UNVEIL

UN VELO

UNVELO

UNVEIL

Unveil - Un velo

María Camila Amado Rivera
Proyecto de grado

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Artes plásticas y Visuales
Bogotá D.C.
2012

Diciembre de 1991.
Mi mamá me pasó unos pinceles y pinturas para que jugara. Ella me ha contado que cuando lo vio pensó que era una obra de arte. Dice: "La verdad lo primero que se me vino a la mente fue un Obregón, debo estar loca". La pegó en un álbum y la tituló "Mi primera obra de arte".

A ella, Esperanza Amado.
Imagen de fuerza femenina que me ha impulsado a seguir mis sueños.
Una madre desvelada, guía incondicional y soporte, quien fue capaz de ver desde el principio un poder y fuerza creativa que sólo es capaz de engendrarse en el útero femenino; en ella devino madre, en mí ...

A quien ha sido como un papá para mí, José Isaías Arias.

A mi familia, especialmente a aquellos que colaboraron en este proyecto, Nathalia, Fernando y Julio César.

En memoria de mi abuela Rosa Rivera y mi abuelo Marco Amado, cuyo recuerdo me acompaña a diario.

A mis modelos y asistentes, Natalia y Daniela Dueñas, Eliana Argüello, William Marín, Gustavo Romero, Camila Suarez, Ana, Sergio y Catalina Amado.

*

A mis amigos, compañeros y colegas por nuestras discusiones y experiencias. A Üniseks y Mujer es, por un trabajo colectivo a través del cual he aprehendido de género.

A mi tutor, Victor Albarracín.

Tabla de Contenido

Fuera de Texto –
Prefacio 5

Introducción –
Su himen era su velo 7

Antecedentes –
Ofelia y el fetiche por la muerte 11

Informe sobre HAMLET –
¡Fragilidad tienes nombre de mujer! 22

Naturaleza y Cultura –
Entre lo salvaje femenino y el placer del simulacro 32

Sobre la propuesta plástica –
Develar/Un velo 38

Bibliografía 59

Webgrafía 62

*Fuera del Texto**

Prefacio

UNVEIL ofrece una doble lectura entre velos. Un título críptico o equívoco para señalar intenciones ambiguas sobre lo que deseo hacer. Por un lado, puede leerse *Unveil,* forma inglesa para 'Develar'; por otro, un-velo, interponiendo la presencia del mismo. O incluso, una apuesta más arriesgada podría conducirnos a un juego vicioso e irresuelto del lenguaje: *develar un velo (quitar el velo de un velo de...).*

Mi cuestionamiento es sobre un ser *femenino-mujer*, que ha sido una invención, un engaño, una ficción (finalmente como cualquier otro sujeto que exista dentro de las relaciones que determinan nuestra cultura). La cultura la ha velado, y a *ella* más que a cualquier otro la han convertido en *simulacro* por excelencia -o mejor, por *placer*-.

* *Referirse a este aparte como un fuera del texto es responder al juego mismo del lenguaje a partir del cual se empieza a construir este proyecto. De modo que este espacio será un "Texto que se sitúa fuera del verdadero texto, limen o lugar de introducción al texto, su presencia es doble: por un lado se presentan como inmanencia activa, material en la cadena verbal, que dislocan, embrollan o rompen (...); por otro lado, se sitúan en tanto que elementos nocionales (y meta-operacionales), fuera del texto, "lugares" de producción o de quiebra y al mismo tiempo "fórmulas" de un programa."*
DERRIDA, Jacques. Espolones. Los estilos de Nietzsche. Valencia: Pre-textos, 1981, p. 11.

Su ausencia será mi punto de partida. Una *ausencia* solo existente por efecto de una *presencia* lingüística. Discursos que determinan la identidad de los sujetos –en todas sus formas- y, por supuesto, su identidad sexual.

Un camino entre retóricas del lenguaje: metáforas, hipérboles, parodias, contradicciones, ironías, antítesis, anáforas. El cuestionamiento por el problema de representación y de construcción de lo femenino como identidad de género, diferencial del sexo biológico mujer, pero alineado a éste. El encuentro con una subjetividad femenina que se debate entre Naturaleza y Cultura, entre lo *salvaje femenino* y el placer del simulacro, la pregunta por su naturaleza -el deseo-. En síntesis, una re-escritura de mi propio cuerpo.

El *velo* será la figura alegórica inmanente a este proyecto, en respuesta a un imaginario cultural que alude a capas culturales que se suspenden frente a *ella*. Una excusa para *velar y de-velar* las tradiciones, costumbres o sistemas que nos han definido como sujetos sexuales, sociales, políticos o culturales, los cuales acumulan nuestras subjetividades en una suerte de estereotipos- cuando no arquetipos- que parecieran decir lo que somos o debemos ser.

❊

Cuáles son las batallas que se dan en mi cuerpo (además de las obvias).
Mi cuerpo me habla con lengua llana, desde distintos lugares. Mensajes que son discursos, signos, señas, reacciones químicas, deseo, placer y peligro […] La comodidad, el dolor, el asco.
A veces quiero ser animal, manifestarme en mi instinto como si fuese la encarnación de la pureza primigenia y verlo como se erige cual autoridad absoluta del sentir, un fluido único y bien pronunciado, pre-vocal, disidente de la dictadura del lenguaje, insumiso.
Sólo me lo impide una pequeña dosis de escepticismo…

Lucy Sombra[1]

[1] *SOMBRA, Lucy. Violencia de la Intimidad. [en línea]. <http://girlswholikeporno.com/2012/03/15/su-cuerpo-es-un-campo-de-batalla/>.[Consultado el 02/04/2012]*

Su hímen era su velo

[...] himen: "Verás en las vírgenes una membrana fibrosa (nérvea) no carnosa, que está inmediatamente detrás del útero"[2] *. El límite o borde que separa la vulva del conducto vaginal.*

El límite entre el dentro y el afuera: *El velo en sí mismo.*

Y es que pareciera que al hablar de *velo(s)*, siempre se hablara de lo *femenino*. La imagen del velo ofrece una revelación aparente e inconclusa, nos promete ser capaces de ver, pero también nos amenaza con el temor de lo que podríamos vislumbrar tras él. Nos ofrece siempre dos lugares, dos espacios disímiles, un afuera y un adentro: *Cultura y Naturaleza.*

[2] *HERNANDO, Alberto. Cunnus: Represión e Insumisiones del sexo femenino. Barcelona: Editorial Montesinos, 1996, p. 113.*

La literatura, o más bien la escritura de lo femenino, se ha valido de esta metáfora ampliamente. Bajo ella ha construido diosas y heroínas salvaguardadas como *damas veladas*, que quieren sobrevivir a un mundo hostil dominado por la cultura patriarcal. Su aceptación, sin embargo, nos lleva a un punto ambiguo mediado por el lenguaje, las otras figuras alegóricas y retóricas que se trazan sobre el velo como significante.

El velo nombra una totalidad en la cultura desde el sudario de Laertes, el velo del templo que se rasgó a la muerte del Mesías, el accesorio del velo y todos los ritos que le son asociados, el talit, las técnicas del tejido, el mundo marítimo, el himen, el pudor, la feminidad etc. "tocar 'eso' que llamamos 'velo' es tocarlo todo…"[3]

Su himen era su velo, refiere al hecho de que ser definida como *mujer* en tanto *cuerpo* implica un registro cultural. La construcción de sujetos mediante signos, se expresa a través de las tres esferas lacanianas que posibilitan el funcionamiento psíquico: lo imaginario, lo real y lo simbólico, entendiendo que un proceso de pensamiento de orden simbólico involucra siempre una base o soporte en lo real y una representación en el registro de lo imaginario.

[3] *CIXOUS, Hélène y DERRIDA, Jaques. Velos. México: Siglo XXI editores, 2001, p. 12.*

La imagen del *himen* como *velo* desarrolla, en tanto signo, nociones sobre la seducción y el pudor (efectos del velo en sí mismo). Sobre el *himen*, se proyecta una imagen de lo *femenino* en el que ella se reconoce, una construcción que se hace sobre el lugar de su ausencia. *Ellas creen en la superficialidad de la existencia como si fuera su esencia, y toda virtud, toda profundidad no es para ellas más que velamiento de esta "verdad", el velamiento deseado de algo pudendum* – una cuestión de convencionalismo y de pudor y nada más!*[4]

Así, una membrana cualquiera en la vulva de la mujer se convirtió en signo de pureza femenina, se le atribuyó un poder casi divino: *virginal*. Y la aceptación de ese velo representó, por un lado, la sumisión femenina, su necesidad de supervivencia dentro de la cultura que la define, pero por el otro, una "visión encubierta"[5] o lo que también se puede definir como la *mirada estrábica:* la posibilidad de ver con un ojo lo que *cegada* sería incapaz de ver.

El velo se convierte entonces en una estrategia, una simulación a través de la cual *ella* se mantiene oculta, misteriosa, inventada, para *sobrevivir* a la Cultura. Un velar necesario para de-velar un velo impuesto... Pues todas las relaciones a las que se somete la identidad femenina encuentran respuesta en el propio *útero*, símbolo de un poder y fuerza creativa del que sólo ella es capaz, la fuente de su naturaleza salvaje.

* *Genitales externos, especialmente los de la mujer. En una mujer comprende el monte de Venus, los labios mayores, los labios menores, el vestíbulo de la vagina y las glándulas vestibulares.*

[4] *DERRIDA, Jacques. Espolones. Los estilos de Nietzsche. Valencia: Pre-textos, 1981, p. 38.*

[5] *Verso del poema 745 de Emily Dickinson. Gilbert y Gubar lo señalan para referirse a la aceptación –estratégica- del velo en escritoras del siglo XIX como George Eliot (seudónimo de Mary Anne Evans) que establecieron una tradición femenina que se interesaba por ver En: GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan. La loca del desván – La escritura y la imaginación literaria del siglo XIX. Madrid. Ediciones Cátedra - Universitat de Valencia, Instit,uto de la Mujer. 1979, p. 471.*

La cuestión en realidad es cómo descubrir el velo. Cómo rasgar, y por lo tanto escribir lo que oculta el velo de la diosa.[6]

Atravesarlo -rasgarlo- es entrar al útero, es permitir su potencial creativo... pero acabar con el velo es también acabar consigo misma.

[6] *MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual. Murcia: CendeaC, 2005, p. 252.*

[745]

Renunciation – is a piercing Virtue –
The letting go
A Presence – for an Expectation –
Not now –
The putting out of Eyes –
Just Sunrise –
Lest Day –
Day's Great Progenitor –
Outvie
Renunciation – is the Choosing
Against itself –
Itself to justify
Unto itself –
When larger function –
Make that appear –
Smaller – that Covered Vision – Here –

Emily Dickinson

Ofelia y el fetiche por la muerte

Dos años atrás me encaminé hacia un proyecto cuyo interés era el de reconocer *lo femenino* como identidad de género. Así, inicié un proceso que me ha llevado a estudiar la construcción de estereotipos y arquetipos significantes de sujetos, particularmente en el caso de la *mujer* (reconociendo de antemano el uso del término en singular como definición universal). Si se entiende lo *femenino* como una posición adaptada, diversa y específica, producto de una interacción entre el contexto cultural y la realidad personal que constituyen particularidades, y la *mujer* como un sujeto biológicamente constituido y culturalmente reconocido: ¿Cuál sería la esencia, el punto de encuentro entre estas dos nociones?[7] ¿Qué provoca ese ser *femenino-mujer?* y ¿Cómo se expresa?

[7] *Esta pregunta se dirige a un término muy usual por estos días dentro de las teorías de género, y es el que se construye a través del prefijo cis- (cisgender), que refiere a una alineación, es decir, una identidad de género que corresponde al sexo asignado al nacer.*

La historia del arte -en especial la correspondiente a la segunda mitad del siglo XIX, en la cúspide de la época victoriana- produjo numerosas obras que *revelaron* una vasta iconografía que denotaba el intento de los hombres por *domesticar* a la *mujer*, lo cual dio lugar a la construcción de diferentes arquetipos que la alejaron de su verdadera esencia -aquello que debería seguir por instinto, una fuerza que parecía salir de la nada pero que podría revelarse en el estudio del arquetipo de la *Mujer Salvaje*-.

Ofelia, personaje de la obra *Hamlet* de William Shakespeare, se convertiría en una de las representaciones más recurrentes de aquella época. Los pintores prerrafaelistas serían los primeros en representarla insistentemente, pues ella encarnaba el ideal femenino victoriano que poetas como Alfred Tennyson habían definido. Mujeres moribundas que combinaban ideales de pasividad y desamparo, de locura incipiente; bellezas tísicas que se auto sacrificaban para mostrar total dependencia de sus hombres.

Ofelia, arquetipo de debilidad y sumisión, sería la joven doncella obligada a separarse del amor y que, tras la muerte de su padre a manos de su enamorado, se sumió en la locura que la llevaría a su muerte.

A orillas de un arroyo elévase un sauce, cuyo plateado follaje se refleja en las aguas cristalinas. Allí se dirigió, adornada con guirnaldas de ranúnculos, ortigas, velloritas y esas largas flores purpúreas a las que nuestras castas doncellas llaman dedos de difuntos. Allí trepaba por el pendiente ramaje para colgar su corona silvestre, cuando una pérfida rama se desgajó, y, junto con sus agrestes trofeos, vino a caer en el gimiente arroyo. A su alrededor se extendieron sus ropas y, como una náyade, la sostuvieron a flote breve rato; y mientras, como inconsciente de su propia desgracia cantaba estrofas de antiguas tonadas. Más no podía prolongarse aquello por mucho tiempo, y los vestidos cargados por el peso del agua, arrastraron a la infeliz a una muerte cenagosa. En medio de su dulce canto.[8]

Retomar el arquetipo que daba culto a la invalidez de la mujer (y que de hecho llevó a muchas damas de la época a contagiarse de enfermedades como la tuberculosis para consumar el ideal impuesto), es poner en discusión conceptos como lo perverso, el deseo como estrategia de dominación, el objeto de deseo, lo pulsional e incluso el amor, que bien entran en juego a la hora de generar una i*magen de lo femenino*. La representación de estas mujeres desamparadas y vulnerables jugaba con las fantasías de agresión, sugiriendo *una perversa combinación de intensa necesidad sexual y abyecto desamparo en las mujeres representadas de tal guisa*.[9]

[8] *SHAKESPEARE, William. Reina a Laertes, narrando la muerte de Ofelia. En: Hamlet. Madrid: Ediciones Susaeta S.A., 1922, p. 161.*

[9] *DIJKSTRA, Bram. Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo. España: Debate – Círculo de editores, 1994, p. 100.*



⁂

Dead and dying women were notoriously seductive for nineteenth century men.
The bodies of such women, imaginary ones anyway, were felt to combine the pliancy of flesh with the perfection of a sculpture, making the death of women at once a form of art and form of sex. [10]

[10] *KRAMER, Lawrence. After the Lovedeath: Sexual Violence and the making of Culture. Berkeley: University of California 1991, p. 194. En: ROMANSKA, Magda. NecrOphelia - Death, feminity and the making of modern aesthetics. Performance Research 10(3). Taylor & Francis Ltd 2005. p. 35 [en línea] <http://emerson.academia.edu/MagdaRomanska/Papers/1703471/Necr-Ophelia_Death_Femininity_and_the_Making_of_Modern_Aesthetics> [Consultado el 27/02/2012]*

Y es que el juego al que conducían estas heroínas de la literatura evidencia lo perverso en el modelo de perfección femenina que convertía la imagen de su cadáver en objeto erótico, casi como causa y efecto *natural* de su condición subordinada. De ahí que detalles en el *estilo* de sus interpretaciones, como las flores silvestres y el agua en la que se sumergía, llegasen a constituirse en los principales *símbolos* pictóricos de su iconografía.

Así pues, a través de la fotografía empecé a generar puestas en escena que recrearan y reevaluaran por medio de elementos objetuales el arquetipo de *Ofelia.* El proceso inició con la construcción de un cuerpo fragmentado *[I]*: piezas escultóricas construidas a partir de moldes en positivo tomados de varias mujeres, que luego se ensamblaban hasta lograr un cuerpo que se asemejaba a la belleza instaurada por el arquetipo. No obstante, dichos objetos, en tanto puesta en escena, estaban rodeados de otros elementos cuya función en la imagen consistía en generar un acercamiento a lo verdaderamente femenino de manera simbólica, aquello que a mi juicio correspondía a la representación de lo natural e instintivo *(lo salvaje),* lo desconocido y cubierto por los arquetipos impuestos.



[I] *El Fetiche por la Muerte. Fotograma de la Serie 1. 2010.*



Una primera serie de fotografías recordaba la *Ofelia* de John Everett Millais *[II]* y recreaba un conjunto de circunstancias espaciales y temporales en las que tenía lugar una situación o un hecho: *el fetiche por la muerte. Ofelia "el último e insuperable ejemplo de mujer autosacrificada y enloquecida por amor, que demostraba de la manera más perfecta su devoción a su hombre descendiendo a la locura, que se rodeaba de flores para mostrar su parecido con las mismas y que, al final, se introducía en una húmeda tumba, satisfaciendo así las más profundas fantasías de sumisión femenina (...)"*[11] , se convierte así en

[II] *John Everett Millais. Ophelia. 1851 Tate Gallery, Londres*

[11] *DIJKSTRA, Op. Cit. p. 42.*

expresión del deleite del perverso que toma por fetiche la debilidad de la mujer. En una escena violenta, al tiempo que poética, se muestra parcialmente el cuerpo sin vida de una mujer -para ser exacta, las partes más bellas de un cuerpo femenino, aquellas zonas de pulsión sexual, los objetos de deseo-. El cuerpo reposa en un jardín lúgubre, con un aire romántico, en el que el azar entra en la imagen a través de unos gatitos que se acercan aleatoriamente al cuerpo, casi que llamados por su instinto y naturaleza salvajes, a desenterrar el cuerpo de aquella que ha recibido culto por su invalidez. [III - IV]



[V] *Thomas Crawford. Mexican Girl Dying. 1848. The Metropolitan Museum of Art, New York.*



[III] *El Fetiche por la Muerte. Fotograma 1 de la Serie 1. 2010.*



[IV] *El Fetiche por la Muerte. Fotograma 2 de la Serie 1. 2010.*

Una segunda serie planteaba una situación más bien ambigua en la que se representaba una Ofelia que parecía agonizar. En aquella etapa del proyecto tomé como referentes imágenes que no correspondían propiamente al prerrafaelismo, aunque sí eran contemporáneas al movimiento, que mostraban esa fascinación por un ideal de mujer cuyo erotismo parece acentuarse con su agonía, una imagen de cuerpo que se debate entre la muerte y el orgasmo, como podría sugerir la escultura de Thomas Crawford *[V]*. Esta segunda serie podría verse como una secuencialidad cinematográfica. Un primer "fotograma" narraba una historia dudosa: ¿es ella la expresión del deleite del perverso que toma por fetiche la invalidez de la mujer? ¿O es ella la perversa quien se vulnera para ser objeto de deseo del otro? ¿Es su rostro expresión de dolor o placer? *[VI]*. Una continuación de esta *cinta*, bien podría despejar tales dudas o sumergirnos en la oscuridad de éstas: ¿qué nos revelaría una Ofelia que se levanta de aquella húmeda tumba que satisfacía las más profundas fantasías de sumisión femenina? ¿Puede expresarse ella perversa, capaz de sumergirse allí para decirse vulnerable y luego emerger campante? *[VII]*. Simples cuestiones a las que la imagen podría llevar, y es que el solo hecho de darle cierta inclinación a su cuerpo, que había sido representado en total horizontalidad en tanto muerte, concibe nuevas cuestiones en torno al personaje y su historia.



[VI] *El Fetiche por la Muerte. Fotograma 1 de la Serie 2. 2011.*



[VII] *El Fetiche por la Muerte. Fotograma 2 de la Serie 2. 2011.*

Al recrear el papel de Ofelia, el espectador puede llegar a cuestionarse sobre cuál es el verdadero juego de ella y, en consecuencia, enfrentarse a posibles relatos que hablen de la esencia de ese ser femenino *salvaje*, natural e instintivo que yace en lo oculto.

¡Fragilidad tienes nombre de mujer![12]

Detengámonos un momento en el título que he dado a este capítulo:

¡Fragilidad tienes nombre de mujer!, declamará Hamlet en uno de los primeros monólogos con que Shakespeare inicia la tragedia del príncipe de Dinamarca.
¡Fragilidad tienes nombre de mujer! enuncia aspectos importantes que han conducido hacia este proyecto. Enuncia, por un lado, la principal característica que el ideal victoriano femenino señalaba: la fragilidad; por otro, la *nomina* como significante de mujer.

[12] *SHAKESPEARE, Op. cit., p. 22.*

¡Fragilidad tienes nombre de mujer! es una excusa para incluir un informe sobre Hamlet, - de cualquier manera fue la tragedia Shakesperiana la que me trajo hasta aquí -.
¡Fragilidad tienes nombre de mujer! es también una excusa para establecer circunstancias que atraviesan el lenguaje, una forma de señalar eventos dentro de su narrativa que cobran importancia en este proyecto.

*

La Ofelia, que motivaría tantas representaciones de mujeres tan vulnerables como hermosas, por parte de los pintores prerrafaelistas, era un personaje sin mayor presencia dentro de la tragedia. Sin embargo, hay en la escritura de *Hamlet*, un carácter femenino que se evidencia en toda la obra. Y es que pareciera que el príncipe fuera un personaje femenino.

Lo que me lleva a determinar esta presencia femenina en la tragedia de Shakespeare es precisamente el lenguaje y los tránsitos inmersos dentro de éste. Si retomamos las características que atribuyen a Ofelia el culto a la invalidez, podríamos incluso identificarlas en Hamlet. El príncipe deprimido por la muerte de su padre parece volverse a la locura cuando se presenta una sombra que dice ser el fantasma de aquel.

¿Pero qué es esta sombra en realidad? En este texto, conducido por la alegoría del *velo*, la *sombra* fácilmente es reconocible como uno. La sombra es aquello que parece conducir a Hamlet a la locura y, ante la presencia de *ella* y una conspiración que se niega a la verdad sobre la muerte de su padre, el príncipe cae en una suerte de *histeria*: no se reconoce, no sabe qué hacer, no sabe cómo desmantelar la mentira en que se ha convertido su vida.

La *sombra*, como el *velo*, quiere que Hamlet descubra la verdad, pero no le indica cómo hacerlo.

Esta tarea de *develar* la "verdad" a la que Hamlet es enfrentado, me lleva a las palabras de Derrida en su escrito sobre los estilos de Nietzsche: *La mujer (la verdad) no se deja conquistar. (...) Lo que a decir verdad no se deja conquistar es -femenino .*[13]

Cuando Derrida analiza los estilos de Nietzsche advierte trazos, recursos y artificios en el lenguaje de aquel filósofo adversario del feminismo, que son contradictoriamente de carácter femenino. Por ejemplo, Derrida señalará apartes de "La Gaya Ciencia", obra del filósofo alemán, donde habla de su pensamiento como el de una mujer encinta: la relación es simple, tal como ocurre en la naturaleza, la hembra representa la *naturaleza productiva*, luego deviene el amor maternal, que

[13] *DERRIDA, Op. cit., p. 37.*

encuentra su expresión en la satisfacción de su necesidad de dominio. El pensamiento en Nietzsche es su poder productivo, su capacidad de *preñar* ideas en las que encuentra una satisfacción de dominio. He aquí que buscando la *verdad* transitamos hasta un *querer-dominar*. Entonces Derrida, citará nuevamente a Nietzsche: *Pero no quiere la verdad: ¡qué le importa la verdad a la mujer! Desde el comienzo nada resulta más extraño, repugnante, hostil en la mujer que la verdad, -su gran arte es la mentira, su máxima preocupación son la apariencia y la belleza*[14] porque si la "verdad" es femenina, ¿cómo podría reconocerse ella misma como verdad si, en tanto femenina, ha sido *velada*? La "verdad" no existiría sin el velo, porque es éste el que hace querer conocerla; el velo anuncia que hay un algo más allá, pero lo que se sugiere aquí es que la verdad (sin comillas), la que está detrás del velo, no existe.

– He oído hablar mucho de vuestros afeites. La Naturaleza os dio una cara, y vosotras os proporcionáis otra muy distinta. Camináis dando saltitos, habláis ceceando, os contoneáis, y motejáis a todo ser viviente, haciendo pasar vuestra liviandad por ingenuidad. ¡Vete que ya estoy harto de eso! ¡Eso es precisamente lo que me ha vuelto loco! Te lo aseguro: Se acabaron los casamientos. Aquellos que ya están casados vivirán. Todos menos uno. Los demás quedarán como hasta ahora. (…)[15]

[14] *Ibid., p. 44.*
[15] *SHAKESPEARE, Op. cit., p. 89-90.*

Hamlet advierte cómo la Cultura lo *vela* todo. Dirigiéndose a Ofelia, rechaza las características que se supone admiraba en ella, esa fragilidad (fingida) que la hacía bella. Rechazar este carácter femenino es oponerse, de alguna manera, a la tradición y reconocer el peligro en esta creación masculina que vulnera para controlar. Aunque no ocurre directamente en la obra, aparecen entre líneas -tras su lectura- cinco siglos después. Es lo mismo que aparece en Nietzsche, un reconocimiento de ese *placer del simulacro* que es la mujer y en el que me adentraré más adelante.

Siguiendo con este tránsito por la tragedia, Ofelia pronuncia una respuesta aún más urdidora. Casi podría responder con ello las preguntas que me planteaba a través de las primeras fotografías realizadas:

- ¡Oh, qué noble inteligencia trastornada! ¡La agudeza del cortesano, la lengua del letrado, la espada del guerrero, la flor y la esperanza de este hermoso país! ¡El espejo de la moda, el molde de la elegancia, perdido, totalmente perdido! Y yo, la más desventurada de las mujeres, que gusté de sus dulces promesas, tengo que contemplar aquel noble entendimiento como armoniosas campanas hendidas, en discordia y estridor, y aquellas incomparables formas y facciones de florida juventud, marchitas por el delirio. ¡Oh desgraciada de mí! ¡Haber visto lo que vi, ver ahora lo que veo![16]

[16] *Ibid., p, 90.*

Pero, ¿qué es lo que *VE* Ofelia? Ofelia ve en la locura de su amado una "verdad", una tragedia, la tragedia de que sin la cultura nos perderíamos; y eso es justo lo que a Hamlet le ha pasado: se alejó de la cultura, se acercó al velo para descubrir una "verdad", y se encontró con que no podía *ser* sin la *presencia* de ésta. Amar a Ofelia desposándola no era sino responder al sistema de la Cultura, a la mentira que cubría todo.

Lo único que tenemos (…) lo que nos diferencia de los animales es la Cultura. La Cultura es nuestra más elevada forma de vida. Y la literatura es el arte que, por encima de todos los demás, nos permite captar esta vida más elevada, porque la literatura es la más abstracta de todas las artes. Es el único arte que no es sensual, ya sabéis que la mayoría de la gente no lee nada. Y que los que leen suelen leer porquerías. La gente no VE. La gente no aprecia la naturaleza. No tiene la visión del artista, no sabe nada:

Apágate, apágate, breve vela,
La vida no es más que una sombra ambulante,
Un pobre actor que tartamudea y tiembla en el escenario,
Y que desaparece luego para siempre…

>>Eso fue lo que dijo Shakespeare, en Hamlet. Dijo que sin nuestra cultura no somos nada.

>>¿De dónde procede la cultura? Os lo diré. Procede de la enfermedad. Todos los grandes artistas, Goethe, Schiller y Jean Paul Sartre, todos lo han dicho. Saben que esta vida es el mal más auténtico; debido a que tienen esta conciencia, son capaces de ir más allá. Ya sabéis que médicamente, y os lo dice un médico, ningún cuerpo puede vivir sin enfermedad.[17]

[17] *ACKER, Kathy. Aborto en la escuela. Barcelona: Editorial Anagrama, 1978, p. 87.*

De modo que Hamlet ha sido la excusa para referir sobre cómo el lenguaje estructura eso que entendemos como *realidad*, que de hecho es todo un *artificio*. El sujeto, entonces, debe aprender a soportar la conciencia de su falta, de ser una *ausencia*, un vacío existente sólo como presencia *lingüística* trasegada por signos.

Como en Hamlet, la *verdad* se revelará un segundo antes del final -aunque ello nos lleve a la *muerte*- (en la tragedia del príncipe de Dinamarca todos mueren cuando descubren la verdad). Todo se resume en *Ser y no ser*, ambos posibles, ambos equivalentes.

*

¡Ser o no ser: He aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu: sufrir los golpes y dardos de la insultante fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir..., dormir; No más!
¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne!
¡He aquí un término para ser fervientemente deseado!
¡Morir..., dormir! ¡Tal vez soñar!
¡He aquí el obstáculo! ¡Porque es forzoso que nos detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida!
¡He aquí la reflexión que da tan larga existencia a la desdicha!
Porque ¿Quién soportaría el ultraje del tiempo, la injuria del opresor, la afrenta del soberbio, las congojas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno, cuando uno mismo podría procurar su reposo con un simple estilete?
¿Quién desearía llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por el temor de un algo después de la muerte -esa ignorada región cuyos fines no vuelve a traspasar viajero alguno-, temor que confunde, anula voluntad y nos impulsa a soportar aquellos males que nos afligen, antes que aventurarnos en otros que desconocemos? Así la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes; y así el motivo de la resolución se torna enfermizo bajo los pálidos toques del pensamiento, y

empresas de grande aliento e importancia, por esa consideración, tuercen su curso y dejan de tener nombre de acción.
Pero ¡silencio! ¡La hermosa Ofelia! ¡Ninfa, en tus oraciones acuérdate de mis pecados![18]

*

Pero, cómo opera lo femenino a través del lenguaje: *Ella (se) escribe / En ella revierte el estilo / Si el estilo era el hombre (como el pene sería, según Freud, "el prototipo normal del fetiche") la escritura sería la mujer.*[19]

El estilete atraviesa el velo. De lo que se trata esto es de develar un velo: la escritura de lo femenino.

[18] *SHAKESPEARE, Op. cit., p. 86, 87.*
[19] *DERRIDA, Op. cit., p. 39.*

Entre lo salvaje femenino y el placer del simulacro

*

13 de Mayo de 2012.
Tuve sexo con un hombre. Él era simpático, acuerpado y muy alto, pero no muy de mi tipo. Era un desconocido, pero compartir mi intimidad con él no me molestaba. // De día desapareció, y en su lugar estaba una chica rubia de cabello corto, estilo muy punk y algo mayor. También tuve sexo con ella –¡estaba aterrada!– pero mi desconcierto se debía más a que ella tenía pene! Ella y él eran la misma persona // Acostada y sola, mi mamá entró notablemente molesta, y me vio llena de moretones y rasguños, como si un animal me hubiera atacado. Enfadada, me decía que me lo advirtió, que no he debido confiar en él, pero que eso no se iba a quedar así. Ajena a las heridas de mi cuerpo, le respondí que estaba dando demasiada importancia al asunto. // Una turba apareció en medio de un túnel, viajaban en tren y perseguían al hombre con el que tuve sexo. Pero él corría por las vías aún más rápido. La muchedumbre quería su muerte por lo que me había hecho (¿¡¡¡qué me hizo!!!?). Pero antes de que pudieran alcanzarlo, en una extraña suerte de metamorfosis, se transformó en un león, una bestia grande y fuerte, que giró y se estiró saltando sobre el tren.

(Fragmento de mis sueños)

*

Ubicarse entre lo salvaje femenino y el placer del simulacro, es fundirse entre los pliegues del velo, es ser parte de esa estrategia que es el velo y reconocer dos posiciones a través de las cuáles la mujer encuentra su poder, su fuerza, su capacidad de dominio: Naturaleza y Cultura.

Pero la cultura *la* ha *desnaturalizado* y, de aquello salvaje sólo queda su *sombra*. Ha sufrido un exceso de *domesticación.*

Lo *Salvaje* femenino cada vez parece más extinto, confinando sus apariciones a la psique. A menudo se manifiesta en nuestros sueños y hace ya varios años que mi interés se acrecienta por éstos. Los sueños siempre han sido para mí extensiones de mi propio cuerpo, advertencias, creaciones o visiones. Cuando alguno llama desesperadamente mi atención le atiendo, lo escribo e intento discernirlo. Pero aquí, narrar mis sueños, es más una estrategia para señalar la mecánica con que éstos funcionan, que desarrollar un psicoanálisis sobre los mismos. En los sueños la relación entre significantes se desplaza. Objetos o situaciones que tienen un significado general dentro de la cultura, se trasladan para significar otro, que podría suponerse más cercano a las formas naturales psíquicas, que se revelan a través de ellos.

Ese animal salvaje, capaz de transmutarse que se presentó hace algunas noches, sin duda llamó mi atención. La aparente tranquilidad con que acepté aquellos personajes que no podría concebir en el plano de lo *real*, me hicieron recordar ese ser femenino salvaje y, casi reconocerlo como un avistamiento de esta especie en vía de extinción.

Lo salvaje femenino, es la presencia de una fuerza natural e instintiva de la que solemos huir, por que la cultura lo ha trasegado a signo de maldad. Nos han enseñado a ver lo *Salvaje* en un sentido peyorativo, como aquello capaz de sacar lo peor de un sujeto, un acto repugnante, inaceptable de un hombre civilizado. Pero si descubrimos, develamos esas capas de *civilización*, nos acercaríamos a lo *Salvaje* como esa fuerza vital capaz de crear. En síntesis, la respuesta está en el propio cuerpo, el de *mujer*.

Y es que sólo en la mujer se expresa el potencial creativo, sólo ella es capaz de engendrar. Ella ha sido provista de *útero*, ella como diosa, sangra cada mes y no muere...

Sin embargo, me parece que mis sueños actúan como respuesta sintomática a una enajenación de mi propio *yo* que permite su producción. Una respuesta a las crisis y batallas que se libran en mi cuerpo tanto biológico como psíquico. Batallas que sólo se libran para sobrevivir a la Cultura.

He sido objeto *deseado y deseante*, seguramente como cualquiera presente en las dinámicas de una sociedad dominada por el capital, pero que parecen más peligrosos por las batallas que supone en el mío.

Había una vez una sociedad materialista uno de los resultados de ese materialismo fue una «revolución sexual». Como la sociedad materialista había logrado separar la sexualidad de todos los sentimientos, chicas, podéis ir todas y abriros de piernas cuantas veces queráis porque joder es facilísimo ser robot es facilísimo no tener sentimientos es facilíiiisimo.[20]

Ahora la mirada *vigila* el otro lado, pues no se puede ver desde los dos simultáneamente: La Cultura.

⁂

27 de Junio de 2012

En un salón contiguo, oía el susurro fastidioso de dos criaturas pequeñas como hadas pero lejos de tener la belleza con que la fantasía las describe. Eran dos personajes diminutos, parecía como si les faltase la piel y tuvieran los músculos expuestos, pero era que la suya era una piel gruesa, maltratada, sangrienta y quemada. No dejaban de planear cómo enfrentar a dos señoritas contra sus propias familias. No sé si lo que más me molestaba era el chillido de sus voces o el descaro con el que se proponían manipular la vida de otros. Lo cierto es que me irrité lo suficiente como para entrar allí dispuesta a asesinarlos a espada. Lo sorprendente es que

[20] *ACKER. Op. Cit., p. 127-128*

en el momento en que dejé de ser ese órgano sin cuerpo que solo escuchaba, para transformarme en un cuerpo dispuesto a ejercer la acción fatal, me reconocí como masculino.

(Fragmento de mis sueños)

⁂

- La misma persona, ninguna diferencia: Soy otro sexo -[21]

⁂

¿Quién…
Invisible, extraña, secreta, impenetrable, misteriosa, negra, prohibida
Soy yo…[22]

⁂

El himen –el velo- ha sido rasgado, su capacidad de engendrar se posibilita y, visto así se acerca a eso que le es natural: su poder creativo, *lo salvaje femenino*. Pero rasgarlo, sólo ha sido posible a través del espolón (*ese que se dice masculino: el estilo*). Entra en la dinámica del capital, poseer y ser poseído, de modo que, *la mujer es mujer dando, dándose, en tanto el hombre toma, posee, toma posesión, o por el contrario, la mujer al darse, se da-por, simula y se asegura de este modo la dominación posesiva*.[23]

[21] *POTTER, Sally. Orlando: Una biografía (Basada en la Obra de Virginia Woolf). Film: UK, 1992*
[22] *CIXOUS, Hélène. La risa de la Medusa. Madrid: Anthropos, 1979. p. 22*
[23] *DERRIDA, Op. Cit. p, 72.*

En el simulacro la mujer encuentra una suerte de hedonismo, se vela a sí misma para expresarse dominante. Su ausencia parece convertirse así en estrategia para crearse, pero este juego del lenguaje que deviene de *velo*, puede ser un arma de doble filo. Ese sumirse para simularse que supone rasgar el *velo*, implica también acabar consigo misma, con la verdad que es ella –*Ella* como el velo- y en este *develamiento como velamiento* se anuncia el *sueño* de la *muerte* como mujer.

La mujer se construye en esa incompleción, hace de esa exclusión su territorio. Y aquí, una vez más se trata de no olvidar que estamos ante una máquina abstracta, de agenciamientos que territorializa, según la ley despótica del significante, la vida psíquica en su totalidad. Ni esa territorialización –por tanto reversible, derivable- se produce de modo universal, ni se efectúa igualmente en toda cultura –el propio Lacan sitúa su origen en la naturaleza de las palabras: en alguna de ellas la mujer carece- o le es velado –directamente de rostro. En otras aún más cercanas, su rostrificación se produce de modo incompleto, inestable. Y en esta inestabilidad encuentra, precisamente, su mayor disponibilidad a la experimentación de las líneas de fuga, de éxtasis, de deriva hacia una exterioridad en sí.[24]

*

[24] *BREA, Jose Luis. Nuevas estrategias alegóricas. [online] http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/nea.pdf [Citado el 15/06/2012], Editorial TECNOS, 2009, p. 92*

⁂

Algunos sostienen que el velo cubría el semblante más bello del mundo; otros –y sin duda con mayor razón, considerando el sexo de la Dama Velada- que el rostro era el más repugnante y horrible, y que ese era el único motivo para ocultarlo. Era el rostro de un cadáver, era la cabeza de un esqueleto (…)[25]

⁂

[25] *HAWTHORNE, Nathaniel. The Blithedale Romance; Nueva York, Norton, 1958. p. 127-128. Citado en: GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan. La loca del desván – La escritura y la imaginación literaria del siglo XIX. Madrid. Ediciones Cátedra - Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer. 1979. p. 466.*

Sobre la propuesta plástica

Develar/Un velo

Desde el inicio he planteado un juego vicioso del lenguaje, una posición ambigua que devela y vela al mismo tiempo, o que intenta develar el velo de lo femenino (que es en sí un velo).

El lenguaje fotográfico me servirá para ubicar sobre la escena, el cuestionamiento por lo *real y perceptual* en la imagen de ese ser *femenino-mujer.*

UNVEIO representará personajes reales y ficticios que se resguardan bajo velos, capas, cortinas, mallas, vendajes, tejidos, pieles, sombras, espejos, *la soirée* (el femenino del francés para

noche, *la velada*)... esa doble posibilidad de surgir y ocultarnos, que nos ve morir y renacer desde los huesos de una *loba*, como mujer salvaje*. Un ser *femenino* naciente y agonizante, sumiso e indómito.

Un híbrido de *lenguaje visual*, formado por la reproducción y subversión sugerida por la imagen, una imagen, en este caso, sobre la identidad femenina, la mirada perversa de quien la reproduce y la perversión en ella misma que la subvierte. Una imagen que se erige activamente como una figura autónoma capaz de vulnerarse a sí misma para ingresar dentro de las

* *Hay una vieja que vive en un escondrijo del alma que todos conocen pero muy pocos han visto. Como en los cuentos de hadas de la Europa del este, la vieja espera que los que se han extraviado, los caminantes y los buscadores acudan a verla. Es circunspecta, a menudo peluda y siempre gorda, y, por encima de todo, desea evitar cualquier clase de compañía. Cacarea como las gallinas, canta como las aves y por regla general emite más sonidos animales que humanos. Podría decir que vive entre las desgastadas laderas de granito del territorio indio de Tarahumara. O que está enterrada en las afueras de Phoenix en las inmediaciones de un pozo. Quizá la podríamos ver viajando al sur hacia Monte Albán en un viejo cacharro con el cristal trasero roto por un disparo. O esperando al borde de la autovía cerca de El Paso o desplazándose con unos camioneros a Morella, México, o dirigiéndose al mercado de Oaxaca, cargada con unos haces de leña integrados por ramas de extrañas formas. Se la conoce con distintos nombres: La Huesera, La Trapera y La Loba. La única tarea de La Loba consiste en recoger huesos. Recoge y conserva sobre todo lo que corre peligro de perderse. Su cueva está llena de huesos de todas las criaturas del desierto: venados, serpientes de cascabel, cuervos. Pero su especialidad son los lobos. Se arrastra, trepa y recorre las montañas y los arroyos en busca de huesos de lobo y, cuando ha juntado un esqueleto entero, cuando el último hueso está en su sitio y tiene ante sus ojos la hermosa escultura blanca de la criatura, se sienta junto al fuego y piensa qué canción va a cantar. Cuando ya lo ha decidido, se sitúa al lado de la criatura, levanta los brazos sobre ella y se pone a cantar. Entonces los huesos de las costillas y los huesos de las patas del lobo se cubren de carne y a la criatura le crece el pelo. La Loba canta un poco más y la criatura cobra vida y su fuerte y peluda cola se curva hacia arriba. La Loba sigue cantando y la criatura lobuna empieza a respirar. La Loba canta con tal intensidad que el suelo del desierto se estremece y, mientras ella canta, el lobo abre los ojos, pega un brinco y escapa corriendo cañón abajo.En algún momento de su carrera, debido a la velocidad o a su chapoteo en el agua del arroyo que está cruzando, a un rayo de sol o a un rayo de luna que le ilumina directamente el costado, el lobo se transforma de repente en una mujer que corre libremente hacia el horizonte, riéndose a carcajadas. PINKOLA, Clarissa. Mujeres que corren con los lobos. Zeta. Barcelona, 2009. p. 42*

dinámicas de dominio de la sociedad patriarcal, para luego tomar el poder en sus manos y definirse a si misma (?), aun sabiendo que no es definible sino mediante la contradicción, lo histérico, ese saber que desea pero que no sabe que desea... Sin importarle, grita, sangra porque su poder de creación así funciona y, misteriosamente, sobrevive a ese desangrar periódico que anticipa una y otra vez el poder del que es capaz.

Menstruación, gravidez, alumbramiento y lactancia serán los espacios simbólicos en que se dé este develar y velar. Ciclos femeninos en que devendrá la promesa de la muerte, el ingreso a la oscuridad, el reconocimiento de que pronto se sabrá algo que antes no se sabía.

El problema inherente a la fotografía - como realidad perceptual- es aquí una ventaja que re-vela una discusión sobre el problema de construcción de la imagen que construye culturalmente un sujeto. *La 'luz'* que traspasa el velo dejándonos ver un poco más – Luz en términos del pensamiento fotográfico.-

*

Aún corriendo el riesgo de caer en el cliché retórico de comparar el lenguaje cinematográfico con la mecánica de los sueños, es importante mencionar que como parte de la obra cada fotografía puede considerarse un fotograma no secuencial de una historia (o historias) que se desarrolla dentro de una misma trama - una sola cinta-. Las imágenes se construyen a partir de equivalencias simbólicas que el psicoanálisis define dentro del lenguaje onírico, sobre el cuerpo-psique femenina de manera específica.

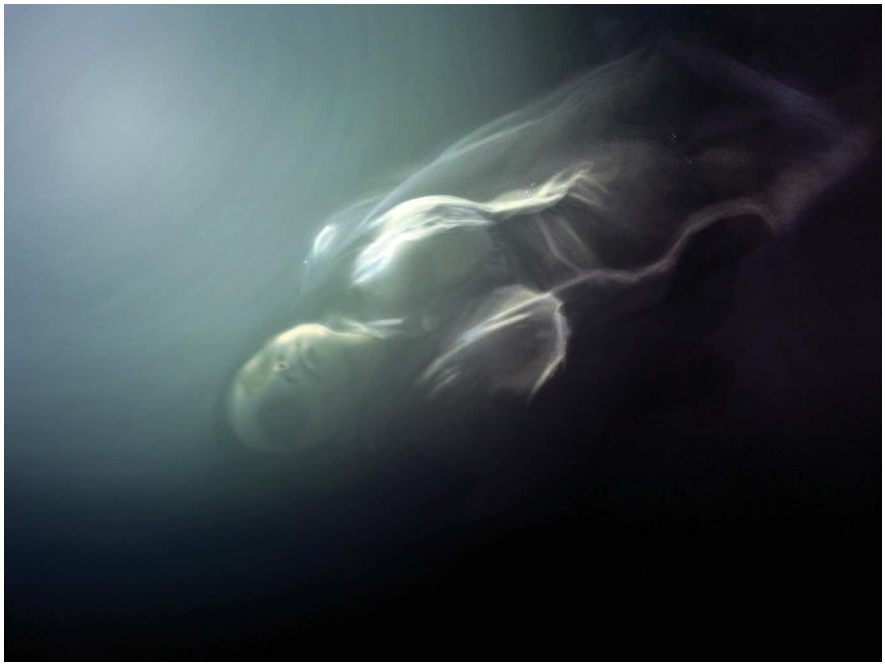
*

La oscuridad que ahora veo por todas partes procede de unas necesidades pervertidas por no realizadas. Esto es lo que veo. No podré seguir fingiendo que el mundo no es horrible. Un miedo abrumador me separa de lo que veo. El miedo abrumador me convierte ahora en parte del mundo de la muerte.[26]

[26] *ACKER, Kathy. Op. Cit., p. 59.*



[1] *106 x 80 cm.*



[2] *106 x 80 cm.*



[3] *80 x 103 cm.*



[4] *106 x 80 cm.*



[5] *106 x 80 cm.*



[6] *120 x 90 cm.*



[7] *120 x 90 cm.*

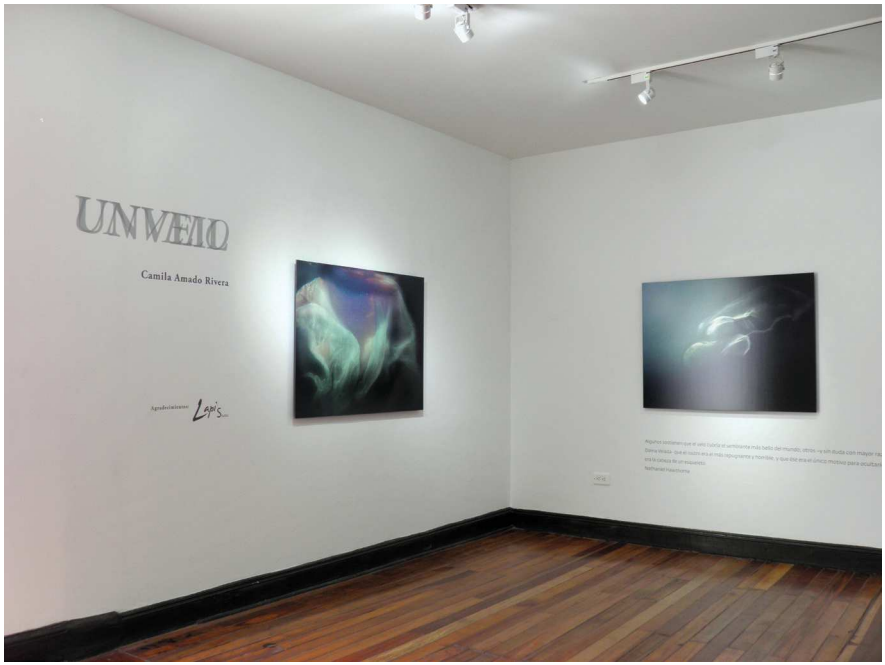
[8] *120 x 80 cm.*

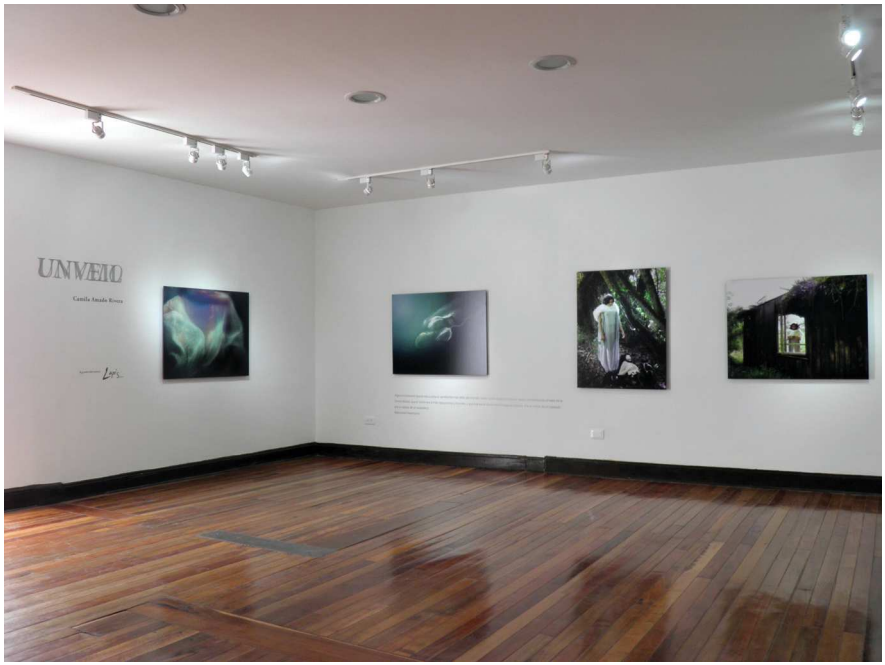


[9] *80 x 110 cm.*

Hoy moría el punzante lamento que fue el secreto de su infancia: había sido la elegida de la familia, la miope entre los cisnes. Fue una maldición, un hechizo interior, una impotencia inmerecida que era ella misma y contra la cual se revelaba con todas sus fuertes fuerzas vanas, la forma más sutil de la injusticia: porque esa miopía que la eligió y la colocó aparte era también tan indespegable de ella como la sangre de sus venas, era ella, ella era ella, su murmullo inaudible incesante.[27]

[27] *CIXOUS, Op. cit., p. 28.*


UNVEILED
Camila Amado Rivera
Agradecimientos
Lapis


UNVEIL
Camila Amado Rivera


Hoy mecía el ponzoñoso lamento que iba el secreto de su infancia. Había vida la alegría de la familia, la risa entre las cosas. Fue una maldición, un hechizo interior, una herencia inmerecida que iba ella misma y contra la cual se revelaba con todas sus fuerzas (vanas, la última más vana de la injusticia, porque era mirada que la alegría y la risa) El aparte era también la maldiciones de ella como la sangre de sus venas, ella ella, ella era ella, su muerte era su propia muerte.
Helena Chaves




UNVEIL



galeriadoscasas

Exposición realizada entre el 21 y 25 de Agosto de 2012 en galería dos casas.

Bibliografía

ACKER, Kathy. Aborto en la escuela. Barcelona: Editorial Anagrama, 1978

ARANGO, Luz Gabriela-León, Magdalena – Viveros, Mara. GÉNERO E IDENTIDAD. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino. Santafé de Bogotá: Tercer mundo editores en coedición con Ediciones Uniandes y programa de estudios de género, mujer y desarrollo, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia., 1995.

CIXOUS, Hélène y DERRIDA, Jacques. Velos. México: Siglo XXI editores, 2001

CIXOUS, Hélène. La risa de la Medusa. Madrid: Anthropos, 1979.

DE LA PASCUA, Ma. José- García Doncel, Ma. Del Rosario- Espigado, Gloria. Mujer y deseo: Representaciones y prácticas de vida. Universidad de Cádiz, 2004.

DERRIDA, Jacques. Espolones. Los estilos de Nietzsche. Valencia: Pre-textos, 1981.

DICK, Philip. ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? Barcelona: Pocket Edhasa, 1980.

DIJKSTRA, Bram. Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo. Madrid: Debate – Círculo de editores, 1994.

ECKER, Gisela. Estética Feminista. Barcelona, Icaria Editorial, 1986.

GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan. La loca del desván – La escritura y la imaginación literaria del siglo XIX. Madrid. Ediciones Cátedra - Universitat de Valencia, Instit,uto de la Mujer. 1979

HARAWAY, Donna. Manifiesto Cyborg. Ciencia, Tecnología y Feminismo socialista a finales del Siglo XX. Nueva York: Routledge, 1991.

HERNANDO, Alberto. Cunnus: Represión e Insumisiones del sexo femenino. Barcelona: Editorial Montesinos,1996

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. Tendenc@s. Perspectivas feministas en el arte actual. Murcia: CendeaC, 2005

PINKOLA, Clarissa. Mujeres que corren con los lobos. Barcelona: Zeta, 2009.

RODRÍGUEZ, Rosa María. El placer del simulacro –Mujer, Razón y erotismo- Barcelona: Editorial Icaria, 2003

SHAKESPEARE, William. Hamlet. Madrid: Ediciones Susaeta S.A., 1922.

SIERRA, Jordi. Las chicas de Alambre. Madrid: Grupo Santillana Ediciones,1999

WALL, Thomas Carl. Radical Passivity. Levinas, Blanchot and Agamben. Albany: State University of New York Press, 1999.

Webgrafía

E.T.A., Hoffman. El Hombre de arena. Feedbooks, 1817. www.ciudadseva.com

SOMBRA, Lucy. Violencia de la Intimidad. <http://girlswholikeporno.com/2012/03/15/su-cuerpo-es-un-campo-de-batalla/>.

ROMANSKA, Magda. NecrOphelia - Death, feminity and the making of modern aesthetics. Performance Research 10(3). Taylor & Francis Ltd 2005. <http://emerson.academia.edu/MagdaRomanska/Papers/1703471/Necr-Ophelia_Death_Femininity_and_the_Making_of_Modern_Aesthetics>

BREA, Jose Luis. Nuevas estrategias alegóricas Editorial TECNOS, 2009. http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/nea.pdf,

Post-Producción de Fotografías:

Lapi's Studio

www.lapistudio.com.co
Ancizar Casanova
Cel. 3108026975

Diagramación:

Gustavo Hernández
gahv777@hotmail.com
Cel. 3112277746

Camila Amado Rivera

Teléfono (57 1) 4717361 Celular (57) 314-2094859
camiamado@gmail.com
Portafolio + http://www.flickr.com/photos/camilamado/

Artes Plásticas y Visuales.
Facultad de Artes ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

Bachillerato Comercial.
Colegio Hermanas de la Presentación, 2001-2006.

Inglés - Nivel Avanzado 1,
ILUD Instituto de Lenguas de la Universidad Distrital, 2012. // Work & Travel USA. Programa de Intercambio Cultural, Maryland – USA, Diciembre 2010 a Febrero 2011.

Actividades como conferencista y tallerista

Get off Tags! Identidad Transgénero en la Cultura Popular.
Conferencista invitada como miembro del colectivo Üniseks. Stonewall Javeriano – Grupo de Diversidad Sexual de la Universidad Javeriana. Marzo 16 de 2012. Bogotá D.C.

Explorando el Transgénero - Un acercamiento a la investigación y la producción de Arte-.
Tallerista. Laboratorio dictado por el colectivo Üniseks en el marco de CASABIERTA 12. Facultad de Artes ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 5, 6 y 7 de Octubre de 2011. Bogotá D.C.

Encuentro artístico y cultural – Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México.
Ponente. Seminario de producción dirigido a estudiantes de la Maestría en Estudios Visuales de la UAEM. Agosto 9 al 12 de 2011. Toluca – México.

"*¡Mujer, tenía que ser!" Revolución femenina y artes.*
Conferencista invitada como miembro del Colectivo Mujer es, Grupo de Investigación en Estudios Culturales y Visuales. Conferencia dictada para la Cátedra Arte y Contexto de la Facultad de Artes ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Abril 11 de 2011. Bogotá D.C.

Desde la exploración de la identidad de género a través de la puesta en escena.
Tallerista. Laboratorio Experimental de Fotografía dictado por el colectivo Üniseks en el marco de CASABIERTA 11. Facultad de Artes ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 6, 7 y 8 de Octubre de 2010. Bogotá D.C.

Exposiciones Colectivas

+2012
– Primera Muestra de Arte Pospornográfico. Evento organizado por Garpa - Arte y Comunicación-. Marzo 8 al 10. Buenos Aires, Argentina.

+2011
– Fait en Colombie (Hecho en Colombia). Université du Québec à Trois-Rivières. Noviembre 22 a Diciembre 2. Quebec, Canadá.
– Belleza Alabastrina. Proyecto Ganador del Concurso Curaduría Estudiantil 2011 de la Facultad de Artes ASAB. Galería Caleidoscopio. Noviembre 11 al 19. Bogotá D.C.
– Üniseks // Explorando el Transgénero. En convenio con CASABIERTA 12 y la Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte. Casa de la Cultura de Tunjuelito. Octubre 18 a Noviembre 19. Bogotá D.C.
– Apuntes Cotidianos. Sala de Exposiciones ASAB, Facultad de Artes ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Abril 25 a Mayo 6. Bogotá D.C.

+ 2010
– Primer Salón Bidimensional 15-16. Casa Quince Dieciséis. Abril 14 al 17. Bogotá D.C.
– Semana Rosa. Fundación LGBT. Parque Calle 60 con Carrera 7. Julio 1 al 4. Bogotá D.C.
– Salón Bidimensional, en el marco de CASABIERTA 11. Facultad de Artes ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Octubre 6 al 8. Bogotá D.C.
– Salón de Arte Morboso. El Castillo Night Club. Junio 4 a 23. Bogotá D.C.

+ 2009
– Proyecto Autorretrato, Concurso de Creación Docente. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes – ASAB. Bogotá D.C.
– I-m-a-g-e-n. Galería – Café Planet. Bogotá D.C.
+ 2008
– Ilusión y Realidad. Centro Comercial Sabana Norte. Chía.

Experiencia Laboral

Monitora Área de Teoría e Historia del arte y Humanidades – Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Agosto a Diciembre de 2011.

Monitora Sala de Exposiciones ASAB – Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Marzo a Julio de 2011.

Monitora Cátedra de Contexto - Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Agosto a Noviembre de 2010
.
Auxiliar de Investigación Proyecto "Genealogía del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Hacia una lectura de las instituciones y agentes culturales en Bogotá en 1978."– Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Enero 26 a Mayo 25 de 2010.

Monitora del Comité Pos gradual – Unidad de Investigación. Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Agosto a Diciembre de 2009.

Pasante (Grupo de apoyo de salas de montaje) - "La Otra" Feria de arte contemporáneo. Octubre 16 al 21 de 2008.

Publicaciones

+ Colegiadas 2009-02, Teoría e Historia del Arte, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.
- La Espiritualidad Barroca en el arte Colonial, «La mirada al hombre religioso: De Rembrandt a Vásquez Ceballos»

+ Colegiadas 2008-01, Teoría e Historia del Arte, Humanidades y Electivas Teóricas. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.
-La vida es un estado mental, «vivimos para morir». Humanidades II.
-La persistencia de la imagen, a pesar de la distancia. Teoría e Historia del Arte II (escrito en colectivo con Henry Palacio Clavijo).