/femenino y la relación directa de opresión/oprimido. Hasta tal punto que algunos no presentan el género correlativo al sexo e incluso presentan la propia noción del sexo también como un concepto construido y no biológico. Al desarticular el concepto de género desde la ambigüedad y mostrar un modelo no basado en la oposición de contrarios complementarios desestabiliza la base sobre la que se sustenta la asimetría de poder de la violencia de género. Evidencian la asimetría que a veces nos cuesta percibir, amplían y modifican la percepción del género, creando otros referentes culturales que podrían entrar en la norma de lo aceptable. Aún así, esto no conduce al fin del dominio patriarcal ya que, aparte de que el poder tiene la capacidad de adaptarse a los cambios, estos nuevos referentes culturales, de aceptarse, convivirían con otros modelos tradicionales.

Entrar en la norma de lo aceptable significaría que podríamos apoyarnos en ellos como ejemplos para construir nuestra propia identidad de género en vez de seguir reproduciendo el rol de género que tenemos por referencia, un rol que ontológicamente no existe sino que se genera a través de la

repetición, tal como propone Judith Butler (1990, p 58).<sup>8</sup>

Los roles de referencia están presentes en la historia, la interacción social y en la cultura visual. Y parte de esta cultura visual la asimilamos a través de fotografías y vídeos que repetimos en nuestra cotidianidad. Por eso, la fotografía, el vídeo y la performance son medios predilectos dentro del mundo artístico para trabajar cuestiones identitarias, porque trascienden la obra artística y se convierten en herramienta que transforma nuestra percepción del ser.

## 2.1 Subvertir el género: La copia errónea

Debido a que no existe una definición clara sino aproximaciones cambiantes y a veces contradictorias del género, es imposible cumplir exactamente con el rol exigido (cómo debe de ser un hombre o una mujer en cada una de las facetas de la vida). La ansiedad que se genera, el esfuerzo constante por tratar de realizar el rol y a la vez ser policías de los demás es base de la estructura jerárquica del género. Ante lo que De Lauretis propone lo que denomina el inconsciente como *exceso*, es decir, resistirnos a la identificación frustrada del rol que se nos presupone. Como estrategias de resistencia propone tomar otro rol que no tiene que entenderse como opuesto y posicionándonos desde un espacio no asumible por la institución.<sup>9</sup> Otra resistencia sería subvertir el género a través de la *parodia* aprovechando la necesidad de repetición de la que depende el género para constituirse, como señala la filósofa Beatriz Preciado (Preciado et al, 2003), y así dismantelar la identidad como “tecnología del género” (De Lauretis, 1989).

La selección de artistas propuesta, utilizan ésta y otras estrategias para diluir el género y ampliar el campo de las masculinidades. A ojos del orden establecido estas propuestas

pueden entenderse como copias erróneas del ideal de género, desvirtuaciones de forma y significado que hay de copia a copia, que sin embargo abren el campo a un referente distinto. Es el caso de la performer Leigh Crow en su interpretación de *Elvis Herselvis* ahora referente de numerosas Drag Kings. *Herselvis* traslada la masculinidad de Elvis Presley, de un hombre a una mujer. Asume “la provocativa dejadez, la gomina, la dureza y el lenguaje grosero” (Troka et al citado en Escudero Aliás, 2009) con el que seduce a mujeres convirtiéndose en deseo homoerótico. Así evidencia cómo la masculinidad es una construcción no esencialista que no está sujeta ni a los hombres ni a la heterosexualidad. No es difícil de entender que fuese expulsada de los imitadores de Elvis invitados en la conferencia nacional de 1996 en Nueva York.

*Herselvis* reaprovecha la misma estrategia del género: visualizarse y repetirse hasta ser asimilada (aunque sea por una pequeña parte de la población) y copiada. Intención que Del La Grace Volcano amplía a un público mayor con su “capacidad de transformar a personas pertenecientes a sectores marginales de la sociedad en auténticos iconos culturales” (Halberstam. J. et, 2003, p19).

Sin embargo hay resistencia a aceptar la masculinidad como performance. Se admite la parodia e ironía, la burla de la mujer pero no del hombre. La prueba es que no hay espectáculos drag-kings nocturnos con seguidores heterosexuales (Halberstam, 2008). Y es que visibilizar la masculinidad como una tecnología es hacer tambalear el centro del poder estructural en el que vivimos poniendo en riesgo el orden establecido. El poder reprime los intentos para imponer esta estructura a través de represiones de formas variadas a las que desde este texto se le denomina violencia de género.

## 2.2 El triángulo: Autor/modelo/espectador

Los autores de estas fotografías son conscientes de que presentar este trabajo implica un riesgo. Saben que se enfrentan a la violencia social: ser señalados, insultados, ignorados laboralmente, agredidos personalmente o a su trabajo, acosados, se les puede negar la entrada a ciertos países e incluso pueden ser perseguidos por fuerzas del estado o la religión entre algunas de las posibilidades a las que se enfrentan. Conscientes de ello, generan estrategias con las que enfrentarse y agitar conceptos arraigados de qué es ser hombre, mujer, femineidad y masculinidad. Principalmente, el riesgo es superado por su necesidad personal de retratarse. Son autorretratos en los que expresan su yo, manifestando la diferencia y la existencia en la mirada del otro; o autorretratos indirectos, donde se plantea no el rostro del autor sino su deseo, deseo y atracción hacia el otro extraño, rompiendo los esquemas de lo que se supone que debe ser deseado. Porque todo nuevo referente puede ser perceptible como monstruoso.

Autorretratos que parten desde variedad de géneros (hombres, mujeres, intersexuales naturales u operados, transgéneros y transexuales) y orientaciones del deseo (homosexuales, heterosexuales, bisexuales o panasexuales) que hacen variar las masculinidades<sup>10</sup> presentadas aunque utilicen estrategias semejantes de unos a otros. Así, la imitación de *Herselvis* por parte de una mujer homosexual tiene una lectura diferente en el espectador a si la hace un hombre heterosexual, un hombre homosexual o una mujer heterosexual, por citar varias posibilidades.<sup>11</sup>

Por lo tanto, también es necesario analizar los posibles espectadores y contextos ya que como señalara el crítico cultural británico Stuart Hall (citado en Escudero Alías, 2009, p.7), el significado de las obras también

cambia según los posibles receptores y el contexto. Dependiendo las interpretaciones de los conocimientos de códigos ideológicos, semióticos y culturales. En el análisis, serán especialmente relevantes los espacios habituales, es decir patriarcales, ya que es ahí dónde estas imágenes producen rechazo y resultan difíciles de observar. Las reacciones pueden recoger desde las posibles influencias de cambio en la sociedad hasta diferentes violencias.

Esta delicada relación entre autor/espectador se amplía en algunos casos a los modelos que también están en una situación de riesgo susceptibles de convertirse en monstruos o iconos. De ahí que se analice su punto de partida e intención así como su relación con el artista y el espectador/contexto.

## 3 MASCULINIDADES Y FOTOGRAFÍA <sup>12</sup>

### CLAUDE CAHUN / *AUTORRETRATO* (1919)

Cahun utiliza la fotografía para diseñarse a su imagen y semejanza más que por el interés del éxito artístico. En el conjunto de su obra, se traviste de diferentes hombres cuando las mujeres no podían ni vestir pantalones pero también se retrata de mujer, divinidad o judía, mostrándose como ser fragmentado en múltiples identidades frente al pensamiento kantiano de su época donde la identidad se entendía unitaria y estable. Sin embargo, ella se presenta variable y fluida entre los géneros al tiempo que Freud desarrollaba la teoría del yo dividido y de la historia del sujeto como contenido aditivo de la identidad.

Con esta fotografía iniciaría su obra y los primeros planteamientos de la identidad de género presentada a través del travestismo.<sup>13</sup> En ella se transforma en hombre aristocrático de pose elegante, eligiendo una masculinidad de alta clase social que le permite mayor delicadeza.<sup>14</sup> Sus piernas están ligeramente abiertas sin llegar a arquearse de forma soez

como cuando se retrata de marinero con gesto chulesco. El pantalón tiene matizados reflejos, probablemente se trate de terciopelo y en la solapa, perfectamente doblado asoma un pañuelo. Otro pañuelo mayor cubre su cuello al estilo dandy.

Su rostro es severo y firme. Entre seductor, tranquilo incluso absorto. Una mezcla entre fragilidad y seguridad. Mira de frente, cuando lo habitual para las mujeres de la época era el retrato de tres cuartos (Ewing, 2008) o de frente pero humildemente mirando al suelo. Su mirada es fija sin llegar a infundir miedo, más bien es una mirada perdida y extraña. Probablemente, una rareza casi alienada por el hecho de raparse las cejas al igual que su cabeza. Imagen que resalta en contraste con el fondo casi minimalista: un interior de pared blanca y tela oscura y un juego de contrastes de negros y blancos en el conjunto de la foto. Aún hoy la cabeza rapada en la mujer es un signo radical y violento pues se asemeja a la idea que tenemos de rostro masculino. Entendiendo por masculino un rostro que muestra y no esconde supuestas imperfecciones como pueden ser sus orejas grandes y sobresalientes, la nariz aguileña y el parpado izquierdo ligeramente caído. No oculta su ser ni bajo el cabello, ni bajo maquillajes o sonrisas coquetas.

Al despojarse de estos artilugios embellecedores, Cahun es entendida como un ser sincero y veraz. Si sus facciones no son hermosas como mujer, quizás sí es atractivo como hombre elegante, que posa seguro ante la cámara mostrando a la vez un cuerpo delicado.

Muestra belleza romántica, la del héroe melancólico e incompreso y sobretodo, verdadero. Sin embargo, estas ropas y actitudes son tan mascarada de la masculinidad como el maquillaje, la mirada cabizbaja y la sonrisa en la femineidad. De lo que se desprende la creencia de que la mujer es mentirosa por naturaleza pues necesita artilugios para

embelesar al hombre porque en realidad no es bella, mientras que él es bello mostrándose tal cuál, parece que es.

La rotundidad de la imagen nos convence enseguida de su sinceridad, sin embargo, nos hace dudar de la veracidad al desconcertarnos con otras fotos donde se convierte en otras personas. Quizás es él, pero además es muchos otros y otros dentro de sí misma y todos los roles los construye para cada fotografía, luego son un artificio. En este sentido cabría preguntarse porqué a veces quiere retratarse de hombre y qué tipo de masculinidad le apetece adoptar. Porque la masculinidad de Cahun mantiene rasgos femeninos que relacionamos con la fragilidad: la blancura de su piel, la delgadez de su cuerpo, la pose relajada de la mano derecha o la mirada perdida. Características semejantes al retrato de *Gymnasiast (Estudiante de enseñanza media)* de 1926 por August Sander.

Sin embargo, esta masculinidad mezclada con femineidad resulta excesivamente femenina en un hombre como es el caso de Sander y abrumadoramente masculina en una mujer. Por lo tanto, en la lectura, aparece el policía del género que tenemos interiorizado y que solo distingue los rasgos que no son supuestamente los correctos a su sexo correlativo, percatándose únicamente de lo femenino en el hombre y lo masculino en la mujer, sin ser consciente que todos los rasgos están contruidos y presentes en ambos. Y como construcción que es, Cahun podría haber evitado esas fragilidades femeninas pero no le interesaba ser un hombre,<sup>15</sup> como simplifica la lectura binarista. Busca: “embrollar las cartas, ¿masculino? ¿femenino? Depende de los casos. Neutro es el único género que me conviene siempre” (Moore y Cahun, 1930).

Su presencia y obra amplía la existencia humana en una confusión de género, imposible de catalogar desestabilizando también las categorías del deseo. Pues era conocido su deseo hacia las mujeres pero

teniendo en cuenta que se entendía como ser neutro, ¿qué mujeres podrían fijarse en ella? Si se trataba de una lesbiana ¿podrían éstas desear a una mujer que no parece claramente una mujer? Si se tratara de una mujer heterosexual que encuentra belleza en la mascarada masculina, ¿podría desear a una mujer de mascarada masculina?, ¿es la máscara de género lo que hace al hombre ser hombre?, ¿qué es ser hombre?

### **DEL LAGRACE VOLCANO/ THE 3 GRACES, (1992) Y LAZLO & SHANTI (2004)<sup>16</sup>**

Como Cahun, De LaGrace Volcano presenta, sesenta años más tarde, la ambigüedad en tres cuerpos de mujeres rapadas de cejas y cabeza produciéndonos la misma sensación de extrañeza y ambigüedad alienígena. La actitud de las modelos es seria aunque en este caso más agresiva. Resulta sorprendente que a pesar de la desnudez que muestran sin tapujos sus atributos femeninos resultan más masculinas que Cahun. Desnudez que además acentúan al llevar sólo unas botas militares negras con calcetines blancos, acercándose a la estética de los soldados, la masculinidad considerada más viril. Se presentan en la noche, el espacio del peligro y de lo prohibido que conquistan, no con miedo, sino avasallando con su presencia alerta y segura.

En esta nueva versión de las tres gracias de Rubens, las modelos que evidencian más al espectador que a ellas mismas, muestran una mujer diferente del siglo XXI, andrógina y autosuficiente sin aparentes fisuras. La mirada de la que está situada en el centro es directa y con el cuerpo hierático se impone, sin que el espectador pueda convertirla en objeto de deseo, sintiéndose intruso y alejándolas del erotismo. Ellas son objeto de deseo de sí mismas: en vez de abrirse en voluptuosas curvas y vaporosos tules se acorazan toscamente hacia la que está situada en el centro quien mira con complicidad a la fotógrafa creando puentes de identificación

con la espectadora que se reconoce. Esta identificación es la que permite realizar la fotografía. Las modelos son conscientes de sí mismas y junto con la fotógrafa buscan representarse en su propio discurso y complicidad.

Aquí De LaGrace busca la mujer más andrógina posible con la desnudez del cuerpo. Convierte lo usual en extraño a través de escenografía, algo de atrezzo y actitud. Posteriormente continúa con la misma estrategia buscando los límites del género, esta vez a través de personas transgéneros, convirtiendo lo inusual en aparentemente cotidiano y siempre desde la identificación y complicidad con sus modelos hasta considerarse ella misma intersexual por diseño y no por diagnóstico creando así infinidad de sexos y géneros.<sup>17</sup>

Retrata cuerpos biológicos de mujeres hormonadas que se tornan fibrosas y velludas, tatuadas y en contraste con genitales femeninos. Es el caso *Lazlo & Shanti* (Londres 2004) donde nos enfrenta con un cuerpo de hombre en cuclillas y su pareja detrás: una mujer delgada que con gesto firme le abre las piernas mostrando claramente unos genitales de mujer más desarrollados. El espectador desconcertado ante la evidencia tiene que revisar su estructura binaria del sexo y el género. ¿Cómo identifica estos órganos sexuales como macroclítoris o micropene?, ¿son los genitales los que definen al sexo?, ¿qué sexo y género le asocia a Lazlo?, ¿cómo cataloga la relación de esta pareja?

Las posibles respuestas llevan desde aceptarlos, que conlleva revisar y admitir que el binomio hombre/mujer, heterosexual/homosexual es insuficiente y absurdo como contrario; hasta la negación y agresión que conlleva definirlos como anormales. Y es que están fuera de la norma que contrapone y jerarquiza dos géneros.

Lazlo se muestra orgulloso y vulnerable al no ocultarse en una sociedad que no le deja

espacio para la existencia y que también rechaza a quien le desee o apoye, ya que así, pareja y fotógrafa defienden otra estructura social. Shanti, con su mirada y gesto directo, desafía al espectador y protege a Lazlo y Del La Grace, presenta la imagen con naturalidad sin morbosidad ni espectáculo.

### **CASS BIRD/ PROJECTS: REWILDING<sup>18</sup>**

Cass Bird también retrata un mundo de mujeres masculinas o transgéneros de mujer a hombre. Las muestra en su cotidianidad como si fuesen instantáneas de un grupo de amigas, un mundo propio. No pretende impactar al espectador, más bien busca a un espectador cómplice que forme parte de ellas.

Apela a los jóvenes y a las espectadoras, que en su cotidianidad, tratan de encontrarse y reconocerse en este código de masculinidad y deseo. Mientras la mirada normativa de otros espectadores pasa por desapercibido lo inusual que hay en este grupo de bellos chicos, sin descubrir en un primer vistazo que se trata de mujeres biológicas.

Como Cahun, muestra una masculinidad frágil. La delgadez de sus cuerpos y la leve exageración de sus movimientos les hacen parecer un grupo de chicos adolescentes, que con juegos, aprenden los rituales de la masculinidad. Poses de chico duro, escupir, estar en continuo movimiento en la naturaleza y cogerse unas a otras, ejerciendo la comadrería masculina.

Para ellas, la masculinidad está vinculada a valores positivos de autoestima, libertad, amistad y acción. Pero hay algo de melancolía en estas imágenes. Ellas desean permanecer en el tiempo intermedio de la adolescencia, espacio temporal que les permite mantenerse en un rol confuso. Tal como señala Halberstam “el chico representa una resistencia a lo adulto en sí mismo más que llegar a la femineidad adulta” (2008, 24).

Las modelos se dejan fotografiar, quieren construir con Cass una nueva forma de representación no momentánea que perdure en el tiempo y dónde la imagen sea “certificado de presencia” (Barthes, 1990, p.28).

Para poder retratar esta complicidad y seducción, la fotógrafa probablemente tiene que formar parte de sus vidas. Y elige retratarlas alejándose de lo feo o siniestro acercándose al mundo feliz e idílico del cine y la publicidad del que procede su trabajo profesional.

Al saber vender estos ideales de juventud Cass crea vínculos entre jóvenes y aquellos que añoran esta juventud generando identificaciones independientemente del género u orientación sexual del espectador llegando incluso a identificarse y anhelar la libertad y amistad vinculadas a estas personas minoritarias.

Entonces, ¿podría un joven adolescente llegar a desear ser como estas modelos?, ¿podría una chica heterosexual desear a estos chicos?, ¿puede una joven heterosexual querer tener ese compadreo masculinizando sus relaciones?

Cahun en parte se identificaba en la masculinidad pero había en ella un cierto enajenamiento, una mirada perdida y rebelde. Rebeldía que recoge De la Grace Volcano y se empodera a través del enfrentamiento evidente. En Cass los chicos miran francos a la cámara con tranquilidad y sensualidad.

### **SAM TAYLOR-WOOD/ CRYING MEN (2004) Y DAVID BECKHAM SLEEPING (2004)<sup>19</sup>**

Pero, ¿qué sucede cuando nos replanteamos la fragilidad que relacionamos con la femineidad en el cuerpo del hombre biológico y heterosexual?, ¿perdería la masculinidad?, ¿la cambiaría?

Esta es la cuestión que preocupa a la conocida artista británica Sam Taylor quien parece coincidir con Butler en que el género se constituye por su propia repetición. En el intento de modificar la masculinidad y no poder hacerlo desde el origen, ya que no existe, altera el comportamiento de los admirados actores. Por un lado, los actores son los profesionales del saber copiar actitudes pero además son uno de los mayores referentes culturales que imitamos y copiamos tanto en la reproducción de la masculinidad como referente de deseo. Así intenta con la modificación del "original" hacer efecto dominó y cambiar las "copias", los hombres corrientes.

El guión que Taylor inventa para los actores en la serie fotográfica *Crying Men* es ofrecerles la libertad de llorar a su manera. Porque llorar les está prohibido, rompe la mascarada de la masculinidad al mostrar la vulnerabilidad de no ser siempre fuertes y controladores de cada situación. Pasando del estereotipo de hombre fuerte a hombre humano.

Los hay quienes miran al suelo, al frente, de lado, quienes muestran dolor, chulería, pena, los desarmados; aparecen nítidos, descentrados, movidos o borrosos. Muchas maneras y en su conjunto, en vez de transmitirnos inseguridad, recibimos la seguridad del que se sabe vencible, franco consigo mismo.

Sin embargo, tras una segunda mirada nos hace dudar de dicha franqueza rasgo de la masculinidad. Al igual que Cahun, una sola imagen transmite veracidad pero el conjunto hace descubrir que se trata de construcción, dejando en evidencia que hay tanto de falso como de verdadero.<sup>20</sup> Esta percepción ayuda a no leer la obra como un simple paso de estereotipo del hombre duro al sensible.

Dos años después Taylor elimina cualquier duda sobre la actuación grabando la vulnerabilidad del icono David Beckham, quién queda indefenso al ser retratado

mientras duerme en un hotel de Madrid. Dormir es un acto incontrolable e íntimo, que sólo podemos observar cuando somos personas cercanas al sujeto. El rostro se relaja, es necesaria la confianza para dejarse llevar por el sueño. ¿Cuántas personas no desearían estar en soledad junto a Beckham? Simplemente estando cerca y viendo cómo respira.

En ambos trabajos los modelos son iconos culturales, vulnerables y sensuales, pero especialmente en este video. Donde aquí Taylor se posiciona como sujeto de deseo que erotiza con su mirada al deportista profesional entonces más alabado de la actualidad por su cuerpo y estilo, convirtiéndolo en objeto de deseo: un hombre poderoso y fuerte que se muestra desprotegido.<sup>21</sup>

A veces la crítica acusa a Taylor de que su éxito radica en el hecho de fotografiar a gente famosa, sin embargo, no es sencillo generar una imagen diferente de una persona fotografiada hasta la saciedad por profesionales de la fotografía que ya han construido un arquetipo de esta celebridad. Ella consigue convertirlos en personas involucrándolos activamente en su idea de otra representación de masculinidad. Y ellos acceden a mostrarse frágiles y eróticos, de erotismo no activo, papel que parecía vedado a los hombres heterosexuales.

Luego el hecho de que Taylor sea una mujer heterosexual influye en la perspectiva de cómo enfocar la masculinidad. La cuestión sería, ¿por qué está interesada en un hombre diferente? Desde luego por su propia historia de vida ya derive ésta de datos biográficos más personales y/o por la falta en el entorno de nueva representatividad de la masculinidad ante los cambios sociales.

Una necesidad plural que trasciende el círculo artístico. Al incluir iconos de la cultura popular su obra afecta a la representatividad social. Taylor consigue que su obra sea ampliamente

vista y deseada (el catálogo de la serie *Crying men* se vende a precios astronómicos) consiguiendo que sus imágenes sean referentes para ser imitados.

### JESSE BURKE/ *INTERDITAL 1* (2007)<sup>22</sup>

Sin embargo en la obra de Burke no hay deseo. En la serie *Intertidal* retrata su búsqueda propia del ser: como hombre, ¿qué significa la masculinidad? La identidad de Burke coincide con lo que normalmente se identifica con el poder: hombre heterosexual con familia, blanco, estadounidense y de clase media, sin embargo, él siente una fisura entre lo que se supone que es y su propia personalidad. En vez de ocultar ese desgarró lo busca y expresa en fotografías retratando la vulnerabilidad en la identidad masculina: la ruptura entre lo real, el ideal y el fracaso.

Me he vuelto sensible a como veo el desgarró en la percepción masculina. Mentiría si no dijera que allá donde esté, en cierta manera, siempre lo estoy buscando, ya sea en un partido de fútbol, en la costa de Jersey, o dejándome llevar con otros padres en el parque con mis niñas. (Blaustein, 2011, traducción propia).

El proyecto surge tras terminar la carrera artística y volver a Nueva Inglaterra donde descubre que su identidad había cambiado en ese periodo de diez años. Desde la distancia va observando cómo muchas de las acciones masculinas ya le son ajenas y teatrales. Confuso entre lo que le fascina y lo que le aprisiona realiza estos retratos de familiares, amigos y vecinos en la búsqueda de lo que es la masculinidad. La intención no es únicamente la de hacer fotografía documental también conceptual para lo que enfatiza ciertos objetos y acciones: “No se trata de seguir a mi padre dando vueltas, documentando lo que hace. Se trata de mi concepción de cómo percibo a mi padre, y luego cómo él satisface o no este rol” (Blaustein, 2011, traducción propia).

Sus personajes tienden a aparecer desvalidos, desubicados en la repetición continuada de las mismas acciones como beber cerveza o cazar venado. No hay disfrute en esas latas ni orgullo de cazador, más bien parecen haber sido colocados en la escena junto con esos objetos, enajenados, repitiendo lo que se supone que deben hacer hasta la saciedad, perdidos en su cotidianidad, sin saber qué hacen ahí. Como Cahun, visten una identidad en la que parecen no encontrarse, están pero ausentes.

Sus imágenes producen sentimientos contrarios de ternura y brutalidad. Frágiles en su camino sin rumbo, en un mundo que ha cambiado y en el que ellos se han estancado. Repiten lo que dictan sus referentes culturales hasta el infinito exagerando la acción en un intento desesperado de recuperar el sentido de aquello que les daba la identidad masculina, una identidad que ya han perdido, convirtiéndose en caricatura de sí mismos.

Y es dentro de esa caricatura donde Burke les ofrece dignidad. Es en ese camino perdido donde se unen, quizás lo que hagan no tiene sentido pero hacerlo los une y así crean la camaradería masculina, a través de estas acciones de brutalidad que comparten, acciones salvajes y solitarias donde lo feo parece más sincero. Los fotografía borrachos casi hasta caerse, echándose cerveza por la cabeza; barrigudos y embarrados, encuadrados en torsos de ancianos ajados y sin cabeza que dejan ver una cirrosis avanzada.

*Intertidal* [...], es una exploración de las típicas ideas de la masculinidad contra la realidad de lo que es ser hombre. Son ese tipo de cosas para divertirse como beber cerveza, porque la cerveza y otras muchas cosas, como el bosque, la caza, disparar con armas, la fortaleza, son todos vehículos que utilizo para hablar sobre lo que me interesa sin tener que participar necesariamente de ello. (Blaustein, 2011, traducción propia).

Y sin tener que hacer participar a sus modelos de sus intenciones. Burke no explica claramente a sus tíos la idea que quiere expresar y desconoce si lo entienden. Deja la interpretación abierta y considera que ellos al estar fuera del contexto artístico son suficientemente recompensados con su aparición en catálogos y exposiciones (Blaustein, J. 2011, traducción propia).

Quizás es difícil plantear abiertamente esta crítica y debilidades de la masculinidad desde su núcleo. Hacerlo a través de las imágenes protege a Burke del rechazo del grupo de los hombres, perder la preciada camaradería. Pues aunque no comparta las acciones como divertimento en sí mismo, el hacerlas por el mero hecho de ser masculinas, le incluye dentro de un grupo, el del género hombre, y aunque lo critica no quiere quedarse desprotegido ni perder la pertenencia. Por otro lado, si los modelos se comportan como desconocedores de la intención de Burke quedan eximidos de la responsabilidad de cambiar el orden del género. Que el hombre rechace su rol cuando es el gran beneficiario del sistema asimétrico del género, hace peligrar la estructura y ante el temor del rechazo, puede que Burke y los modelos cómplices en silencio, propongan imágenes confusas. O quizás sus modelos realmente desconocen la crítica a la masculinidad que se realiza a través de sus vidas.

A pesar de no abrir un diálogo directo crea reflexiones abiertas al enfrentarnos con sus imágenes ¿cómo se ven a sí mismos los modelos antes de estas fotografías?, ¿se identifican en estos retratos?, ¿cómo se leen?, ¿cambia el concepto que tienen de sí al verse representados en los ojos de Burke?, ¿crean estas imágenes una reflexión o cambio para las futuras generaciones de hombres de Nueva Inglaterra?, ¿se convierten en otros referentes culturales para ellos y para el mundo artístico?, ¿es este rol ejercitado sin reflexión enajenante para el hombre?, ¿hay otra forma de crear camaradería sin crear exclusiones?

A través de este compadreo, los adultos de Burke se hacen niños como los transgéneros de Cass Bird se hacían adolescentes, unidos por la fanfarronería y la fuerza. Cuánto más brutos parecen más niños, más sinceros, menos educados, menos contenidos y más libres. Ambos parecen buscar una libertad a través del grupo, no como Cahun pionera que lo buscó en soledad.

Como Cass o Sam Taylor, Burke no se autorretrata con su rostro, sino a través de los otros. Ellas buscan los nuevos géneros que desean desear, él busca un rastro de una identidad que no le encaja al igual que Cahun.

Cass y él comparten la estrategia de fotografiar la cotidianidad de su círculo, pero mientras los modelos de Cass saben el por qué de esas fotos y junto con ella construyen un nuevo referente feliz del ser y en el que ellos son los protagonistas, los modelos de Burke parecen no ser conscientes de la crítica a la masculinidad.

## 4 CONCLUSIONES

Tras el análisis de estas obras se reflejan diferentes masculinidades que se entremezclan con lo femenino diluyendo el binomio del género. Análisis que llega a la conclusión, con la comparación del autorretrato de Cahun y *Gymnasiast* de Sander, de que en realidad todo género se mezcla con lo que consideramos masculino y femenino. Sin embargo, nuestra visión patriarcal solo detecta los rasgos que consideramos erróneos al género al que lo asociamos. Otros autores, como De La Grace Volcano, demuestran que la división sexual en hombre y mujer no coincide con la realidad existiendo mayor variedad de sexos. Y en su conjunto, se muestra cómo la orientación sexual<sup>23</sup> de los artistas influye en la construcción de las masculinidades tanto en la presentación de la identidad como evidentemente, en la del objeto de

deseo. De ahí, la importancia de resaltar su orientación sexual dato que tal como plantea Laura Cottingham<sup>24</sup> se dificulta cuando no se es heterosexual. La norma social sólo permite que sea público lo que coincide con lo estipulado y privado lo que no está estipulado, porque es *exceso* tal como lo define Lauretis, aquello que desborda la estructura del orden, se pretende invisibilizar o cambiar, como es el caso de los intersexuales.

Por lo tanto, la mirada del espectador no es inocua, viene cargada de ideología patriarcal que se enfrenta a ellos antes de mostrarse. De ahí el denominar como violencia de género la negativa y rechazo que sufre esta obra, propuestas y personas que visibilizan lo que nuestra sociedad oculta: géneros y sexos confusos; seres considerados como monstruosos convertidos en deseables, es el caso de Cass; y seres considerados como deseables mostrados como decrepitos, en el caso de Burke. Este rechazo hace que los autores ideen diferentes estrategias

para enfrentarse al público: Cahun crea desconcierto; De La Grace Volcano utiliza la agresividad para imponerse y exagerar su diferencia como resistencia; Cass confunde al espectador filtrándose aparentemente en la norma e impactándolo cuando se ha identificado e introducido en su mundo; Taylor también convence al espectador usando para su interés el lenguaje de la cultura popular y Burke plantea e involucra al grupo intocable de esta estructura, al hombre heterosexual, con intención confusa y, en parte, desestabilizadora de la masculinidad.

Visibilizarse, buscar otros referentes y crearlos amplía las identificaciones, lo que modifica el modelo que propone la estructura del género. Así, estas obras abren la pluralidad de planteamientos que funden los géneros y los sexos y deshacen las orientaciones sexuales dificultando la división de opuestos y por lo tanto la supremacía de uno sobre otro que se produce en la violencia de género.

## Bibliografía

---

**Aznaréz Torralvo, M.** (2004, 1 de febrero). ¿Violencia de género o violencia machista? *El país/ Opinión/La defensora del lector*, p.12. Consultado de [http://elpais.com/diario/2004/02/01/opinion/1075590009\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/02/01/opinion/1075590009_850215.html)

**Barthes, R.** (1990). *La cámara lúcida (Nota sobre la fotografía)*. Barcelona: Paidós

**Blaustein, J.** (2011). Jesse Burke Interview. *APhotoEditor/ This Week in Photography Books*. Consultado de <http://www.aphotoeditor.com/2011/09/27/jesse-burke-interview/>

**Bruce, K. & McCout, F.** (2009). Sh[OUT] Programme. En *SHOUT: Contemporary art and human Rights. Lesbian, gay, bisexual, transgender and intersex art and culture* (pp 11-12). Scotland: Sean McGlashan and Fiona MacLeod.

**Butler, J.** (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.

----- (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Mexico: Paidós.

**Castelló Nicás, N.** (2009). Concepto general de violencia de género: Un análisis crítico del artículo 1.3 de la Ley Orgánica de Medias de Protección Integral contra la violencia de género. En M.J. Jiménez Díaz (Coord.) *LA LEY INTEGRAL: Un estudio multidisciplinar* (pp. 57-77). Madrid: Dykinson s.l.

**Combalía, Victoria.** (2008). *Amazonas con la cámara*. Madrid: Fundación cultural Mapfre.

**Cortés, J.M.** (2002). Héroes Caídos. Masculinidad y representación. En J. M. Cortés, *Construyendo masculinidades* (pp. 20-132). Valencia: EACC.Espai d'art contemporani de Castelló.

**Cottingham, L.** Sobre la especificidad de las lesbianas en la historia del arte y de la cultura (algunas consideraciones metodológicas) en *Blocnotes* París.

**De Beauvoir, S.** (1949). *El Segundo Sexo*. Buenos Aires: Editorial Debolsillo.

**De LaGrace Volcano.** (2006). *Sex Works*: Konkursbuch Verlag Claudia Genhrke:Tübingen/Berlín.

Del LaGrace Volcano. [www.dellagracevolcano.com](http://www.dellagracevolcano.com)

**De Lauretis, T.** (1989). *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana, University Press.

**De Lauretis, T.** (1990, primavera) Eccentric Subjects. *Feminist Issues*, 16, 1, 115-150.

EFE (2010, 16 de marzo). El maltrato entre parejas de lesbianas no se considera violencia de género. *ElMundo.es/España/Tribunales/Respuesta de la Audiencia de Cantabria*. Consultado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/03/16/espana/1268753513.html>

**Escudero Alías, M.** (2009, diciembre). La retórica ambivalente de la performance drag king: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón. *Arte y políticas de identidad*, vol1, 49-64.

**Ewing, W. A.** (2008). *El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico*. Barcelona: Art Blume.

**Galera de Ulierte, V.** (2012). Planteamientos desde lo torcido: masculinidades, fotografía y educación. En *IV Congreso Internacional de Educación Artística y Visual de Jaén. Arte, educación y cultura. Aportaciones desde la periferia*, Universidad de Jaén. Consultado de [http://www.educacionartistica.es/cuerpo\\_genero\\_queer.htm](http://www.educacionartistica.es/cuerpo_genero_queer.htm)

**Gimeno Reinoso, B. y Barrietos Silva, V.** (2009). Violencia de género versus violencia doméstica: La imposta de la especificad, Ciudad de mujeres. Consultado de <http://www.ciudaddemujeres.com>

**Halberstam, J.** (2008). *Masculinidad femenina*. Barcelona-Madrid: Egales

LO 1/2004: Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género

**Lorente Acosta, M.** (2009). Violencia de género: acciones y reacciones. En Jiménez Díaz, M.J. (coord.) *LA LEY INTEGRAL: Un estudio multidisciplinar*, pp 37-55 Madrid: Dykinson s.l.

**Maqueira, V.** (2001). Género, diferencia y desigualdad. En Beltran & Maqueira (Eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos* (pp.127-190).

**Moore y Cahun.** (1930). *Aveux non avenues* (*Confesiones no confesadas*).

**O'Neill, M.** (2011, marzo) Religion and cultural policy: two museum case Studies. *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 17, No. 2, 225–243. Routledge.

**Preciado, B.; Halberstam, J.; Bourcier, M.; Marzouk, M.; Belbel, M.; Vieites, A. y Vila, F.** (2003). Performance, performatividad y prótesis. En *Retóricas del género/políticas de identidad*. UNIA 1-7.

**Taylor, S.** (2004, noviembre) *Crying men*. (Catálogo). New York: Steidl/Matthew Marks Gallery

**Rivière, J.** (1929). Womanliness as a Mascarade. *International Journal of Psychoanalysis*, Vol.10, 303-313. London.

## NOTAS

1. Quien remarca que se ejerce “(...) por su concreta relación matrimonial o sentimental con el agresor” y ejemplifica las diferentes sanciones (que corresponden a repercusiones distintas según el tipo de vínculo) entre una pareja y una hija: “si un padre coacciona a su mujer y a su hija mayor de edad para que no usen pantalones y vistan falda, por considerar que una mujer no puede vestir como un hombre, está incurriendo en un delito de coacciones en cuanto a su mujer (con pena de hasta un año de prisión) , y en una falta (con pena de hasta 8 días de localización permanente) respecto a su hija” (citado en Castelló Nicás, 2009, pp. 61-62).
2. Es el caso ocurrido en 2009 en el Juzgado de lo Penal número 2 de Santander. El juez José Hoya condenó por violencia de género a una mujer que había maltratado a su esposa viéndose obligado a rectificar como violencia doméstica (artículo 153.2) al ser la agresora una mujer. “Nos encontramos ante un caso claro de violencia de género, y más en el presente caso, en el que la agresora desarrolla un rol dominante, de forma libre y voluntaria, y por ende se pone de forma consciente y voluntaria en la descripción típica contenida en el tipo penal que se señala” (EFE, 2010).
3. Como presidenta de la federación influyó en no introducir este término a las parejas homosexuales “yo misma jugué un pequeño papel como presidenta entonces que era de la FELGTB (Federación Estatal de Lesbianas, Gay, Transexuales y Bisexuales). Cuando la ley se estaba gestando recibí algunas llamadas de diputadas y miembros de organizaciones judiciales y sociales interrogándome por la posibilidad de incluir a las parejas del mismo sexo en el ámbito de aplicación de la Ley, asunto este muy controvertido en aquel momento. A esta inclusión se oponían firmemente las organizaciones feministas, mientras que las organizaciones de derechos LGBT y otras organizaciones sociales, así como algunos sectores conservadores, la defendían e incluso las exigían. A pesar de mi cargo en la FELGTB siempre he reivindicado mi primera adscripción ideológica como feminista y en este sentido me manifesté, apoyando la no inclusión de las parejas del mismo sexo, recién reconocidas entonces como matrimonios, en el ámbito de aplicación de la Ley integral” (Gimeno Reinoso y Barrietos Silva, 2009, pp.11-12).
4. Tal como defienden Gimeno y Barrietos “Una cosa es desde nuestro punto de vista, combatir la violencia doméstica y preparar protocolos y recursos de ayuda a las víctimas de la misma (sean parejas del mismo sexo, menores, ancianos, personas vulnerables) y otra cosa es reconocer que esta violencia es distinta de aquella otra que sirve como instrumento de control del patriarcado sobre las mujeres, y reconocer así que la sociedad entera está estructurada sobre dicha organización. Esa es la razón de que no nos parezca correcto emplear la expresión “violencia domestica” para denominar la violencia producida en el hogar y contra cualquier persona que viva en él” (2009, pp.12-13).
5. Morillas considera que sólo la mujer debía mantenerse como única víctima “dando coherencia a los propios principios programáticos que adornan su texto” y duda de “que esta fuera la idea inicial con que se pensó y pactó” (citado por Castelló Nicás, 2009, p. 64). Dudas que Gimeno aclara al admitir su inclusión por presiones conservadoras (2009, pp. 11-12).

6. Castelló se cuestiona si: “¿este tipo concreto de violencia (...) comparte tal sustrato ideológico con “otras violencias” ejercidas sobre otras personas que mantienen con el agresor una relación de dependencia afectiva, económica, etc.? Esto es, el hombre que físicamente o psíquicamente agrede a su mujer y agrede a sus hijos, o a sus padres, ¿lo hace por el mismo orden de razones?”(2009, p.63).
7. Como ejemplo, el caso descrito por Mark O’Neill (2011) sucedido en el 2009 con la exposición *SH[OUT]: Contemporary art and Human Right. Lesbian, gay, bisexual, transgender and intersex art and culture* celebrada en GOMA (Gallery of Modern Art) de Glasgow, Escocia, junto con Amnistía Internacional y el City Council dentro de un programa bianual sobre derechos humanos y arte en años previos dedicados a: *Asiliados políticos* (2003), *Violencia contra la mujer* (2005) y *Sectarismo* (2007). La exposición fue denunciada y rodeada de piquetes por algunos grupos cristianos (la mayoría de ellos ni asistieron a la exposición) con recogidas de firmas desde las iglesias, la creación de una página web llamada csgwatch desde la que se pedía echar del cargo a Bridget McConnell, directora ejecutiva, y un fuerte seguimiento en prensa. Consideraban que la exposición era irrespetuosa con el cristianismo, entre las razones ofrecidas, una era por promover la cultura LGBTI con fondos públicos y darle trato de preferencia a grupos minoritarios. Sin embargo la mayor parte del público que asistió lo consideró como un reto positivo, tanto para los que apenas conocían del tema como para los que ya sabían algo, fue una experiencia de conocimiento, reflexión e incluso reforzador de la identidad. Pues la exposición no pretendía impactar sino abrir el diálogo; como manifiestan la coordinadora de inclusión social, Katie Bruce, y el comisario de aprendizaje y acceso al conocimiento, Frances McCourt, “al menos debería generar discusión y debate entorno a la aparente necesidad de la sociedad para regular el género, la sexualidad y la identidad” (2009, p.11).
8. Judith Butler, en *El género en disputa*, expone que “Género no es sustantivo, ni tampoco una serie de atributos vagos, [...] el género resulta ser preformativo, es decir, que constituye la identidad que se supone que es [...], el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte del sujeto que se puede considerar preexistente a la acción [...], no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas ‘expresiones’ que, según se dice, son resultado de esta” (1990, p.58).
9. Así des-identificarse de la femineidad no implica identificarse con la masculinidad y por prácticas del exceso propone “formas de sexualidad no normativas o autónomas del hombre –prácticas sexuales excesivas, subversivas, perversas, invertidas o lesbianas” (De Lauretis, 1990, p.124).
10. De acuerdo a lo que defiende José Miguel Cortes (2002) no existe una masculinidad sino varias. Para desarrollar esta idea consultar el artículo “Construyendo masculinidades”. En J.M.C.Cortes, *Héroes Caídos. Masculinidad y representación*. Valencia: EACC.Espai d’art contemporari de Castelló.
11. Como ejemplo de las diferentes lecturas de las performance drag-king según el espectador ver: Escudero Alías, M. (2009, diciembre). La retórica ambivalente de la performance drag king: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón. *Arte y políticas de identidad* vol1., 49-64.

12. Revisión del análisis expuesto en la ponencia “Planteamientos desde lo torcido: masculinidades, fotografía y educación en la mesa de trabajo: Arte queer y activismo socioeducativo” en el *IV Congreso Internacional de Educación Artística y Visual de Jaén. Arte, educación y cultura. Aportaciones desde la periferia*. Jaén, 2012.
13. A pesar de que desde algunas bibliografías se plantea la obra de Duchamp *Rosse Sèlavy* de 1921 como la primera que aborde estos planteamientos. Probablemente se deba a que Cahun no fue redescubierta hasta 1992 tras la publicación de su biografía por Françoise *Lepelier Claude Cahun: l'écart et la métamorphose* y la retrospectiva en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París en 1995 (citado por Combalía, 2008)
14. Como señala Halberstam, la masculinidad insuficiente se asocia a los asiáticos y a la gente de clase alta (2008, p. 24).
15. Halberstam defiende que “la masculinidad femenina no es simplemente lo contrario de la femineidad femenina, ni tampoco es una versión de la masculinidad de los hombres representada por mujeres” (2008, p.52).
16. La obra *The Three Graces* se puede ver en <http://www.dellagracevolcano.com/classics.html#4> y Lazlo & Shanti está publicada en *De LaGrace Volcano*, (2006). *Sex Works: Konkursbuch Verlag Claudia Genhrke:Tübingen/Berlín* p.140.
17. Tal como se lee en el manifiesto de su página web [www.dellagracevolcano.com](http://www.dellagracevolcano.com): “accedo a las “tecnologías de género” con el objetivo de amplificar en vez de borrar los rasgos hermafroditas de mi cuerpo. Me llamo a mi misma, abolicionista del género, una terrorista del género a tiempo parcial, una mutación intencionada e intersexual por diseño (no por diagnóstico), para distinguir mi viaje del de miles de individuos intersexuales cuyos cuerpos ambiguos han sido mutilados y desfigurados en un intento de “normalización”. Creo en cruzar la línea tantas veces como me lleve construir un puente por el que todos podamos caminar a través.”(2005, sección: STATEMENT)
18. Puede verse en <http://cassbird.com/portfolio.php?cat=2>
19. La serie *Crying men* puede verse en <http://www.steidlville.com/books/75-Crying-Men.html> y un extracto del video *David Beckham Sleeping* en <http://www.youtube.com/watch?v=eiEINHuymsc>
20. Tal como ella misma explica “Algunos de los hombres lloraron antes incluso de que terminara de cargar la cámara, pero otros lo encontraron realmente difícil. La gente puede decidir por sí misma en qué fotos creen que las lágrimas son de verdad y en cuáles son falsas. El trabajo trata sobre este gran tema de la masculinidad del hombre y de mostrarlo desde otro punto de vista” (Taylor, 2004, traducción propia).
21. En este sentido tiene grandes paralelismos con la anti-película *Sleep* (1963), primera experimentación fílmica de Andy Warhol y premiada el 17 de enero de 1964 (se puede ver un extracto en <http://vimeo.com/4880378>). Dónde graba durmiendo durante cinco horas y veinte minutos y en una sola toma de planos subjetivos a su amante del momento el poeta y performer Jhon Giorno. En un principio ideó grabarlo con Brigitte Bardot pero

optó por mostrar el amor prohibido de la homosexualidad. Giorno era conocido aunque solo en el contexto artístico mientras que Brigitte y Bechkam trascienden a la iconografía popular, aludiendo a más espectadores. Warhol probablemente prefirió sacrificarlo por mostrar la homosexualidad, acción muy subversiva, y la objetualización erótica del cuerpo masculino. Quizás gracias a este trabajo previo, Taylor puede presentar ahora la objetualización erótica pasiva de un enérgico hombre heterosexual y de forma positiva. Ya que Warhol amplió los roles de género escudados en la homosexualidad, lo que por un lado le permitió presentarlo pero a la vez afianzó la creencia popular, con connotaciones negativas, de que el homosexual no es del todo masculino. Otra gran diferencia es que Warhol es un hombre y Taylor una mujer, empoderándose también ella en la mirada del deseo, rol que parecía vetado para las mujeres.

22. Para ver su trabajo: <http://jesseburke.com/intertidal1/#/7>
23. Término que no se plantea de forma categórica ya que a parte de poder fluir en el tiempo se anula en el momento en el que uno de los sujetos de atracción no se definen ni como hombre o mujer. Sin embargo, si existe una orientación sexual en el contexto de la realización de la foto puede guiar la perspectiva del planteamiento de la masculinidad.
24. Esta historiadora estudia la dificultad demostrar el lesbianismo de las artistas ya que biógrafos e historiadores ocultan estos datos por respeto a su intimidad, quedando como única fuente el cotilleo considerado poco riguroso para el estudio científico.