

FUNDACIÓN
FEDERICO JORGE
KLEMM

CUERPOS

Cuerpos y fluidez de los géneros: hoy, ¿quiénes somos nos+otres?

El arte como espacio de diálogo

El arte es, en cierta medida, reflejo de su tiempo histórico, es decir, del contexto social, político, económico en el que las y los artistas crean. La cuestión del cuerpo humano ha sido una de las temáticas más importantes que ha atravesado todas las épocas de la creación occidental. Desde la Antigüedad hasta nuestra contemporaneidad, por ausencia o por presencia, en relación con la belleza o con la fugacidad de la vida, **el cuerpo es el gran protagonista** del arte y cada época ha construido sus propias interpretaciones de la corporalidad.

El cuerpo es el medio por el cual nos constituimos como seres sociales y creamos el espacio de sociabilidad que nos permite vincularnos con los demás y así conformar nuestra individuación. La historiadora de arte María Antonietta Trasforini (2009:58) indica: "Cuanto más amplia y penetrante es la experiencia histórica, cuanto mayor es el número de personas de la misma edad que las comparten, más se puede hablar de una **identidad colectiva**. Es característico de una generación compartir un espacio social, una experiencia histórica social común que incide en las elecciones y los comportamientos de quienes participan"¹.

Las artes visuales han reflejado los ideales físicos y las normas de conducta impuestas a diferentes generaciones, mostrando qué es lo correcto o lo incorrecto, lo permitido y lo prohibido en el contexto de una determinada sociedad. A su vez, las artes también han representado las necesidades de cambio manifestadas por diferentes personas y agrupaciones.

En referencia con lo señalado, en la década de 1970 comienza a plantearse que la circunstancia de nacer varón o mujer es un dato biológico y no determinante. Femenino y masculino son construcciones, constituidas a partir de una serie de comportamientos y de acuerdos culturales que llamamos **normas de género**². Sin embargo, como ya señalamos, el cuerpo es el medio por el cual nos relacionamos y el lugar donde se manifiestan cuestiones de raza, género y clase social es decir, los diferentes símbolos con que nuestro tiempo histórico ha representado el poder. Estos se hacen visibles a partir de la vestimenta, de nuestros comportamientos, del lenguaje, etc. Las prácticas y actuaciones desplegadas para cumplir con los códigos culturales que hemos naturalizado, conforman una **dimensión performativa** (*performance*=actuación) de los géneros³. Más adelante, en la década de 1990 comenzó a considerarse que lo biológico no es un dato natural sino también una construcción humana, ya que la naturaleza es una manera de interpretar la realidad, instrumentada por el ser humano.

Si planteamos que la sociedad no es un todo consensuado y que está cruzada por oposiciones étnicas, de clase y de género, con intereses muchas veces contrapuestos, veremos que las artes visuales se hacen eco de estos debates, constituyendo un territorio para el diálogo. La antropóloga Ellen Dissanayake (1992) indica que el arte es el resultado de un hacer especial que junto con las capacidades de simbolización, socialización, adquisición del lenguaje, adaptación, autoconciencia y desarrollo del afecto, ha permitido a los seres humanos sobrevivir ante circunstancias adversas⁴.

Resultan de sumo interés las posibilidades reflexivas que nos proporcionan las artes para desnaturalizar comportamientos o acciones que tenemos incorporadas, con el fin de tomar distancia, pensarlas en profundidad y revisarlas ⁵.





Domesticidad

Las mujeres occidentales, en general, aún continúan siendo educadas para afrontar las demandas del ámbito doméstico. Este hecho conduce a la división sexual del trabajo, la cual se sostiene a través de la **educación diferencial** de los géneros que aún sigue vigente, sin grandes cuestionamientos, en varios lugares del mundo. Es por ello que el ámbito privado es ese lugar silencioso que, con frecuencia, sostiene la función pública de los varones: más allá de que las mujeres durante el siglo XX se incorporen al mundo laboral, no por ello dejan de cumplir con las tareas domésticas.

En relación con esto, el *ready-made* (ya hecho) de Man Ray, *Fer rouge (Hierro al rojo vivo)*, puede ser interpretado como un objeto para las labores del hogar, es decir, el trabajo no remunerado característico de la domesticidad. Pero este objeto ha sido intervenido con el fin de inutilizarlo, la plancha deja de cumplir su función en el ámbito privado para adquirir un significado estético. A partir de la intervención del artista se inutiliza el rol del objeto y se disparan otros procesos poéticos. Es interesante reflexionar sobre el absurdo de no compartir las tareas domésticas entre los géneros, lo cual podría simbolizarse con el color brillante de la superficie de la plancha: esta se encuentra al rojo vivo, ¿quizás por el enojo que provoca la desigualdad de los géneros?





Maquillaje y disfraz

Hacia 1839, con el nacimiento de la fotografía y su amplia difusión en el mercado, se produce un proceso de democratización de la imagen, es decir, la producción y circulación de las mismas dejó de ser solo propiedad de las élites. Dicha situación genera, entre otras consecuencias, que la imagen del cuerpo que cada individuo tiene de sí mismo sea el resultado de un diálogo constante entre lo que considera su propio esquema corporal y los efectos de las **miradas ajenas**: los medios de comunicación, las opiniones en las redes sociales, la mirada de nuestros pares, de los adultos, etc. Las técnicas visuales refuerzan la dimensión especular de la corporalidad como un lugar en donde la realidad se vive y se actúa.

En ese sentido, la artista estadounidense Cindy Sherman, quien se interesa por el disfraz para parodiar personajes, critica los modelos de belleza impuestos a las mujeres, así como los tabúes relacionados con los cuerpos femeninos: menstruación, embarazo, lactancia, puerperio, etc. En sus fotografías explora **estereotipos** profundamente arraigados en el imaginario cultural, para lo cual se vale del lenguaje de la *performance*, con la actuación de roles y construcción de personajes que suelen estar inspirados en el cine, los cómics y la publicidad. Sherman explora los límites entre lo feo y lo grotesco, aquello considerado indeseable y que no ha sido incluido dentro del campo de la representación hasta la actualidad.

Marcos López, *Flavio*, de la serie *Blanco y Negro*, 1992-2000

Cindy Sherman, *Untitled (Cosmo Cover Girl)*, 1990-1991





En *Cosmo Cover Girl (Chica de tapa Cosmo)* la artista maquilla su rostro, generando la sensación de que porta una máscara, como un símbolo que subvierte los códigos normativos de lo correcto. Su cabello acompaña cierta rebeldía del personaje, que sin tapujos exhibe sobre su cuerpo una prótesis plástica de torso embarazado, con pechos cuyos pezones se marcan a través de la ropa. La camisa arrugada, rota, casi como estallada por el cuerpo de la figura, acentúa aún más el clima grotesco de la obra. La artista rompe con el modelo de madre serena, pulcra, frecuentemente difundido en la historia de la pintura, parodiando un cuerpo cuyo sudor no impide al personaje ubicarse en una pose seductora o erótica. Cindy Sherman desestabiliza los modelos contruidos socialmente: maternidad, feminidad, belleza, etc.

El maquillaje o mascarada
abre preguntas vinculadas
con la construcción de lo femenino
y la elaboración política que se
conforma a través de su propia
performatividad/actuación.

En Argentina, otro ejemplo de performatividad de género a través del maquillaje y el disfraz es la que lleva a cabo Federico Jorge Klemm a través de su programa de televisión *El Banquete Telemático* (1994-2002) ⁶ en donde despliega sus dotes performáticas. El artista, quien estudia pintura, canto lírico, teatro y participa tanto de *happenings* y *performances* como de piezas teatrales desde los años 60; a través de *El Banquete*... da a conocer la historia del arte de manera masiva, empleando en varias oportunidades las piezas de su colección como disparadores para las explicaciones de carácter didáctico. También profundiza en temáticas de su interés a partir de “visitas guiadas” a museos internacionales. En los programas exhibe su gusto por el coleccionismo de arte contemporáneo y su inmensa pasión por la ópera y el **kitsch**. Cada puesta en escena es acompañada por vestuario, maquillaje y su característica peluca, conformando una performance de género. En el programa, a través de sus gustos estéticos y sus variopintas amistades, Klemm nunca oculta su sexualidad gay, en momentos en que esta elección es castigada duramente por la sociedad en general. Sus trajes brillantes de estampado *animal print* acompañados con zapatos y botas de taco alto y el evidente maquillaje, sumados a su extrovertida y simpática personalidad, reflejan otras variantes de la masculinidad a la vez que exhiben sin tapujos que el género se vive y se actúa.

Marcos López, *Federico con cuadro de Berni*, 1997

Joseph Beuys, *Filanzug (Felt Suit)*, Foto histórica de Joseph Beuys, 1970.







joseph
beuys

1970



joseph beuys

"filzanzug"

ca. 170 x 100 cm

100 expl.

dm 1 200,--

edition 
der
galerie
rené block
berlin

Vestimenta vs. desnudo

Hacia 1850, junto con la fotografía, la indumentaria ingresa a la industria y se convierte en un fenómeno de masas. La moda es fruto de la sociedad de clases. Esta situación abre el vestido a nuevos significados simbólicos, políticos y de género. Tal como nos indica la teórica Katja Silverman (2009:146): “El vestido es una de las herramientas culturales más importantes a la hora de articular y territorializar la corporalidad humana- de marcar sus zonas erógenas y de asignar una **identidad sexual**”⁷. Siguiendo este concepto, podemos interpretar que la ropa es uno de los tantos elementos en los que se inscriben las normas de género. Ya sea con un carácter disciplinante o liberador, la vestimenta junto con la clase y la raza, nos integra dentro de un espacio social. A partir de la obra *Filzanzug (Traje de fieltro)* del artista Joseph Beuys, podemos imaginar un cuerpo fuerte, grande, potente. Aun desconociendo a qué varón le pertenece esta prenda, no dudamos que sea masculina. La masculinidad es una construcción histórica en donde el cuerpo musculoso, deportivo, proveedor y fértil, ha sido una constante en la representación pictórica y escultórica de la historia del arte: dioses, esposos y amantes han operado como modelos corporales asociados con la heterosexualidad.

Por otra parte, el cuerpo sin vestimenta también habla. John De Andrea en *Untitled (Couple)* (*Sin título, Pareja*), representa el ideal de belleza femenino y masculino de la década de 1970, a través del desnudo de una pareja heterosexual, empleando para ello el lenguaje hiperrealista. Sus modelos reflejan las proporciones de belleza dictadas por los *mass media* (medios masivos) de

ese momento -películas, televisión, anuncios y revistas de moda-, en donde se destacan las figuras esbeltas y juveniles.

El artista es fiel a sus modelos a la hora de describir minuciosamente la piel, el cabello e incluso su genitalidad. Sin embargo, la escena refleja un tiempo de intimidad -el del sueño- y de cierta vulnerabilidad -la desnudez en un momento en que no se puede estar atentos a las miradas de los otros-, que tiene connotaciones de género. Mientras que la posición corporal de ella la muestra recogida sobre sí misma, cubriendo sus pechos y “escondiendo” su sexo con las piernas; él exhibe todas sus partes frontales sin tapujos. ¿Podemos interpretar la posición que adoptan los cuerpos vinculada a los binomios: fragilidad femenina/fuerza masculina, delicadeza femenina/potencia masculina? La mirada del artista no es ajena a estos prejuicios, que en ese contexto de la década de 1970 estadounidense, están siendo fuertemente cuestionados por los movimientos de mujeres.

El arte nos incita a reflexionar cómo aparecen representados ciertos cánones de conducta y cómo son aprendidos gracias a la educación que recibimos, a través del desnudo de una pareja.

John De Andrea *Untitled (Couple)*, 1973









Federico Klemm, *Autorretrato. El ser es víctima y es sacrificio en lo cotidiano*, 1990

Yves Klein, *Vénus bleue (La Vénus d'Alexandrie)*, 1962-1982

Fluidez de los géneros

La fotografía *Saint-Sébastien de la Mer (San Sebastián del mar)* de los artistas Pierre et Gilles pone en discusión la idea tradicional de masculinidad a través de la figura ambigua de un marinero flechado. La figura exhibe cierta belleza afeminada, sin demostrar sufrimiento alguno. Según nos informa la crítica Germaine Greer (2003: 204) acerca de la representación icónica de San Sebastián durante el primer Renacimiento: “Estos retratos imaginarios muestran a Sebastián como un joven de belleza celestial (...) el porte del santo es de contención divina, no puede moverse por encontrarse atado de manos y pies a una estaca, árbol o columna, pero en todos los casos permanece sosegado, con la mirada dirigida hacia el cielo”⁸. La obra de Pierre et Gilles se distancia de la idea de santo doliente, gozando en su dolor por alcanzar la eternidad. Sin embargo, el joven elegido por los artistas trasluce cierta **fluidez sexual**, cierta erótica que asociamos con el imaginario gay de nuestro tiempo, lo que lleva a potenciar el clima recargado, característico del lenguaje neobarroco y *kitsch* de la pieza: los símbolos marinos anuncian la muerte a través de colores amarillentos, verdosos y tonalidades neutras.

En otra fotografía, Pierre et Gilles juegan con la parodia de género al representar una crucifixión en la que una figura, a modo de santa, rompe con las convenciones de la historia del arte. En *Sainte Affligée (Santa Afligida)* proponen una iconografía religiosa transgénero a través de la

inclusión de un solo elemento que subvierte la corporalidad y la vestimenta del personaje: la barba. Todos los atributos construidos como femeninos -vestido principesco, zapatos *stilettos* y joyería-, serán dados vuelta en su semántica/sentido gracias a ese único elemento de fuerte connotación masculina.

Nos podemos preguntar: ¿quiénes son los crucificados de nuestra sociedad? la imposición de la heterosexualidad como norma a seguir, determina el binarismo de género -el reconocimiento exclusivo de dos géneros: masculino y femenino- fuertemente cuestionado desde la década de 1970.





En la serie de tres imágenes tomadas por el fotógrafo estadounidense Richard Avedon en *Andy Warhol and Members of The Factory (Andy Warhol y los miembros de The Factory)*, asistimos a las actitudes desafiantes de personajes que circularon por el estudio alquilado por Warhol, no solo para crear, sino también para desplegar propuestas contraculturales como la grabación de “antipelículas”, la realización de *performances*, la venta de obras y la organización de todo tipo de transgresiones a través de fiestas, entre otras manifestaciones artísticas.

Sus poses intencionadas y la interpelación directa de la mirada hacia la cámara, además de una serie de rasgos que definen la cultura vanguardista del arte pop, caracterizan el *underground* de la década de 1960 en la ciudad de New York. A modo de tríptico, friso clásico o tira de película, el retrato colectivo presenta a varios de los artistas del entorno de Warhol. Sus figuras se recortan sobre el característico fondo neutro de Avedon. La iluminación uniforme y plana, despierta nuestra atención por las posturas, los desnudos, la neutralidad emocional y los gestos de los retratados. Los cuerpos que se repiten, como una progresión narrativa y temporal, recuerdan la multiplicación propia de las serigrafías de Warhol, las cuales se inspiran en el concepto de fabricación en serie, ya sea de los objetos de consumo como de las celebridades de la época. La imagen se hace eco de la revolución sexual del ambiente que rodea a Warhol: en el panel de la izquierda vemos a la actriz transexual Candy Darling (derecha), el actor Joe Dallesandro (centro) y el director Paul Morrissey (izquierda). La pareja desnuda compuesta por la mujer transexual y el varón en posición enfrentada nos lleva a pensar en las representaciones de Adán, Eva y la serpiente, pero en una sociedad diferente, donde las disidencias sexuales se

encuentren integradas, ya que históricamente no se ha concebido a Eva como transexual. En la obra, los desnudos masculinos se organizan sucesivamente entre cuerpos de mujeres y varones vestidos, sin rasgos que nos hagan sospechar sus identidades sexuales. Cierra la obra el retrato del propio Warhol, cuya personalidad, más allá de su *look*, resultó una fuerte inspiración para Federico Klemm.





Richard Avedon, *Andy Warhol and Members of the Factory*, 1969-1975
Nan Goldin *Boys pissing at party, N.Y.C.*, de la serie *Ballad of Sexual Dependency*, 1982





La parodia como conclusión

Las construcciones paródicas de los géneros, teoría que desarrolla la filósofa estadounidense Judith Butler en su libro *El género en disputa* -escrito en 1989 y publicado en 1992-, ha tenido su eco en la *Sainte Affligée* de Pierre et Gilles, la cual prácticamente coincide temporalmente con lo planteado por Butler.

Todo esto nos indica que el arte contemporáneo se presenta como un terreno de gran actualidad, un espacio de libertades donde poder abordar temáticas, debatir situaciones y dialogar sobre problemáticas de nuestro acontecer.

Federico Klemm se hace eco de esa libertad del arte en su obra personal, combinando su pasión por la mitología griega con la fascinación por los cuerpos esculturales masculinos y femeninos, a los que entiende como símbolos de la belleza de su tiempo histórico. En *Morfología de Venus I*, el artista reinterpreta el mito del nacimiento de Venus que cuenta como la diosa Gea programa un plan junto a su hijo Saturno para liberarse de su esposo Urano. Durante la noche, cuando Urano desciende para cubrir a Gea, Saturno le corta los genitales y los arroja al mar. De la espuma del mar brotó Venus, la más bella entre las diosas. La obra refleja en su fondo cósmico, una concha marina que a modo de vientre, contiene y protege a una Venus modelada por el ideal de belleza de las modelos de la década de 1990. Como comenta Jimena Ferreiro (2016) sobre la obra de Klemm: “La desnudez hiperbólica de esos cuerpos y la monumentalización de sus medidas perfectas (el canon greco-latino llevado al extremo) acentuaban la teatralización de cierto homoerotismo fetichizado y “photoshopeado”. El pastiche, la deriva estilística y los procedimientos de la postproducción signaron su obra como marca de época, a la vez que permitieron la fuga de ciertas imágenes que ofendían el gusto de la cultura *mainstream*⁹. Esa morfología venusina abre el debate sobre cuánto hay de parodia y cuánto de representación en los ideales de belleza de todos los tiempos, especialmente en el nuestro en relación con lo que nos afecta.

Hoy entendemos
que sexo, género e identidad
son construcciones humanas.
El arte acompaña y aporta al debate
del arcoíris de los géneros en el que
nos encontramos, a la vez que,
parafraseando a Judith Butler,
nos impulsa a pensar mundos donde
vivir una vida digna de ser vivida.





notas

¹ Trasforini, M. A. (2009). *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia: Publicaciones Universidad de Valencia.

² Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

³ Judith Butler (2007:17) indica: "(...) la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto; como una duración temporal sostenida culturalmente".

⁴ Dissanayake, E. (1992). *What is Art for*. Seattle: University of Washington Press.

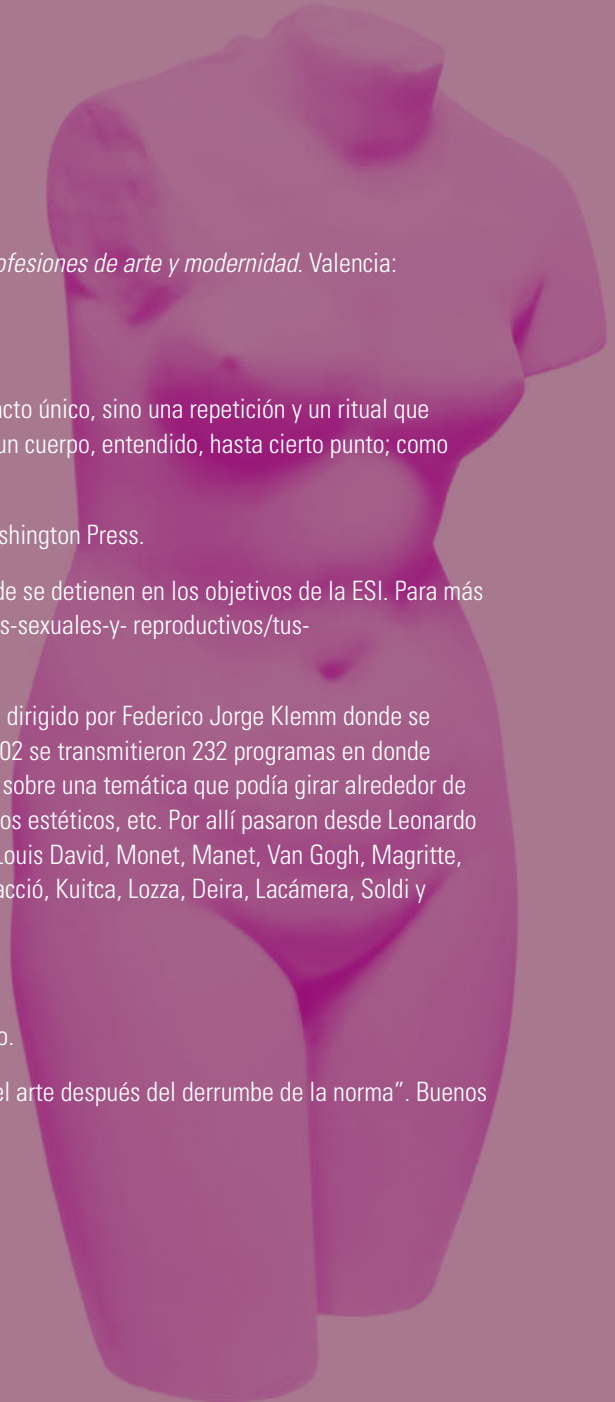
⁵ Es interesante consultar la página de la Fundación Huésped, donde se detienen en los objetivos de la ESI. Para más información ver: <https://www.huesped.org.ar/informacion/derechos-sexuales-y-reproductivos/tus-derechos/educacion-sexual-integral/>

⁶ *El Banquete Telemático* era un programa semanal de media hora, dirigido por Federico Jorge Klemm donde se abordaban diferentes temas de la historia del arte. Entre 1994 y 2002 se transmitieron 232 programas en donde Klemm y el crítico y teórico Charlie Espartaco hablaban en extenso sobre una temática que podía girar alrededor de un artista clásico o contemporáneo, de períodos artísticos, conceptos estéticos, etc. Por allí pasaron desde Leonardo da Vinci hasta Jeff Koons, Rembrandt, Ingres, Géricault, Jacques- Louis David, Monet, Manet, Van Gogh, Magritte, Dalí y Chagall, así como los artistas argentinos Xul Solar, Berni, Macció, Kuitca, Lozza, Deira, Lacámara, Soldi y Pettoruti.

⁷ Silverman, K. (2009). *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal.

⁸ Greer, G. (2003). *El chico. El efebo en las artes*. Barcelona: Océano.

⁹ Ferreiro, J. (curad.). (2016). "Dórico, jónico, corintio. La historia del arte después del derrumbe de la norma". Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm.



FUNDACIÓN FEDERICO JORGE KLEMM

**ESPACIO DE APRENDIZAJE
CUADERNOS 2021**

CONCEPTO / COORDINACIÓN
CINTIA MEZZA

CONSEJO EDITORIAL / PRODUCCIÓN
CINTIA MEZZA / LUCIANA MARINO

TEXTO
MARÍA LAURA ROSA

GESTIÓN DE TEXTOS E IMÁGENES
LUCIANA MARINO / NOELIA MAGNELLI

DISEÑO GRÁFICO
MANUELA LÓPEZ ANAYA

CORRECCIÓN
CELESTE DIÉGUEZ

Cindy Sherman, *Untitled (Cosmo Cover Girl)*, 1990-1991

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE
MATILDE MARÍN

SECRETARIA
ELENA OLIVERAS

TESORERO
JULIO VIERA

VOCALES
**GRACIELA TAQUINI
SERGIO BAUR
GRACIA CUTULI**

DIRECCIÓN DE PATRIMONIO Y ACCIÓN CULTURAL
VALERIA FITERMAN / FERNANDO EZPELETA

GESTIÓN DE COLECCIONES Y ESPACIO DE APRENDIZAJE
CINTIA MEZZA

COORDINACIÓN DE ADMINISTRACIÓN
MARÍA FERNANDA QUIROGA

ASISTENCIA Y PRODUCCIÓN
LUIS ANDRADE

DISEÑO GRÁFICO
MANUELA LÓPEZ ANAYA

FFJK
FUNDACIÓN
FEDERICO JORGE
KLEMM

 Academia Nacional de
BELLAS ARTES