



# El obelisco como falo simbólico

Reflexión crítica sobre el falocentrismo

Presentado por: SILVIA BINDA HEISEROVA

Dirigido por: MAU MONLEÓN PRADAS







**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**  
**FACULTAT DE BELLES ARTS**

**El obelisco como falo simbólico**  
**Reflexión crítica sobre el falocentrismo**

Tipología 4

Alumna: SILVIA BINDA HEISEROVA  
Tutora Académica: MAU MONLEÓN PRADAS

Valencia, julio, 2014



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES





# Resumen

Hemos llevado a cabo una investigación sobre el obelisco como un falo simbólico y las posibilidades de utilizar la forma geométrica de esta estructura para el desarrollo de un discurso artístico sobre el falocentrismo.

Aplicando la metodología de un análisis multifacético de las características del obelisco como un elemento simbólico de la arquitectura masculina y de estudios de caso de ejemplos concretos de los obeliscos más significativos en el mundo occidental, hemos justificado su esencia falocéntrica.

Utilizando por un lado la geometría simplificada y la estética del obelisco y por otro lado la simbología del color entre otros, se han producido tres series de obras artísticas. Empleando analogías, poéticas y metáforas hemos señalado la conexión entre el obelisco y el falocentrismo.

Podemos concluir que hemos conseguido desarrollar un discurso artístico crítico, utilizando el obelisco como elemento básico. Hemos confirmado que, el obelisco funciona como una metáfora artística que nos permite reflexionar sobre el falocentrismo.

Palabras claves: obelisco, falocentrismo, falo simbólico, arquitectura masculina





# Abstract

Our investigation focuses on the obelisk, representing a symbolic phallus, and the possibilities of using its geometrical structure to create a discourse about phallocentrism.

We confirmed the phallogentric essence that has an obelisk, by performing a multifaceted analysis of characteristics of this symbolic element of masculine architecture and case studies describing specific examples of the most significant obelisks in the occident.

We produced three artistic series using a simplified geometrical form and the aesthetics of an obelisk and the symbolism of colour, among others. By creating analogies, poetics and metaphors, we have pointed out on the connection between the obelisk and the phallogentricism.

We can conclude to have developed a critical artistic discourse using the obelisk as a basic symbolic element. We demonstrated that the obelisk is functional as an artistic metaphor that permits a reflexion about phallogentricism.

Keywords: obelisk, phallogentricism, phallic symbol, masculine architecture





# Índice

---

Introducción .....	13
Objetivos .....	17
Metodología .....	18
MARCO CONCEPTUAL.....	21
Crítica a la Arquitectura Fálica.....	23
<i>La obra de Anita Steckel</i> .....	30
El Origen del Obelisco.....	39
Alusiones Fálicas.....	47
Un Símbolo de Poder .....	57
Obelisco de Buenos Aires .....	60
<i>La obra de Marta Minujín</i> .....	63
Obelisco de Washington .....	68
<i>La obra de Andréa Stanislav</i> .....	72
Obelisco de Mussolini .....	77
Falo Simbólico del Poder Masculino.....	83
La Forma Geométrica .....	91
<i>La obra de Miriam Schapiro</i> .....	94

PRÁCTICA ARTÍSTICA .....	99
Explicación de Conceptos Clave del Proyecto Artístico.....	103
Serie 1: El Patrón Falocéntrico.....	111
Obra 1: El patrón falocéntrico .....	112
Obra 2: Cuarenta y nueve obeliscos I.....	126
Serie 2: Obsesión por el Obelisco .....	133
Obras pictóricas .....	134
Obras litográficas .....	138
Serie 3: El falo omnipresente.....	147
Obra 1: <i>El falo omnipresente (militar)</i> .....	148
Obra 2: <i>El falo omnipresente (floral)</i> .....	148
Obra 3: <i>El falo omnipresente (ornamental)</i> .....	148
Conclusiones.....	161
Bibliografía .....	165







# Introducción

---

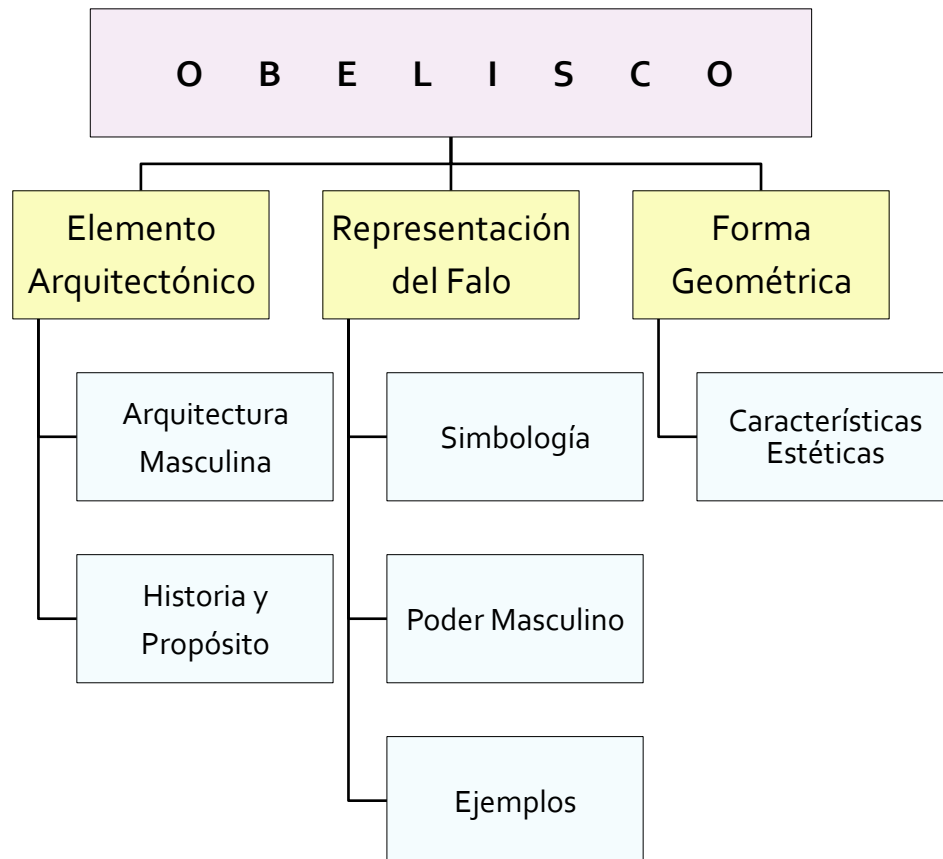
*Desde la visión que el símbolo introduce en la mente de la gente, la realidad socialmente construida y la llamada "vida cotidiana" no son sino ofuscaciones momentáneas, por más que social e históricamente generalizadas.*

J. Olives Puig

El presente trabajo pretende crear un discurso artístico crítico sobre el falocentrismo utilizando la forma geométrica de un obelisco como el elemento plástico básico, el cual simboliza un falo. Para justificar nuestro concepto se lleva a cabo un análisis formal y conceptual sobre diversas ideas relacionadas con el falocentrismo, la arquitectura masculina y la simbología fálica. Para ello se ha partido del obelisco como la estructura arquitectónica más representativa en relación a dichos conceptos.

El obelisco, por su morfología y elevada carga simbólica, ha ensalzado desde la antigüedad los valores de una sociedad patriarcal. Los códigos formales, las convenciones arquitectónicas y las teorías de planificación urbana, han sido empleadas a lo largo de la historia para imponer el falocentrismo. Esta idea, se traduce en la representación del poder masculino en la sociedad occidental.

Encontramos aquí, un mapa de los conceptos fundamentales que hemos desarrollado a lo largo de la investigación:



El término básico, el obelisco, lo situamos en tres contextos. En un sentido amplio es un elemento arquitectónico que se integra dentro de la categoría de arquitectura masculina, con una historia propia y un propósito concreto. En un contexto más específico, el obelisco es una representación del falo con una determinada simbología vinculada al poder masculino, lo cual justificaremos con ejemplos concretos. Desde un enfoque visual, el obelisco es una forma geométrica que nos interesa por su estética y características típicas.



Para entender el fenómeno del obelisco de una forma completa, debemos considerar el importante rol que la arquitectura tiene como lenguaje, como representación codificada que configura e impone un orden social.

Durante el proceso de reflexión inicial sobre las relaciones entre el obelisco y el poder masculino surgen algunas preguntas: ¿Porqué se ha elegido un obelisco para conmemorar al primer presidente del imperio estadounidense, marcando de este modo el centro de la ciudad con un monumento simbólico?; ¿Qué valores se pretenden declarar como predominantes mediante su simbología?; ¿Porqué una ciudad, país, dictador o cualquier otra autoridad u organismo decide erigir un obelisco?

A partir de estas preguntas, consideramos fundamental analizar los siguientes aspectos: el porqué del surgimiento de esta forma, la necesidad esencial de construir un obelisco, su propósito original, así como las circunstancias o motivos de su adopción y reproducción en el mundo occidental. De este modo, pretendemos profundizar y justificar nuestro discurso artístico, basado en la simbología del obelisco. Por otro lado, nuestra visión feminista de la simbología arquitectónica representa el punto de partida para subvertir, desde una perspectiva artística, el carácter fálico y falocéntrico.

El desarrollo de nuestro trabajo plantea un análisis crítico de la arquitectura fálica profundizando en los orígenes del obelisco como símbolo del poder en la cultura occidental. Para ello hemos seleccionado algunos de los monumentos más representativos en relación a su función simbólica. Por otro lado, también se introducen consideraciones sobre el aspecto formal y estético del obelisco.

Cabe destacar que, la introducción de referentes artísticos<sup>1</sup> relacionados con conceptos sobre los cuales investigamos, se incorporan durante el desarrollo de los diversos capítulos. De este modo, la presentación de las referencias artísticas, vinculadas a apartados específicos, nos permite profundizar y aclarar la vinculación de las obras artísticas producidas con los conceptos sobre los cuales nos apoyamos.

1

---

<sup>1</sup> Conscientemente hemos incluido únicamente a artistas mujeres como referentes, nuestro enfoque

# Objetivos

---

## **Objetivos generales:**

1. Analizar el fenómeno del obelisco a nivel histórico, visual y socio-cultural desde un enfoque a su carácter fálico.
2. Demostrar que el obelisco es la representación de un pene erecto, que tiene la función de un falo simbólico y sirve como prolongación del poder masculino.
3. Utilizar la idea del falo materializado en obelisco como una herramienta simbólica de representación del poder masculino.
4. Desarrollar y aplicar estrategias, metodologías y poéticas artísticas para crear un discurso artístico subversivo sobre el falocentrismo.

## **Objetivos específicos:**

1. Investigar las circunstancias de introducción de obeliscos en entornos urbanos y demostrar su relación con el poder masculino.
2. Producir una serie de obras pictóricas mediante las cuales se pretende expresar una crítica al falocentrismo a través de analogías y metáforas artísticas.
3. Experimentar con soportes, materiales, técnicas mixtas y con la dimensión simbólica del color.

# Metodología

---

Abordamos la investigación mediante los siguientes planteamientos metodológicos:

1. Búsqueda de bibliografía, usando las siguientes palabras claves:
  - Búsqueda 1 - falocentrismo
  - Búsqueda 2 - obelisco
  - Búsqueda 3 - simbolismo masculino
  - Búsqueda 4 - retóricas de arte feminista
  - Búsqueda 5 - simbolismo del color
  - Búsqueda 6 - metáfora pictórica
2. Identificación y selección de conceptos significativos y relevantes.
3. Análisis de contenido de los estudios relacionados con el tema de los obeliscos.
4. Síntesis de conceptos e ideas sobre el falocentrismo y el obelisco.
5. Estudio de caso de ejemplos concretos.
6. Búsqueda de artistas que emplean estos conceptos como referencia.
7. Producción de obra apoyada en la interrelación de ambos conceptos.





MARCO  
CONCEPTUAL





# Crítica a la Arquitectura Fálica

---

*[...] el cuerpo en la arquitectura no es tan solo el tema esencial [...] indisolublemente conectado a la cuestión de género y sexo, es una cuestión que ha generado las metáforas más extraordinarias en la elaboración de una ideología arquitectónica.*

Diana I. Agrest

Como punto de partida para el desarrollo de nuestra visión feminista de la simbología arquitectónica compartimos el postulado que indica que, en una sociedad patriarcal, los códigos formales, convenciones arquitectónicas y las teorías de planificación urbana, fueron empleados para imponer el falocentrismo.

Según Lacan,<sup>2</sup> el falo es el centro en torno al cual se organiza la subjetividad, el lenguaje, comportamientos y leyes sociales, así como la sexualidad humana. El falo es el portador de sentido frente a su ausencia que funciona a nivel de estructuras simbólicas. El falo es un icono cultural, no es equivalente al pene, no es una parte del cuerpo, sino una idea presente en las mentes. El pene puede ser ocultado, pero el simbolismo fálico está siempre presente. El falo proclama los valores vinculados, sobre

---

<sup>2</sup> Ver, a este aspecto las consideraciones de Cortés sobre Lacan en: José Miguel G. Cortés, *Hombres de mármol: Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Barcelona, Egaes, 2004), pp. 189-192.

todo, a la civilización, su fin no es representar una superioridad física, sino una superioridad genérica masculina en la sociedad. Esta capacidad está vinculada a un poder social donde los hombres tienen el privilegio de la creación y el control en las esferas de la vida social.

Cañoles<sup>3</sup> define el falocentrismo como un orden simbólico que centra en el falo la diferencia sexual entre hombres y mujeres. La división simbólica del trabajo entre los sexos, que el término género contribuye a explicar, es el sistema establecido por el falogocentrismo. En este sistema, lo masculino y lo femenino están en una posición estructuralmente asimétrica: los hombres, como los referentes empíricos de lo masculino, llevan el falo, es decir, la visión de la virilidad abstracta. Que la mujer sea tratada como objeto sexual pasa a llevarla en toda su naturaleza, con el hecho que se piense que el deber de la mujer es satisfacer y provocar al hombre estamos retrocediendo años luz, la mujer tiene el mismo derecho de querer disfrutar de querer amar cuando se deba no cuando el hombre quiera, no solo se le pasa a llevar moralmente igual física y psicológicamente las mujeres tienen el mismo derechos que su cuerpo y su alma sean respetados. En esto también tiene mucho la culpa el tipo de propaganda que vemos día a día, vender un determinado producto, pone su cuerpo a disposición de vender productos a los hombres sobre todo cuando hablamos de bebidas alcohólicas, ya que la utilización de la mujer con un significado sexual, sirve como llamada de atención al sexo masculino (siempre que sirva como reclamo erótico), y siempre muestran al mismo prototipo de mujer flaca y ala vez exuberante como si eso fuera el objetivo que tiene que alcanzar toda mujer. La mujer en la publicidad se ve como un decorativo.

---

<sup>3</sup> Claudia Gómez Cañoles, Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos, 25 de junio 2014. [www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=138](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=138)

Al paso que vamos es muy difícil que cambie esto, el hombre debe dejar de ver a la mujer como un objeto sexual, pero es casi imposible si cada vez que vemos tele vemos este tipo de propagandas, o cuando vamos en la calle o leemos un diario. La sociedad debe entender que ya estamos en el siglo XXI, y que las mujeres estamos en igual de condición, que hemos luchado siglos para que esto sea así, no como al género masculino que siempre desde el origen del ser humano a sido elogiado y nunca mirado en menos.

Compartimos la visión de que entre el género y los elementos arquitectónicos existe una sofisticada vinculación, de hecho la arquitectura vertical se asocia con lo celestial, divino y masculino, al igual que las líneas rectas y claras, mientras que los elementos horizontales y curvos se asocian con lo femenino.<sup>4</sup> Incluso los materiales de construcción tienen relevancia en el proceso de transferir el "género" a la arquitectura. La integridad arquitectónica está basada en la masculinización de sus materiales y sus atributos asociados como son la austeridad, autenticidad y permanencia.

El antropomorfismo basado en el imaginario del cuerpo masculino está presente desde las construcciones fálicas hasta las construcciones musculares de la arquitectura cívica. Los hombres erigen edificios impresionantes y grandes como los rascacielos, los obeliscos, construyen calles largas y rectas. Dichos espacios por lo general resultan fríos, inhumanos y opresivos.<sup>5</sup> Cabe destacar que estas vinculaciones, aunque comprobables y omnipresentes, operan a un nivel implícito, casi invisible, por estar perfectamente incorporadas a nuestra experiencia del entorno. Para explicar la ambigüedad de la co-presencia de invisibilidad y ostentación en la arquitectura fálica, adoptamos la postura de que el orden masculino ha conseguido impregnar el

---

<sup>4</sup> Un desarrollo de esta idea encontramos en Gerard Rey A. Lico, "Architecture and Sexuality: The Politics of Gendered Space" *Humanities Diliman* 2, no. 1 (January-June 2001), pp. 30-44.

<sup>5</sup> Ibid.



Ejemplo de la arquitectura fálica: *los rascacielos de Manhattan*.

inconsciente colectivo de esquemas estructurales específicos. Dichos esquemas están presentes tanto en las relaciones sociales como en el entorno urbano manifestándose simbólicamente. Así pues, el orden masculino se nos presenta como "un orden neutro al servicio de la sociedad",<sup>6</sup> sobre el cual no se puede discutir porque parece el único posible, de hecho inevitable.

---

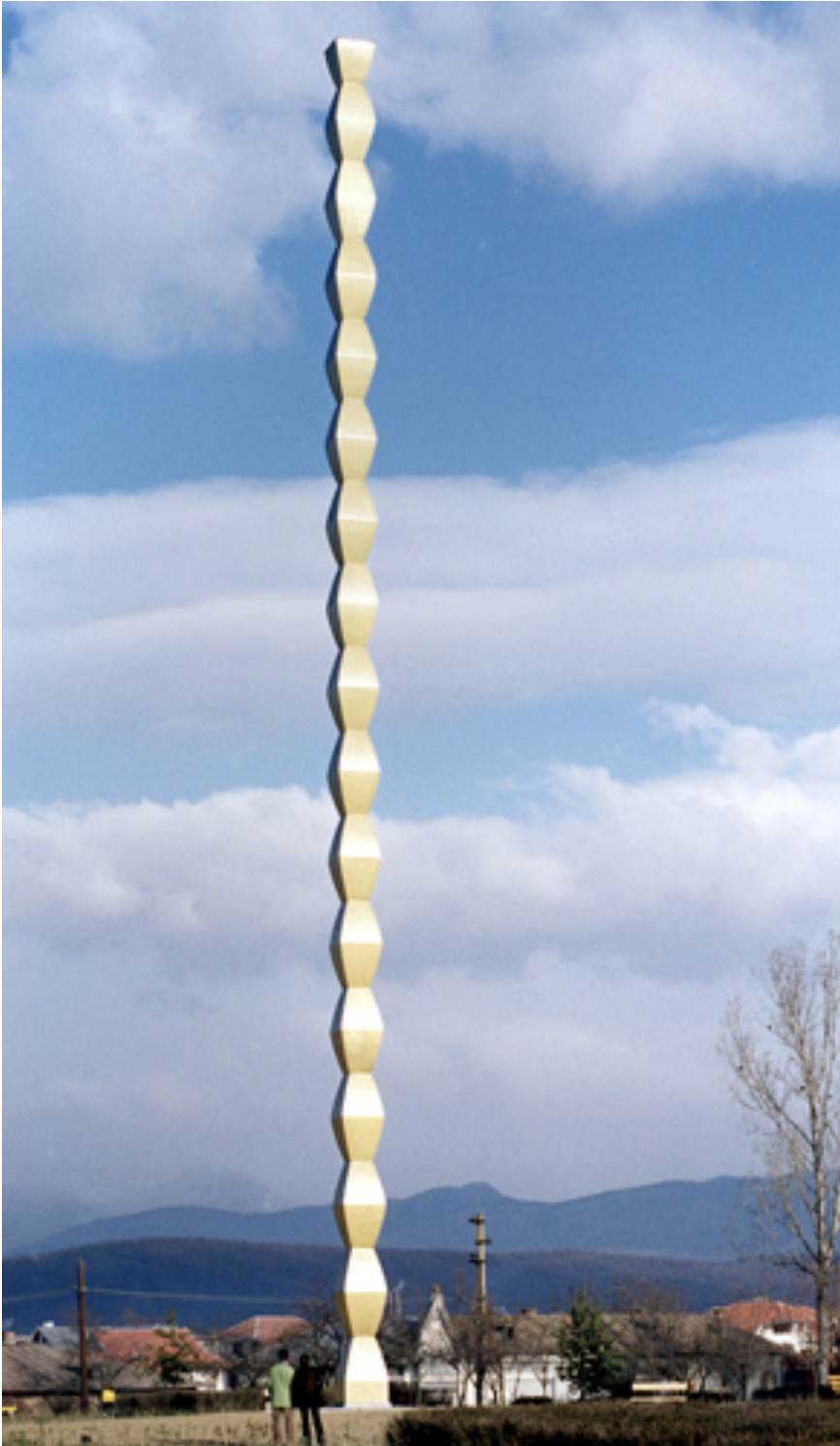
<sup>6</sup> José Miguel G. Cortés, *Hombres de mármol: Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Barcelona, Egales, 2004), p. 43.

Las estructuras urbanas y las estructuras arquitectónicas no son solamente un conjunto de materiales de las industrias de la construcción y urbanismo, sino una producción cultural y social. La arquitectura tiene un importante rol como lenguaje, como representación codificada que configura e impone un orden social. La arquitectura siempre representa algo más que ella misma y es idéntica al espacio de la representación.<sup>7</sup> La arquitectura y sus componentes suelen ser traicioneros, juegan con trucos de percepción, lenguajes simbólicos y una aparente objetividad, con el fin de adaptar valores, establecer un tipo de orden social y reforzar ideologías. Además, cuenta con inversiones de gran valor, materiales y apariencia que le añaden una dimensión monumental y la convierten en un objeto de fascinación y admiración.

Las arquitecturas fálicas se introducen en los espacios urbanos al nivel mundial. Partiendo de una perspectiva contemporánea occidental, destacan ejemplos de construcciones fálicas en el occidente actual. Podemos encontrar estructuras arquitectónicas fálicas determinantes y características para el territorio desde el Mediterráneo (la Torre Agbar en Barcelona, España), en Europa del Este (columna sin fin de Brancusi en Bucarest, Rumania) hasta América del Norte (rascacielos de Manhattan). Cada uno de estos ejemplos varía en su propósito funcional/decorativo, no obstante un rasgo en común es su carácter fálico, vertical, monumental y emblemático para la ciudad en la cual están ubicados.

---

<sup>7</sup> Idea desarrollada por Cortés en José Miguel G. Cortés, *Políticas de espacio. Arquitectura, género y control social*, Barcelona, Iaac, 2006.



Columna de Brancusi en Bucarest



La Torre Agbar en Barcelona.



## ***La obra de Anita Steckel***

Dentro de la práctica artística destacamos la crítica a la arquitectura fálica realizada por *Anita Steckel* (Nueva York, 1930 - 2012) por su extraordinaria imaginación innovadora, atrevida y revolucionaria. Para Steckel, la ciudad de Nueva York, su ciudad natal, fue una importante inspiración para su creación artística, el horizonte de Manhattan con los característicos rascacielos es un elemento que se repite en sus obras. En su trabajo, Anita Steckel desarrolla la idea de la arquitectura como lenguaje, señalando la importancia simbólica de elementos arquitectónicos en el espacio urbano y utilizando las formas fálicas de los rascacielos de Manhattan para crear una crítica artística feminista.

Steckel fue una de las primeras artistas en crear un discurso sobre temas socio-políticos urgentes como el sexismo. La artista investiga las ideas del feminismo, el urbanismo y la historia. Con sus fotomontajes, Anita Steckel ha innovado la estética de las imágenes, incorporando imágenes de la desnudez y referencias a la sexualidad para transmitir mensajes políticos y sociales bajo una visión feminista. Según el historiador del arte J. Taylor-Basker,<sup>8</sup> Anita Steckel es pionera en el uso y apropiación de la fotografía, utilizando técnicas de montaje de la fotografía con la pintura de una manera original y novedosa.

En su producción artística encontramos sobre todo dos series donde la artista hace referencia directa a la ciudad masculina fálica. Se trata de las series *Giant Woman* (Mujer gigante) y *New York Sky Line* (Horizonte de Nueva York) en las cuales Anita Steckel proyecta una visión personal del horizonte urbano fálico, controlado y reclamado por mujeres empoderada para reivindicar su derecho a la ciudad.

---

<sup>8</sup> Ver texto de Brooklyn Museum sobre Anita Steckel en [http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/gallery/anita\\_steckel.php](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/anita_steckel.php)



La obra *Giant Woman On Empire State Building* (1969-1970) es una pieza de la serie *Giant Woman* (Mujer gigante). Se trata de un conjunto de fotomontajes, donde una mujer gigante transita por los espacios públicos y emblemáticos de la ciudad de Nueva York. La mujer aparece en posiciones sexuadas en relación al entorno urbano, que en este caso es el horizonte de Manhattan con sus característicos y emblemáticos rascacielos. En esta pieza, la mujer está sentada a horcajadas en el *Empire State Building* con una mano en el aire como si estuviese montando un toro. Si nos fijamos en su cara, vemos una sonrisa lúdica, una expresión de satisfacción mientras domina la ciudad de Nueva York, pues lo hace con gracia y sin agresión, sin violencia.



**Anita Steckel.** *Giant Woman On Empire State Building*, 1969-1970.



Anita Steckel. *Giant Woman (Nostalgia)*, 1973.

En cada pieza de la serie *Giant Woman*, la mujer gigante que aparece en la imagen representa a la misma artista Anita Steckel, pues se trata de un autorretrato. Utilizando la técnica de collage, Steckel interviene añadiendo su rostro al cuerpo de la mujer gigante sobrepuesta a la fotografía de la ciudad, y puesto que su figura es transparente, todavía se aprecia la fotografía original de los rascacielos de Manhattan.

Mediante su práctica artística, Steckel explora su cuerpo y su poder en una visión de la ciudad de Nueva York surrealista, un mundo fantástico, donde ella misma reina. Rechaza el rol pasivo de la mujer y rechaza la esencia femenina impuesta. Anita



intervenida con imágenes de penes flotando como partes añadidas a los mismos edificios. Steckel utilizaba imágenes fálicas para llamar la atención sobre los privilegios masculinos, sobre todo, el privilegio de representar y poseer la ciudad. Los rascacielos en las obras de Anita Steckel no son edificios, son representaciones del falo, que en este caso muestra explícitamente. Los rascacielos son edificios enormes, con una estructura visualmente atractiva, contruidos de materiales que reflejan el sol y por eso crean un efecto de reflejos brillantes. Al posicionar su "alter ego" gigante directamente en el horizonte de Nueva York, en posturas sexuadas y con expresión



Anita Steckel posando delante su obra *New York Skyline*, 1974.

relajada y confidente, Steckel rechaza la supremacía del poder masculino. Ella misma toma el poder y lo ejerce sobre la ciudad fálica. La mujer gigante es una mujer empoderada, tan poderosa como los edificios mismos.

Por los contenidos sexuales, sus obras han causado mucha polémica pública e institucional y fueron percibidas como escandalosas e inapropiadas en su época. Después de varios intentos de censurar la obra de Anita Steckel, ella decidió formar un grupo para luchar contra la censura de contenidos sexuales en el arte.

El trabajo artístico de Anita Steckel es pionero por moverse en el terreno entre el placer erótico y la crítica al poder patriarcal, dos temas difíciles de conjugar. Analizando la obra, también podemos suponer que le interesaba la cuestión de cómo puede ella, artísticamente, representar la experiencia sexual y el cuerpo humano de forma que éstos no sean verificados. La solución, al parecer la encontró utilizando el entorno urbano, el horizonte y los monumentos de la ciudad, como una herramienta metafórica para señalar al poder masculino. En sus obras utilizaba elementos arquitectónicos de la ciudad para representar la opresión masculina y el deseo sexual de la mujer. Así consigue crear imágenes con un contenido sexual, crear un discurso crítico, sin convertir en objeto el cuerpo femenino.

Desde un punto de vista artístico, consideramos el concepto del falo simbólico, materializado en construcciones arquitectónicas, como una herramienta de representación del poder masculino y un elemento metafórico adecuado, convincente, inteligente y versátil para ser utilizado en un discurso artístico feminista y expresar así una visión crítica al falocentrismo. Es por ello, por lo que este "motivo ha sido analizado teóricamente y utilizado en la praxis de nuestro Trabajo Final de Máster.

Entre las variadas construcciones urbanas fálicas encontramos una estructura muy particular, fascinante y significativa, repetida y admirada desde hace miles de años en todo el mundo, que representa un falo simbólico como parte de la arquitectura: *el obelisco*. El obelisco posee características típicas que forman un conjunto simbólico de valores masculinos, principalmente su forma fálica, su geometría, sus dimensiones exageradas, su eje vertical, así como el material no perecedero del cual está construido (piedra, mármol u hormigón) que hace referencia a la dureza y la permanencia, así como a la inmortalidad y la rigidez.

En los siguientes capítulos nos centraremos exclusivamente en un tipo concreto de arquitectura fálica, el obelisco. Esta estructura monolítica no tiene una utilidad funcional en la mayoría de los casos, ya que se caracteriza más bien por su función simbólica, histórica y conmemorativa. En primer lugar profundizaremos en el análisis de obeliscos concretos, sus contextos de ubicación y su significado simbólico. Para ello seleccionaremos varios ejemplos de obeliscos ubicados en diversos emplazamientos urbanos, como plazas estratégicas y lugares emblemáticos de distintas ciudades del mundo occidental en el siglo XXI.

Analizaremos los valores e ideas que representan y transmiten los obeliscos, con el objetivo de comprobar nuestras hipótesis. Este trabajo se centra en la relación entre el obelisco (como un elemento simbólico urbano) y el falocentrismo. La asociación de ambos conceptos plantea un paradigma inaceptable pero omnipresente, manifestándose, reforzándose y afectando a todas las parcelas de la sociedad. A partir de estas premisas, nuestra investigación se centra en el análisis de la retórica simbólica del obelisco.







# El Origen del Obelisco

---

Para entender el fenómeno del obelisco de una forma completa y a continuación poder desarrollar una subversión artística de su carácter fálico y falocéntrico, consideramos fundamental analizar los siguientes aspectos: el porqué del surgimiento de esta forma, la necesidad esencial de construir uno, su propósito original, así como las circunstancias o motivos de su adopción y reproducción en el mundo occidental. De este modo pretendemos profundizar y justificar el discurso artístico mediante la simbología del obelisco.

El obelisco es en sí un monolito – pieza tallada de una piedra singular – el cual, cuando está ubicado verticalmente, forma un cuadrado en su base y se ahúsa gradualmente en su altitud, terminando con un cúspide en forma de pirámide, creando una forma fálica. La primera aparición de un obelisco ocurre en el Antiguo Egipto alrededor del año 2700 A.C. Originalmente, la mayoría de los obeliscos fueron colocados en pareja sobre pedestales del mismo material delante de los portales de los templos. Casi todos los obeliscos del Antiguo Egipto estaban dedicados a dioses del sol egipcio y tenían desde el principio una función conmemorativa, acerca de un faraón o de un evento notable, cuyos detalles se grababan en jeroglíficos en las cuatro caras del monolito.<sup>10</sup> El hecho de que los obeliscos se construyeran de un sólo bloque no era accidental, sino inherente a su profundo significado, era un gesto de obediencia a dioses egipcios y un

---

<sup>10</sup> Brian A. Curran et al., *Obelisk: a history*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2009, p.14.

recordatorio sobre el poder terrenal del faraón. Las cúspides de los obeliscos egipcios fueron frecuentemente decoradas con bronce, oro o electro (una aleación de oro y plata) con el propósito de reflejar los rayos solares. Solamente los emperadores más poderosos y más ricos podían permitirse construir y colocar un obelisco.



Obelisco egipcio en Karnak.

En la literatura podemos encontrar varias explicaciones y leyendas sobre el origen prototípico del obelisco. La explicación más frecuente confirma una relación esencial entre el obelisco y el falo por ofrecer una interpretación del monolito como el falo del dios egipcio Asr:<sup>11</sup>

El dios Set, junto a su ejercito, planeó una conspiración para asesinar a su hermano Asr. Para ello construyó un cofre y preparó una trampa para meterle dentro. Para asegurar su muerte definitiva selló el cofre y lo tiró con su cuerpo al río Nilo. La corriente del río llevó el cofre con el cuerpo capturado, hasta una isla llamada Byblos, donde fue absorbido por un tamarisco (árbol de acacia). El árbol creció de un modo de gigantesco con el cuerpo de Asr dentro, hasta que el rey de Byblos cortó el tamarisco y construyó el techo de su palacio de las piezas de madera del árbol conteniendo el cuerpo de Asr. Cuando Isis, la mujer de Asr, se enteró dónde se encontraba el cuerpo de su marido muerto, consiguió devolverlo a Egipto. Posteriormente, Set se enteró de que el cuerpo de su odiado hermano se encontraba de nuevo en su tierra, lo cual le enfureció enormemente y partió su cuerpo en quince trozos, dispersándolos por todo el país. Isis, tras enterarse de lo ocurrido, empezó a buscar y recolectar las partes del cuerpo de Asr, pero únicamente encontró catorce de las quince partes. Según la leyenda, las distintas partes terminaron en el río Nilo y una de ellas, la que Isis no pudo encontrar, fue el pene de Asr, el cual fue devorado por un pez. Por este motivo, Isis decidió construir un obelisco como tributo a su marido Asr en todos los lugares donde encontró las partes restantes de su cuerpo desmembrado.

Esta leyenda simboliza el origen prototípico del obelisco. De hecho, cada obelisco construido posteriormente representa el falo de Asr, además conlleva una amplia serie

---

<sup>11</sup> Curran et. al., op cit.

connotaciones simbólicas: la sagrada idea *kemética*<sup>12</sup> de resurrección, la fuerza mística, el culto al sol, la unión de lo terrenal y lo divino, así como el nexo entre la religión y la monarquía. Después de que Egipto fuera invadido y derrotado por los Romanos (30 a.C.), empezó un nuevo capítulo en la historia de los obeliscos. Los Romanos, con el emperador Augusto al frente, se impresionaron ante el descubrimiento de los obeliscos egipcios y fueron los primeros que decidieron transportarlos desde Egipto a través del océano (realizando un enorme esfuerzo e invirtiendo importantes sumas de dinero) e incluso llegaron a construir sus propios obeliscos.

Mediante el acto de trasladar el obelisco desde su tierra de origen a un nuevo territorio, el monumento es extraído de su contexto. Por tanto, la visión del mundo que le acompañó originalmente es transformada al ser reubicado a un nuevo contexto. Aunque pueda parecer que esto no significa nada más que un directo resultado del transporte, afirmamos que el cambio de contexto geográfico, social y cultural tiene unas consecuencias muy significativas. Los Romanos veían y aprovechaban la posibilidad de asignar un significado nuevo a la estructura del obelisco, dado que para la población Romana los obeliscos eran objetos desconocidos.<sup>13</sup> Una vez extraído del territorio egipcio, el obelisco podía ser utilizado por el emperador Romano o cualquier otro individuo para otorgarle el significado deseado. El obelisco más famoso que los Romanos transportaron desde Egipto se encuentra en el centro de la plaza de San Pedro en el Vaticano, dentro del complejo arquitectónico cristiano más importante del mundo.

---

<sup>12</sup> Teología del antiguo Egipto.

<sup>13</sup> Remco Bronkhorst, Beyond a terrestrial view on the Roman obelisk transport. The social implications of the shipping. En: *A kaleidoscope of maritime perspectives. Essays on the archeology, art history and landscape history of the maritime world view*, ed. D.C.M. Raemaekers, Groningen, Barkhuis, 2013, pp. 97-102.



El obelisco de Vaticano ubicado en el centro de la plaza de San Pedro mide 25,5 metros, su cúspide es decorada con una cruz cristiana.

En los siglos posteriores, los Romanos y otras naciones se apropiaron del culto del obelisco, interpretándolo de manera compleja y creativa, cargándolo de una extraordinaria serie de significados políticos, teológicos y estéticos.<sup>14</sup>

En resumen, el obelisco surgió como un elemento arquitectónico conmemorativo en el Antiguo Egipto. Queda demostrado que representaba un enorme y poderoso pene erecto, de hecho podemos confirmar nuestra hipótesis de que el obelisco tenía una connotación fálica desde sus orígenes.

---

<sup>14</sup> Curran et al., op.cit., p.33.







# Alusiones Fálicas

---

*Debido a los problemas de representación del pene (generalmente un tema tabú en la cultura occidental), éste ha necesitado de la creación de una imagen con una forma un tanto más velada y abstracta que se convirtiera en un símbolo: el falo, y que surgiera claramente la autoridad masculina.*

José Miguel Cortés

La retórica en publicaciones que tratan el tema del obelisco, en la mayoría de los casos omite el análisis de su carácter fálico y pocos textos se dedican exclusivamente a la relación directa entre el obelisco y el falo, así como tampoco abarcan la relación entre el obelisco y el pene erecto. Sin embargo, existen muchas evidencias de un vínculo directo entre el obelisco y un poder fálico, lo cual no es una mera coincidencia, sino la esencia del origen de cualquier obelisco, lo cual hemos podido comprobar en el análisis histórico.

Podemos constatar un descubrimiento interesante y significativo, acaecido durante nuestra investigación, respecto al lenguaje que se utiliza en los estudios sobre el

obelisco: para describir la posición o el procedimiento de colocación de un obelisco se usa frecuentemente el adjetivo *erect*, el verbo *to erect* o el sustantivo *erection*, lo que demuestra una evidente alusión a la funcionalidad de un pene, un órgano masculino que, sin embargo, la mayoría del tiempo no está erecto sino que se esconde "angustiosamente" de la vista pública. De esta reflexión surge nuestra pregunta acerca de cómo podríamos interpretar y explicar que las grandes ciudades capitales, élites occidentales, tengan y hayan tenido a lo largo de la historia interés en ubicar estos monumentales obeliscos (unos penes erectos gigantes de piedra u hormigón) en lugares estratégicos dentro de los espacios urbanos, para conseguir un efecto omnipresente y totalmente emblemático a la vista de sus habitantes.

Nuestra pregunta alude además a una contradicción entre la voluntad de exhibir una forma fálica al público de una modo ostentativo (empleando una construcción que representa un pene omni-erecto) y el tabú sociocultural de mostrar el pene masculino en la esfera pública. Una posible explicación de esta paradoja podemos encontrarla en las ideas de Bourdieu<sup>15</sup> cuando afirma que la masculinidad en su aspecto ético es un punto de honor, un principio de conservación y ensalzamiento del honor masculino. Dichos aspectos son indisociables de la virilidad física como constatación máxima de la potencia sexual. Por lo tanto, el falo concentra todas las fantasías colectivas de una potencia fecundante y está siempre presente, aunque raramente es nombrado. Adaptando la afirmación de Bourdieu, podemos interpretar el obelisco como la fantasía masculina de un pene omni-potente, la exageración de la erección masculina y como la materialización de la máxima potencia sexual del hombre.

---

<sup>15</sup> Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 12.

Resulta obvio que hoy en día no nos encontramos ni en el Antiguo Egipto, ni somos emperadores romanos, ni papas de renacimiento. Según el estudio titulado *Obelisk: a history*,<sup>16</sup> lo que actualmente asociamos a un obelisco cuando nos encontramos con él es, sobre todo, un aspecto freudiano: Sigmund Freud fue el primero que creó un catálogo de símbolos fálicos (sobre todo en *La interpretación de los sueños*, del año 1900 y *Conferencias de Introducción al Psicoanálisis*, del año 1916).<sup>17</sup> En dicho catálogo, Freud incluyó un extenso listado de objetos largos y rectos, y aunque el obelisco no se encontraba dentro de su listado, podría perfectamente haber sido incluido entre otros objetos nombrados como los cuchillos, las fuentes, los paraguas y los troncos de los árboles. Después de Freud, fue Carl Gustav Jung quien concurría con la idea, esta vez mencionando específicamente la naturaleza fálica del obelisco, en su libro *Sobre la Psicología de lo Inconsciente* publicado en el año 1916.<sup>18</sup> La primera vez que una publicación experta mencionó el sentido original del obelisco como símbolo fálico de la ciudad egipcia *Heliópolis* fue en el año 1948.<sup>19</sup> En las décadas siguientes, el obelisco fue relacionado con simbolismo a varios niveles: en el año 1950 la presencia de un obelisco en los sueños fue interpretada como una obsesión fetichista por el psiquiatra Sándor Lorand, en el año 1973 el obelisco fue denominado como “el símbolo fálico del hombre blanco” por el activista Russell Means<sup>20</sup>.

Unas de las primeras alusiones visuales explícitas a la connotación fálica del obelisco podemos encontrarla en la postal de la serie *Curiosité Parisienne* ilustrada por Fox Carte Coupee a principios del siglo XX. En la ilustración vemos una escena con una mujer

---

<sup>16</sup> Brian A. Curran et al., *Obelisk: a history*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2009.

<sup>17</sup> Curran et.al., *op.cit.*, pp. 284-285.

<sup>18</sup> Carl Gustav Jung, *Psychology of the Unconscious*, New York, Moffat, Yard and Company, 1916, p.180.

<sup>19</sup> Fue mencionado discretamente en una note final en la publicación de un egiptólogo holandés Henri Frankfort.

<sup>20</sup> Curran et al., *op.cit.* pp. 284-285.



*Curiosités Parisiennes No.6 – Place de la Concorde.*  
Un postal francés de principios del siglo XX.  
Ilustrado por Fox Carte Coupee.

joven desnuda adherida a horcajadas al obelisco de la *Place de la Concorde* en París y un policía interrogándola sobre si ha terminado de "pulir el obelisco". En esta imagen, el obelisco simboliza un objeto del deseo sexual, un objeto fetiche, un pene y al mismo tiempo un falo. La idea de falocentrismo y su vinculación al poder masculino está además apoyada en el personaje del policía con uniforme, el portador del poder masculino, amenazando con una porra a la mujer "clavada" al obelisco. El gesto del policía podría interpretarse como una muestra de inquietud al ver una mujer en un momento de emancipación sexual, parece que la mujer está disfrutando del placer sexual con el obelisco, lo cual es causa de escándalo y por ello debe ser castigada.



El proceso de decoración del obelisco de la Place de la Concorde en París con un condón magenta.



El obelisco de la Place de la Concorde en París decorado con un condón.

Más recientemente podemos encontrar dos casos donde un obelisco ubicado en una plaza principal de una ciudad capital occidental fue cubierto con un condón gigante de forma que se señala lo implícito de una manera muy explícita. El primer caso tuvo lugar en el año 1993 en París en la Plaza de Concord con ocasión del Día Mundial del SIDA, cuando la marca de ropa Benetton en colaboración con el colectivo activista *Act Up*<sup>21</sup> (conocido por acciones llenas de simbolismo y significados radicales) colocó un condón de color rosa en el obelisco ubicado en la misma plaza. El tiempo que el condón permaneció colocado fue de solo unas horas antes de que lo quitaran, ya que la intervención carecía de permiso por parte del Ministerio de Cultura de Francia. Casi diez años después, en 2005 el gigantesco obelisco de Buenos Aires fue decorado de la misma manera, esta vez con el apoyo de las relevantes instituciones gubernamentales.

La forma fálica del obelisco y su vinculación a lo sexual ha sido recientemente utilizada en varias imágenes populares. Encontramos, por ejemplo, la portada del libro titulado *The Woody* de Peter Lefcourt, que se apropia de la imagen de un obelisco para crear una composición controvertida: un obelisco ubicado entre las piernas de una persona (por el estilo de zapatos y pantalón que lleva se puede concluir que se trata de un hombre). El diseño de la portada hace evidente y muestra explícitamente que el obelisco es una representación de un pene erecto gigante. Dado que el autor del libro no tenía ninguna pretensión ideológica política, ni crítica, el motivo más probable para la elección de esta imagen para la portada del libro fue crear publicidad y conseguir ventas más elevadas de la novela.<sup>22</sup>

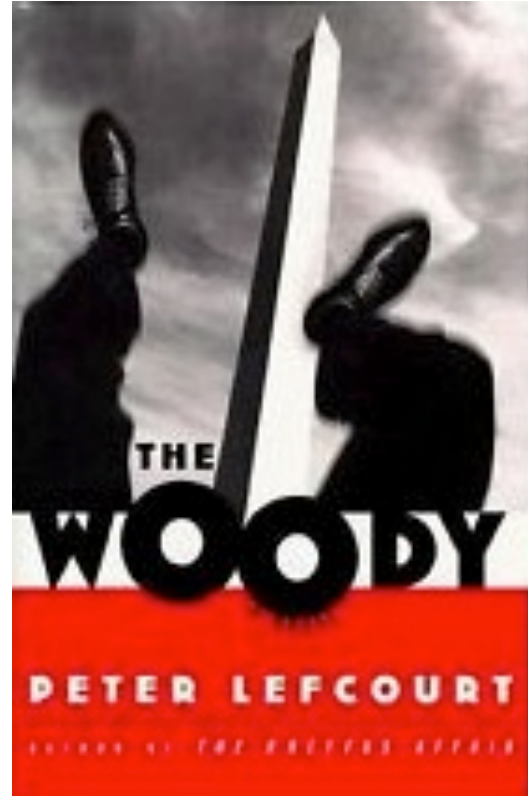
---

<sup>21</sup> Más información sobre el colectivo *Act Up* se puede consultar en su página web [www.actupny.org](http://www.actupny.org)

<sup>22</sup> Curran et al., op.cit., p.285.



El obelisco de Buenos Aires decorado con un condón.



La portada del libro *The Woody*, 1998.

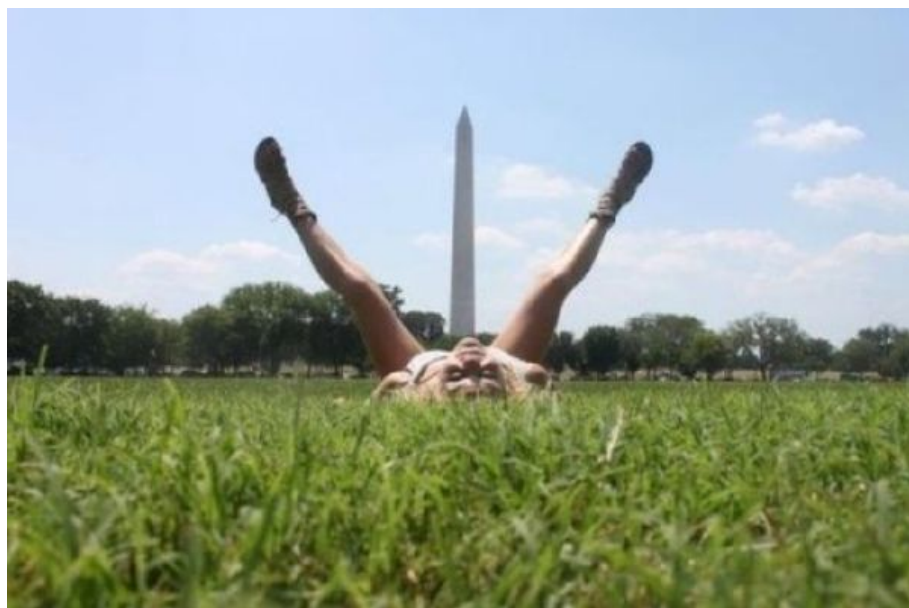
Otro ejemplo también evidente es una página web<sup>23</sup> que apela a sus visitantes a inventar escenarios sexuales con el obelisco de Washington D.C. y mandar fotografías de este para luego ser publicadas. La web reúne diez de las mejores imágenes anónimas de personas fotografiadas con el obelisco de Washington con gestos eróticos o en posiciones sexuales, donde siempre el obelisco se convierte en un pene simbólico.

---

<sup>23</sup> Ver la página web en: <http://heavy.com/comedy/2012/12/top-10-pics-of-people-using-the-washington-monument-as-a-dong/>



Vemos como los propios usuarios y las usuarias reproducen y subrayan esa imagen fálica, añadiendo de forma explícita y cómica un contexto sexual o erótico al monumento, el cual se convierte en un objeto fetiche de obsesión y de deseo.



Fotografías del obelisco de Washington con connotaciones sexuales y eróticas.







# Un Símbolo de Poder

---

*Aunque la emoción de una construcción es intangible, es también específica. Deseos y sentimientos particulares mueven la creación arquitectónica, y la experiencia de la misma, y se llevan a cabo de maneras particulares. Esperanza, el sexo, el deseo de poder o de dinero, la idea del hogar, el sentido de la mortalidad: éstos son definitivos, no vagas, con distintas manifestaciones en arquitectura.*

Rowan Moore

En el marco de este trabajo tenemos un interés especial en centrarnos en el análisis de los aspectos del poder masculino y falocéntrico que representa un obelisco a nivel simbólico. Cualquier obelisco del mundo occidental puede ser asociado con alguna forma de demostración de un poder específico. Sobre todo en el siglo XX, las ciudades occidentales y las personas asentadas en el poder, en su gran mayoría masculinas, intentaron convertir el obelisco en un elemento de ventaja política y/o en una estructura conmemorativa<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Curran et al., *Obelisk: a history*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2009, p.289.

Rowan Moore, el autor del libro *Porque construimos: poder y deseo en la arquitectura*<sup>25</sup> postula que la dimensión emotiva de una obra arquitectónica es intangible y específica. Antes de construir un edificio, un monumento o un memorial, existen ciertos deseos y sentimientos, así como una intención de cómo va a ser percibido por la población. En definitiva, la arquitectura e incluso el espacio urbano, manifiestan ideas y valores relacionados con la dominación, la jerarquía social, la obediencia, la subordinación, la sexualidad, la exclusión o la inclusión.

Partiendo de la cita de Rowan Moore, surge nuestra pregunta: ¿Qué tipo de deseos y motivaciones podemos asignar a la creación de los obeliscos y a su instalación en el espacio urbano?

Insistimos en que uno de los motivos más determinantes y decisivos para la incorporación de los obeliscos en el panorama urbano, fue el deseo de materializar el poder falocéntrico mediante la creación un falo simbólico que siempre recuerde la presencia y la supremacía del poder masculino. Desde que los griegos convirtieron la representación del cuerpo masculino en un símbolo (con la idealización de la imagen del hombre desnudo), este se convirtió en una herramienta simbólica, la cual encarna "tres aspectos fundamentales de la vida social: el poder, la rigidez y la invulnerabilidad".<sup>26</sup> De una manera análoga, el obelisco representa dichos aspectos como metáfora de una parte específica del cuerpo masculino, la cual alude a la virilidad y es la más diferencial respecto a la construcción de géneros. Según Cortés,<sup>27</sup> la virilidad se manifiesta a través de cuerpos limpios como oposición a los cuerpos manchados (por ejemplo de sangre), como el de las mujeres. Este aspecto podría

---

<sup>25</sup> Rowan Moore, *Why we build: power and desire in architecture*, New York, Harper Collins, 2013.

<sup>26</sup> José Miguel G. Cortés, *Hombres de mármol: Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Barcelona, Egales, 2004, p.60.

<sup>27</sup> Cortés, *Hombres de mármol, op.cit.*, p.59.

explicar el diseño de los obeliscos en relación a los materiales y colores que se utilizan para su construcción los cuales son en su mayoría blancos, uniformes, perfectamente lisos y planos, puros y limpios.

En nuestro trabajo intentamos demostrar una vinculación directa entre el obelisco y el poder político, masculino y falocéntrico. Para justificar nuestra hipótesis hacemos un análisis sistemático y comprensible de tres ejemplos concretos de obeliscos ubicados en espacios urbanos occidentales. Existiendo infinitos ejemplos de obeliscos, hemos elegido aquellos que son más significativos y polémicos, ubicados en las plazas más visitadas del mundo occidental, en ciudades capitales y en centros de élites masculinas del poder económico y religioso.

Los ejemplos elegidos representan a los obeliscos existentes en el mundo occidental contemporáneo y tienen los elementos y las características típicas de un obelisco egipcio. Hemos identificado las características que tienen en común como: el eje vertical, materiales uniformes y duros (el mármol u hormigón), una altura exagerada (llegando hasta 169 metros), así como la utilización de elementos dorados que decoran algunas partes del obelisco. A través de los tres ejemplos concretos de obeliscos ubicados en los espacios urbanos occidentales que observaremos a continuación, analizaremos los elementos, significados y símbolos que se han empleado para eternizar, reforzar y tener presente el poder falocéntrico.

## Obelisco de Buenos Aires

---

El emblemático obelisco argentino fue construido en 1936 de hormigón y hierro para conmemorar el aniversario del cuarto centenario de la ciudad y pronto se convirtió en el símbolo de una de las megalópolis del mundo occidental. El monumento porteño tiene una altura de 67,5 m y se encuentra ubicado en la Plaza de la República en el cruce de la Avenida Corrientes y Avenida 9 de Julio, la avenida más frecuentada y más ancha de la ciudad, donde antiguamente se ubicaba una iglesia que fue demolida para ser reemplazada por el obelisco. Consideramos que el hecho de la demolición de la iglesia (como símbolo religioso) tiene una significativa importancia como proyección material de imposición de un nuevo poder (el poder de la iglesia es reemplazado por un poder falocéntrico, rígido, duro y vertical, representado por el obelisco).

En su análisis sobre el simbolismo del obelisco de Buenos Aires, el autor Lars Bakker<sup>28</sup> afirma que éste posee un importante rol para la modernización de la ciudad y la creación de una experiencia urbana llena de símbolos, de una realidad que se convierte en algo más real que la propia ciudad. De hecho, los símbolos urbanos que existen frente al obelisco representan el poder político y económico, la modernidad, la etnicidad Europea (blanca), el poder cultural y el liberalismo. El uso directo del obelisco de Buenos Aires como instrumento del poder se hizo evidente en el año 1974 cuando el gobierno argentino colocó sobre este un enorme cartel luminoso con el mensaje que decía: "Silencio es salud".

---

<sup>28</sup> Lars Bakker, *Obelisk and Axis: Urban Symbolism of Buenos Aires*. En: *Cities Full of Symbols: A Theory of Urban Space and Culture*, ed. Peter J.M. Nas, Leiden, Leiden University Press, 2011, p.138.

Según las autoridades responsables de esa época, el propósito declarado de este mensaje fue calmar el ruidoso tráfico de Buenos Aires, pero al considerar la situación política, con una dictadura derechista en el poder, se puede interpretar otro significado: una otra dimensión del mensaje que reclama la obediencia y doblegación de la población.



El obelisco de Buenos Aires ubicado en la Plaza de la República.



El cartel con la inscripción *Silencio es Salud* instalado al obelisco de Buenos Aires en 1974.

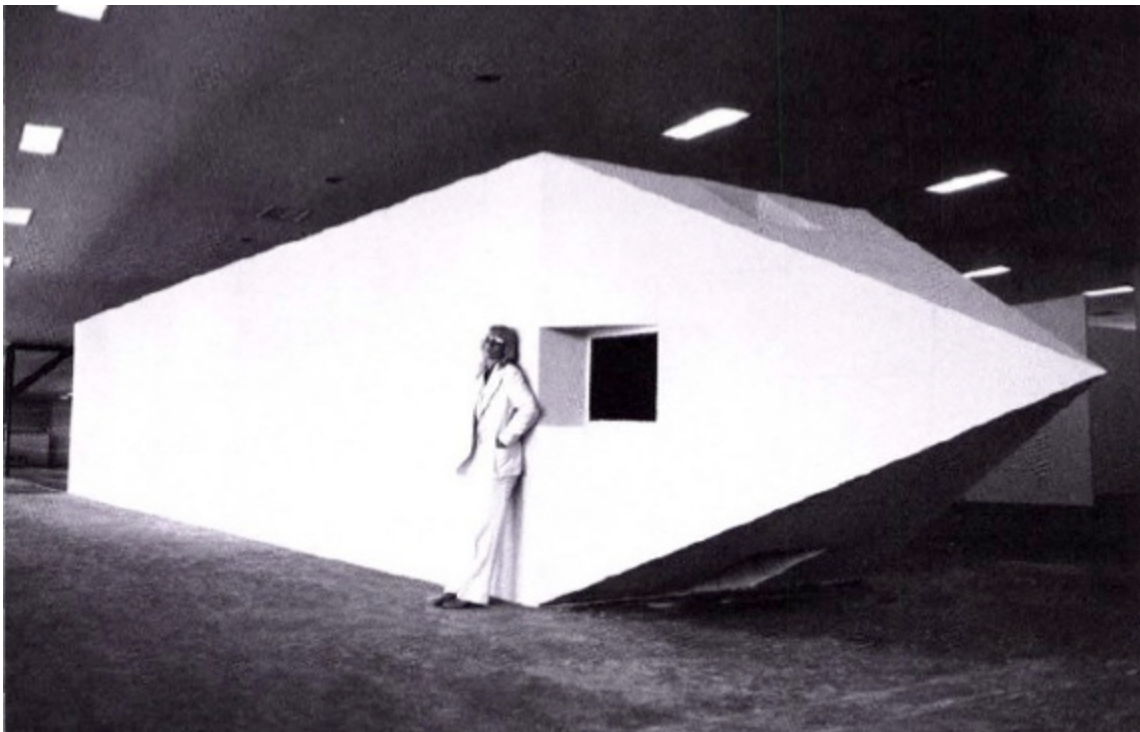


La inscripción de una de las caras del obelisco de Buenos Aires



### ***La obra de Marta Minujín***

Un interesante ejemplo de una posible representación artística del obelisco de Buenos Aires, con mucha carga simbólica y carácter subversivo, podemos encontrarla en la práctica artística de Marta Minujín (Buenos Aires, Argentina, 1943). Para la artista argentina, el obelisco de Buenos Aires sirvió como fuente de inspiración creativa convirtiéndolo en un elemento discursivo en varias de sus obras. La producción artística de Minujín, en general, se sitúa sobre cuatro ejes<sup>29</sup>: la participación de una audiencia masiva, la alteración de la percepción de las y los participantes y la modificación del entorno y creación de un arte popular.



**Marta Minujín.** *El Obelisco acostado*, 1978. Madera y TV pantallas con vídeos. Longitud 74m.

---

<sup>29</sup> Victoria Verlichak, Marta Minujín: Irreverent, *Art Nexus*, no. 75 (8 2010), p.67.

La obra titulada *El obelisco acostado* del año 1978, es una réplica del monumento porteño de tamaño real, colocado en posición horizontal. El obelisco de Minujín se puede recorrer por dentro, donde se encuentran pantallas de televisores en las cuales se reproducen audiovisuales. En una entrevista, la artista da su propia explicación de la obra, donde afirma que hizo el *Obelisco acostado* porque "sentía que había que descolocar a la gente. Uno va caminando por la calle y de pronto ve algo cotidiano, pero inclinado. Se crea un cambio en tu forma de mirar porque quedas estupefacto y eso te hace crecer."<sup>30</sup>



**Marta Minujín.** *El Obelisco navegando en el espacio sideral*, 1979. Acrílico sobre lienzo. 120 x 240 cm.

---

<sup>30</sup>Marta Minujín entrevistada por Melisa Boratyn. Entrevista publicada en: <http://malevamag.com/por-culpa-de-mi-obra-la-gente-no-para-de-decir-la-palabra-paz-marta-minujin/>

En 1979 Minujín hizo otra réplica del obelisco de Buenos Aires, titulada el *Obelisco de Pan Dulce*, esta vez recubierto por diez mil paquetes de pan dulce. Con esa obra, la artista pretende conseguir una desmitificación del monumento: "El Obelisco tiene 32m y 10.000 bolsas con pan dulce. Agarrás una, te comés el pan dulce: desmitificás el Obelisco", afirma Minujín.<sup>31</sup> Del mismo año proviene la obra pictórica titulada *El Obelisco Navegando en el Espacio Sideral*, donde el obelisco aparece como una especie de astronave transportando a personajes capturados en su estructura geométrica en un espacio abstracto que recuerda la superficie del planeta Tierra por la gama de colores utilizados. Interpretamos que el obelisco simboliza en esta obra el poder nacional, una fuerza que manipula y dirige a la población imponiendo las directrices de su vida.

Entre los trabajos más recientes del año 2009 se encuentra *El obelisco multidireccional*, una obra escultórica hecha en varias versiones con variaciones de tamaño, color y material. El obelisco multidireccional está compuesto por cinco obeliscos en varios niveles de inclinación y visualmente recuerda a una mano humana. En relación a su interés por crear obras con obeliscos, la artista Marta Minujín afirma que le interesa trabajar con mitos universales. Para ella, el obelisco es el máximo mito universal, es el ombligo de Buenos Aires y "los nuevos obeliscos del año 2000 deberían ser inclinados. Porque a partir de ese año todo tenía que cambiar. La vida es multifacética y multidireccional, todo cambió y nosotros los argentinos tenemos que acomodarnos a las nuevas circunstancias constantemente."<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Marta Minujín entrevistada por María Moreno, 2003. Entrevista publicada en [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-639-2003-05-23.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-639-2003-05-23.html)

<sup>32</sup> Marta Minujín entrevistada por Julieta Mortati, 2009. Entrevista publicada en <http://www.parati.com.ar/lo-nuevo/personajes/marta-minujin/10787.html>

Basándose en las propias explicaciones de Minujín, podemos concluir que su obra, en la cual incorpora el obelisco, se centra sobre todo en despertar la reflexión en la gente sobre el estado de su país, "descolocar" la vida cotidiana y desmitificar la imagen del obelisco. Aunque sus motivos y su discurso no es conscientemente feminista, sus estrategias podrían servir y funcionar también para expresar una crítica al falocentrismo y al poder masculino simbolizado por el obelisco.



**Marta Minujín.**  
*Silver Multi-directional Obelisk, 2009.*  
7 x 7 x 1m.



**Marta Minujín.**  
*Obelisco de Plata, 2009.*  
Bronze a la cera perdida.  
56 x 30 x 7cm.



**Marta Minujín.**  
*Obelisco de pan dulce, 1979.*  
Estructura de hierro y metal cubierta  
con 30 000 panes dulces.  
Altura: 30m.



## Obelisco de Washington

---

El obelisco de Washington D.C., conocido también como el *Monumento de Washington*, fue inaugurado en el año 1885 con el fin de conmemorar a George Washington, el primer presidente de Estados Unidos.<sup>33</sup> Incluimos este obelisco dentro de los ejemplos más significativos, cargados de simbología y vinculaciones al poder. Por ser el obelisco más alto del mundo con una longitud de 169 metros<sup>34</sup> y al estar ubicado en el "corazón" de la capital de la superpotencia, ciudad de residencia del presidente de Estados Unidos, la elite del poder económico occidental.

Por un lado declarado como un símbolo de la libertad americana, por otro lado criticado por crear una incomodidad estética y epistemológica, el obelisco sigue suscitando mucha polémica y controversia desde su construcción hasta hoy en día. El desacuerdo se basa sobre todo en el contraste entre la tradición kemética y la cosmovisión judeo-cristiana occidental estadounidense, que lógicamente no tiene nada que ver. Además, el obelisco de Washington no es realmente un monolito, es decir, no está construido de una pieza única como sucede en la construcción tradicional egipcia.

Entonces nos preguntamos, ¿Porqué se ha elegido justo un obelisco para conmemorar el primer presidente del imperio, marcando el centro de la ciudad con un monumento simbólico y declarando así los valores predominantes del país? Las intenciones del estado en relación al monumento fueron articulados en el siguiente texto: "Se propone

---

<sup>33</sup> Julia Schaffer, *Symbols of American Freedom: The Washington Monument*, New York, Chelsea Clubhouse, 2010.

<sup>34</sup> En el momento de su construcción, en el año 1885, el obelisco de Washington fue además la estructura más alta del mundo creada por seres humanos hasta que 4 años después, París le superó con la torre Eiffel.

que al contemplar el monumento debe ser reflejo de aquél en cuyo honor se ha construido, sin semejante en el mundo y proporcional a la gratitud, libertad y patriotismo del pueblo por el que se ha erigido. Debe armonizar esplendor con elegancia, y debe ser a la vez de tal magnitud y belleza como orgullo del pueblo americano, y provocará la admiración de todo el que lo contemple. Sus materiales deben ser estadounidenses, de mármol y granito traído de todos los estados que participen en la gloria de contribuir con materiales y fondos para su construcción."<sup>35</sup>



La instalación de la cúpula de aluminio fue un asunto exclusivamente de hombres



El obelisco de Washington, D.C. rodeado por banderas estadounidenses

---

<sup>35</sup> *The Washington Monument: Tribute in Stone, Reading 3.* Texto consultado en [www.nps.gov/NR/twhp/wwwlps/lessons/62wash/62facts4.hmt](http://www.nps.gov/NR/twhp/wwwlps/lessons/62wash/62facts4.hmt)

Es evidente que no es cualquiera estructura, es un monumento que pretende reflejar a todo el pueblo, que asciende a algo casi sagrado y sobrehumano, que fue construido para imponer un orden simbólico enmascarado por la monumentalidad, la belleza y la elegancia.

El obelisco de Washington forma parte del paisaje emblemático de la capital, es un lugar frecuentemente visitado por los turistas y las turistas de todo el mundo y se convierte en un elemento central para varias celebraciones y eventos nacionales. Destacamos la celebración del Día de la Independencia con fuegos artificiales rodeando al obelisco de Washington. La estética de esta curiosa imagen es fuertemente kitsch debido al cromatismo de los fuegos artificiales y al contraste entre el obelisco iluminado y la oscuridad de la noche. El obelisco parece como una absurda personificación de la identidad estadounidense sobre un fondo abstracto creado por las luces coloridas.





Celebraciones del Día de la Independencia con el panorama del obelisco y fuegos artificiales

### ***La obra de Andréa Stanislav***

Una interpretación artística del obelisco de Washington podemos encontrarla dentro de la práctica del arte contemporáneo en la obra de la artista estadounidense Andréa Stanislav (Chicago, 1968).<sup>36</sup> El monumento de Washington sirvió como un punto de partida para la artista en varias piezas escultóricas e instalaciones como *Broken Obelisks*, 2013 ("Obeliscos rotos"), *Obelisk Migration*, 2000 ("Migración del obelisco") o *Siren Song*, 2010 ("La canción de sirena").



**Andrea Stanislav.** *Obelisk Migration*, 2000. Madera. 3,7 x 0,6 x 0,6 m.

---

<sup>36</sup> Andrea Stanislav. Página web de la artista: <http://www.andreastanislav.com>

Para llevar a cabo la obra *Obelisk Migration*, Stanislav construyó un obelisco de madera, la cual hizo "migrar" públicamente desde la ciudad de Nueva York hasta Washington D.C. Durante la intervención artística en Washington, la escultura junto con la artista fueron escoltadas fuera de la ciudad por el cuerpo policial. Nos encontramos de nuevo, como anteriormente en el caso de la obra de Anita Steckel, con el tema de la censura a una obra artística que dentro de un discurso crítico utiliza elementos de la arquitectura masculina. El hecho de que una confrontación pública con el obelisco, aunque sea artística, lúdica y simbólica, descoloque tanto a las autoridades públicas, nos demuestra la gran relevancia y el carácter intocable del obelisco. Ese tipo de reacción tiene sentido si consideramos que dentro de la estructura ideológica de la cultura occidental, patriarcal y heterosexista, la masculinidad está estructurada como el género normativo que actúa como un "ideal coercitivo con la misión fundamental de proteger la norma hegemónica del poder masculino y falocéntrico".<sup>37</sup> En nombre del poder falocéntrico, el obelisco tiene que ser protegido con toda la seriedad y la prudencia necesarias para que no se hiera su integridad, para que se mantenga su severidad simbólica, como si la mínima crítica fuese un peligro alarmante para el poder masculino.

En la instalación *Broken Obelisks*, Stanislav emplea construcciones con forma de obelisco con una superficie de espejos destrozados. Los obeliscos son colocados radiadamente desde un punto central y parecen flotar sobre el suelo. Los espejos que la artista incorpora en las obras *Broken Obelisks* así como en *Siren Song* podemos interpretarlos como elementos simbólicos de un reflejo que nos conduce a la idea de reflexión. Las superficies revelan el rostro de la espectadora o del espectador hasta la infinidad y señalan así los intentos de escapar de las condiciones actuales insatisfactorias para el ser humano.

---

<sup>37</sup> Cortés, *Hombres de mármol*, op.cit., p.39.





Andrea Stanislav. *Siren Song*, 2000. Cristal espejo. 12 x 4,3 x 3,7 m.



Andrea Stanislav. *Broken obelisks*, 2013. Instalación.

La reflexión es una palabra clave en el lenguaje de la artista, la cual es utilizada en su empeño artístico tanto como un proceso como un fin en sí mismo. Los espejos permiten la intervención de la propia espectadora o espectador al/ a la cual no se le impone una imagen definitiva, sino que se le invita a interrogarse sobre su propio posicionamiento cara a cara con la pieza, cara a cara con la historia y la cultura. La lectura que transmite el comisario exponiendo la obra *Broken Obelisks* es la siguiente:<sup>38</sup> La obra habla sobre el fracaso de imperios y sobre la paradoja distópico-utópica. El trabajo está anclado en una colisión entre la sensación de la belleza estética y el horror, una dualidad que remite a lo sublime.

La misma artista afirma que su obra tiene el fin de cuestionar la dualidad de la coexistencia de lo ficcional y lo fáctico en un mundo donde coexiste lo natural y lo cultural. Tras replantear los temas de armonía, destrucción y transformación, la artista crea manifestaciones visuales inesperadas y nuevos imaginarios sorprendentes. El formato de la mayoría de las esculturas e instalaciones tienen una escala monumental que conlleva un significado simbólico refiriéndose al imperio americano y a la idea del excepcionalísimo americano.

En definitiva, los obeliscos que aparecen en la obra de Stanislav son sobre todo un símbolo del colonialismo que implica la historia americana con su insaciable apetito por la influencia global, su fe en un destino manifiesto y las paradojas de las visiones utópicas. Interpretamos que los obeliscos se encuentran caídos y destrozados para señalar y criticar la esencia absurda y destructiva de un poder basado en la superposición, celebración acrítica y violencia tanto simbólica como constitucional.

---

<sup>38</sup> String Felt Theory. Exposición en Minnesota Museum of Modern Art. Consultado en: <http://www.mmaa.org/pages/StringFeltTheoryInstallations/>

Stanislav critica un poder concreto, el de Estados Unidos, y aunque no articula ni pretende señalar la esencia masculina de ese poder, ni se declara como artista feminista, al utilizar el obelisco como el elemento principal, implícitamente hace alusiones al falocentrismo como una parte inseparable y significativa del poder estadounidense. Al analizar el discurso artístico y la metodología conceptual de Stanislav, derivamos que su crítica socio-política sobre un tipo de poder, simbolizado y materializado en un obelisco, puede ser adaptada para crear una crítica que se centra específicamente en la dimensión falocéntrica del poder.

## Obelisco de Mussolini

---

El obelisco conmemorativo al dictador italiano Benito Mussolini está construido de mármol de Carrara, mide 17,4 metros y pesa 350 toneladas. En una de las cuatro caras del obelisco están grabadas las palabras *MUSSOLINI DUX* (el significado en castellano: Mussolini, El Duque). El obelisco está ubicado desde el año 1932 en el *Foro Italico* de Roma, un complejo deportivo de edificios, plazas y monumentos construido entre 1928 y 1938 como el centro atlético principal de Roma. El *Foro Italico*, anteriormente llamado Foro Mussolini, está ubicado al norte del Vaticano y sus instalaciones se siguen utilizando hasta hoy en día para celebrar varios eventos deportivos nacionales e internacionales. De hecho, todos los visitantes y las visitantes que entran a la ciudad de Roma desde el norte, son recibidos y recibidas con las palabras *MUSSOLINI DUX*, lo cual crea mucha polémica<sup>39</sup>.

La importancia del rol que juega la arquitectura, la planificación del espacio urbano y el espacio público dentro de las estrategias del fascismo italiano durante la época de Mussolini, fue señalada por varios expertos y varias expertas<sup>40</sup>. La elección de un emplazamiento concreto para la ubicación del obelisco en el espacio público también tiene una gran importancia. El obelisco de Benito Mussolini fue situado en una plaza frecuentada, especialmente durante la celebración de eventos deportivos.

---

<sup>39</sup> por ejemplo en la revista alemana *Der Spiegel* el autor del artículo crítico sobre el obelisco de Mussolini supone que especialmente visitantes de Alemania se sienten muy incómodos e incómodas al encontrar este obelisco y se preguntan como eso es posible, ver: Alexander Smoltczyk, *La Duce Vita*, *Der Spiegel* 26/2006 ,p.108.

<sup>40</sup> David Atkinson y Denis Cosgrove, *Urban Rhetoric and Embodied Identities: City, Nation, and Empire at the Vittorio Emanuele II Monument in Rome, 1870-1945*, *Annals of the Association of American Geographers* 88(1)(1998), pp.28-49.



El obelisco de Benito Mussolini en Roma

En este contexto apreciamos una importancia significativa al considerar el valor de culto al cuerpo masculino durante el fascismo italiano. Dentro de dicho culto se celebró el cuerpo físico y la energía de los jóvenes hombres con la idea de transformar un cuerpo joven y anónimo en la representación ideal de un hombre fascista. El obelisco, con su explícita forma fálica hace referencia a esta idea y lleva a cabo la estrategia de creación de una identidad a través del diseño, la ubicación y las retóricas de este monumento.



Tanto en la arquitectura como en el arte, la cuestión del material utilizado no es sólo un asunto técnico o estético, sino que también posee una alta dimensión simbólica<sup>41</sup>. En la materia utilizada para la construcción del obelisco podemos reconocer el simbolismo representado en él: el mármol hace referencia directa a la Antigüedad, a la Italia del Renacimiento. El mármol es un material duro y frío, de lo cual concluimos que a nivel simbólico y metafórico representa la dureza, la fuerza y la rigidez y la intocabilidad. El material del cual está construido el obelisco de Benito Mussolini es el mármol de Carrara, un tipo de mármol de los más apreciados. Es de color blanco, que simboliza el comienzo, la perfección, la univocidad, la pureza<sup>42</sup>, además refleja la luz con un efecto brillante como algo extraordinario, divino y hasta sagrado; la cúpula del obelisco tiene el color dorado (no está hecha de oro verdadero sino de chapa de cobre<sup>43</sup>) que simboliza riqueza, fama, lujo, dinero y heroísmo<sup>44</sup>.

El mármol de Carrara fue el material preferido del escultor italiano renacentista Miguel Ángel, por ejemplo en su famosa obra maestra, la escultura de David de principios del siglo XVI. Cuatro siglos después, el dictador italiano encarga construir un obelisco del mismo material. Suponemos que el elemento dorado añadido al obelisco tiene una relevante carga simbólica dentro de la construcción simbólica del obelisco, dado que las "superficies doradas atraen por su belleza, pero parecen distantes, pues representan el poder. Por su efecto simbólico, el oro es grande y poderoso."<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Rodin, *la carne, el mármol*. Catálogo de exposición. Musée Rodin. 8 de junio 2012 - 1 de septiembre 2013.

<sup>42</sup> Eva Heller, *Psicología del color*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

<sup>43</sup> Alexander Smoltczyk, "La Duce Vita", *Der Spiegel* 26/2006, p.108.

<sup>44</sup> Heller, *ibidem*.

<sup>45</sup> Heller, *ibidem*, p.237.

Según Atkinson y Cosgrove,<sup>46</sup> los monumentos públicos, especialmente los que son destinados a encapsular un espíritu o identidad, frecuentemente buscan materializar la idea de algo sagrado, místico y transcendental, como también es el caso del obelisco de Benito Mussolini. El monumento, con su implícita retórica y simbolismo, representa el poder político falocéntrico de un dictador.

---

<sup>46</sup> David Atkinson y Denis Cosgrove, *op.cit.*, pp.28-49.





# Falo Simbólico del Poder Masculino

---

*Lo simbolizado no es de ningún modo el símbolo sino aquello inexpresable que no podría decirse de otro modo...*

J. Olives Puig<sup>47</sup>

En la reciente historia de Occidente podemos observar que casi siempre, después de que se termina un régimen de opresión (dictaduras como el estalinismo, el fascismo o el nazismo), se eliminan, esconden y cambian cuidadosamente todos los elementos simbólicos visibles en el espacio público que recuerdan la época oscura de aquel espacio geográfico-temporal. Se eliminan inscripciones, eslóganes y símbolos gráficos; se esconden monumentos públicos y esculturas; se cambian nombres de calles y plazas. Pero parece que los obeliscos sobreviven a todas las épocas, su permanencia se justifica como si fueran sagrados, intocables, inmortales: una parte del entorno social-urbano inmutable. Sin embargo no lo son. Personalmente nos parece escandaloso e inaceptable que en la segunda década del siglo XXI, una importante capital europea como Roma mantenga en su espacio urbano público frecuentado (por los motivos que sean), un obelisco con la inscripción *MUSSOLINI DUX*.

---

<sup>47</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p.10.

También nos parece preocupante que, en lugar de cuestionar el sentido de un obelisco y criticarlo, se sigan reproduciendo y produciendo nuevos obeliscos, lo más monumentales posible, altos y divinos, como por ejemplo el *Obelisco de Bancaja* en Madrid, glorificado por el propio creador, el arquitecto español Santiago Calatrava: "... mi objetivo es darle un carácter especial, un sentido de modernidad y de futuro a través de una gran columna, situada en medio de la plaza y acabada en punta para sustentar el cielo de Madrid.



El obelisco dorado de Bancaja en Madrid.

Además, el hecho de ser de bronce le dará simpatía a la escultura cuando esté iluminada por el sol de poniente de Madrid"<sup>48</sup>. Aunque somos conscientes de que el obelisco de Madrid no cumple todas las características de un obelisco clásico, por su geometría y por no tener una cúspide en forma de un piramidión, lo consideramos una mutación moderna con una ampliación tecnológica de los obeliscos que aplica la misma fórmula para materializar los valores de un poder masculino y económico. Calatrava, ni siquiera intenta esconder su intención de celebración de la masculinidad con el monumento, en cuanto que define su obra como "un monumento móvil que participa de la masculinidad de lo vertical ... lo que hará de él una pieza única, nunca antes concebida, que cabalga entre la arquitectura, la escultura y la ingeniería"<sup>49</sup>.

Un obelisco cumple perfectamente los atributos de una imagen masculina narcisista que proyecta autoridad y omnipotencia, conlleva fantasías relacionadas con el poder, el control y la dominación sexual. Según José Miguel Cortés<sup>50</sup>, esta idea de perfección y armonía masculina alcanzó su máximo apogeo en los años veinte y treinta dentro de los regímenes totalitarios occidentales.

Por ello sospechamos que el hecho de que muchos obeliscos en occidente fueran "erigidos" durante dicho periodo no es una mera coincidencia, sino que ocurrió al servicio del poder masculino falocéntrico. A continuación presentaremos dos casos que apoyan nuestra hipótesis con claras evidencias y que además ofrecen una solución para reivindicar justicia replanteando la carga simbólica de un obelisco.

---

<sup>48</sup> Ver el artículo: El Rey pone en marcha el 'Obelisco' de Calatrava en Plaza de Castilla, *El Mundo*, 2009. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/23/madrid/1261591836>

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> José Miguel G. Cortés, *Hombres de mármol*, op.cit., p.51.

En la ciudad de Roma en los años 30' se instalaron dos obeliscos. El primero, encargado por Benito Mussolini en el año 1932 fue construido de la pieza más grande de mármol de Carrara que existía hasta el momento. El segundo, conocido como el *obelisco de Aksum*, llegó a Roma en el año 1937 bajo el deseo del dictador italiano. Este hecho ocurrió dos años después de derrotar a Etiopia, trasladando el obelisco a Roma desde el país invadido.<sup>51</sup>

Diez años después, la ONU obligó a Italia a devolver el obelisco expoliado, al considerar el monolito como un tesoro religioso nacional de Etiopia<sup>52</sup>. Por cuestiones logísticas y debido a los altos costes de transporte del obelisco (con una altura de 24 metros y un peso de 160 toneladas), la devolución no se produjo hasta el año 2005.



Esquema del plan de transporte del obelisco de Aksum desde Italia a Etiopia.

<sup>51</sup> Curran et al., op.cit. pp.291-292.

<sup>52</sup> *Obelisk arrives back in Ethiopia*, artículo de BBC News online, 2005. Disponible en <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/4458105.stm>



El transporte costó a Italia 6 millones euros aproximadamente y cuando el obelisco aterrizó en su país de origen, un grupo de ministros, curas y personas influyentes de Etiopía aplaudieron su regreso con ahínco. De nuevo podemos observar la alta carga simbólica que conlleva un obelisco. El uso de este para conmemorar gestas o conquistas militares tiene una gran popularidad en el territorio occidental durante la época moderna. La poderosa Italia invadió a Etiopía y se llevó un obelisco como trofeo, como símbolo de una victoria guerrera, de fuerza y brutalidad masculina. Parece que el hecho de apropiarse del obelisco y no de otro objeto es un acto de castración simbólica de Etiopía por parte de Italia. Después de que Italia perdiera el poder, Etiopía reivindicó la devolución del obelisco. Esta idea sugiere que el monolito tiene una gran importancia como representación de dominación y a nivel metafórico cumple una función de falo simbólico de una ciudad, país, dictador o cualquier otra autoridad u organismo que decida "erigir" uno.

Otro ejemplo de un obelisco vinculado directamente al poder de un dictador en los años 30', es el obelisco de Santo Domingo en República Dominicana. La construcción de este, fue ordenada por Rafael Trujillo, el dictador de la República Dominicana. Uno de sus grandes proyectos fue modernizar y reformar la ciudad de Santo Domingo (renombrada como *Ciudad Trujillo* durante su época). Cuando en los años 60' el gobierno de Trujillo perdió el poder, se llevó a cabo un gesto anti-fálico, eliminando la memoria y presencia del dictador personificado en el obelisco. Dos pintoras dominicanas transformaron el aspecto del monumento con un mural en memoria de las hermanas Mirabal<sup>53</sup>, tres mujeres que fueron martirizadas en el año 1960 por ayudar a poner fin a la dictadura de Trujillo. El nuevo obelisco intervenido fue inaugurado en el año 1997 coincidiendo con el Día internacional de la mujer.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> En conmemoración de estas tres mujeres se celebra hoy, a nivel mundial, el Día Internacional de Lucha Contra la Violencia de género, cada 23 de noviembre.

<sup>54</sup> Curran et al., *op.cit.*, p.290.

En resumen, en ambos casos vemos a dos dictadores obsesionados por el poder y el deseo de dictar, no solamente el futuro de su país, sino también la historia, utilizando el obelisco como herramienta y mecanismo para la eternización y glorificación de su persona. Los grandes esfuerzos logísticos, fiscales y la necesidad de modificación del estado actual del monumento revelan la importancia de este como "mensajero" de ideologías.



Inauguración del obelisco de Santo Domingo durante el régimen de Rafael Trujillo en los años 1930.

Además, observamos cómo el obelisco afecta a la percepción de la historia relacionada con un poder específico. Los dos casos demuestran la existencia de posibilidades de replanteamiento y de subversión de la carga simbólica del monumento. En un caso se eliminó su sentido simbólico al ser reubicado, y en el otro caso fue visualmente reformado y convertido en un nuevo símbolo para reinterpretar la historia, que nunca tiene una única interpretación.



El mismo obelisco de Santo Domingo con intervención pictórica del año 1997.



# La Forma Geométrica

---

*Son duros, permanentes, sólidos, el material que se ve desde fuera es el mismo que contiene la estructura por dentro para darle estabilidad. Son idealmente inmutable. Son destacados, auto-suficientes, fijos. Objetos que se pueden contemplar de cualquier lado y siempre van a ser lo mismo. Son idealmente regulares y simétricos. Están unidos, geométricos y completos. Son formas.*

Rowan Moore

Rowan Moore<sup>55</sup> describe las características de las arquitecturas de lo eterno, las cuales han reinado desde el Antiguo Egipto hasta hoy en día, implementadas en las estructuras arquitectónicas. Todos los elementos que menciona Moore coinciden con los atributos de los obeliscos, por ello le podemos considerarlo como un fenómeno destinado a representar lo eterno a través de la arquitectura urbana.

---

<sup>55</sup> Rowan Moore, *Why we build: power and desire in architecture*, New York, HarperCollins, 2013.

La arquitectura de lo eterno tiende a ser simétrica, lo que a menudo se explica como una especie de personificación basada en la simetría de las caras y los cuerpos humanos. Tanto como una pirámide, una tumba o un cilindro, un obelisco tiene una estructura perfectamente simétrica. Los criterios geométricos y proporciones básicas para la construcción de los obeliscos originales en Egipto eran los siguientes<sup>56</sup>:

- la longitud de una de las cuatro líneas básicas mide una décima de la longitud de la eje del obelisco;
- la parte superior del obelisco acaba con un piramidión, que es una estructura en forma de cúspide piramidal;
- el eje del piramidión representa una décima parte del eje del obelisco entero;
- el piramidión sigue el mismo eje del cuerpo del obelisco.

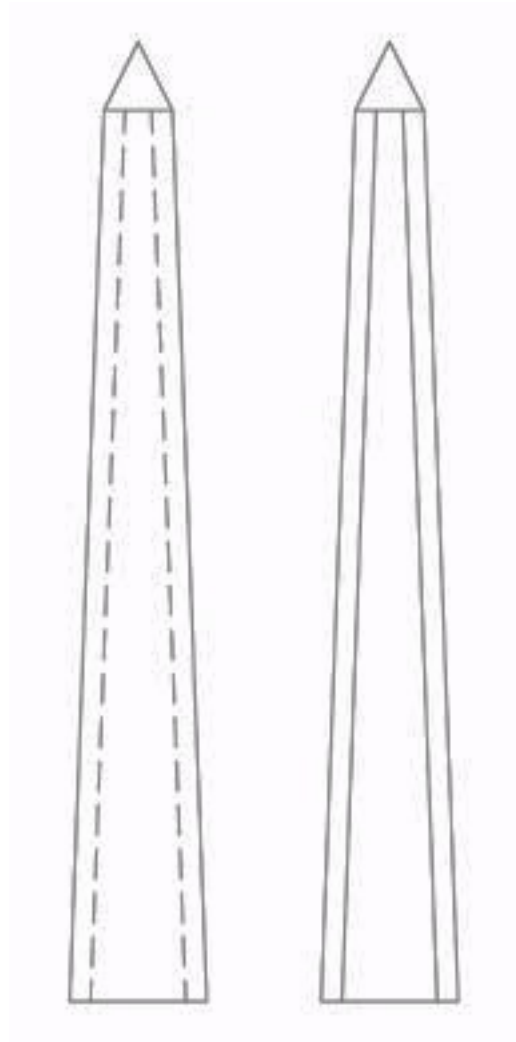
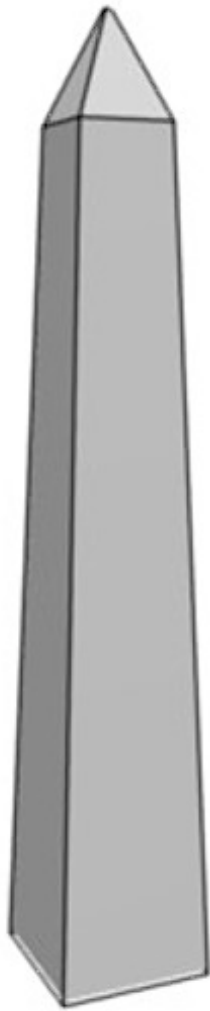
Una curiosa observación registrada ya por los egipcios fue que cuando los rayos solares reflectaban sobre la superficie pulida del obelisco, se creaba una ilusión óptica y el obelisco aparecía cóncavo, aunque estaba perfectamente nivelado y liso. La convexidad tiene además como consecuencia, que el obelisco parece aún más alto de lo que lo es en realidad.<sup>57</sup>

El obelisco tiene simetría, geometría, composición axial, masa, permanencia, repetición, consistencia, control, y es independiente y autosuficiente. Todos los obeliscos cumplen estas características, repitiendo una sencilla forma geométrica, como podemos observar en la imagen de la derecha.

---

<sup>56</sup> John A. Weisse, *The Obelisk and Freemasonry*, New York, J.W.Bouton, 1880, p.6.

<sup>57</sup> Ibidem.



Representación tridimensional de la geometría de un obelisco.

### ***La obra de Miriam Schapiro***

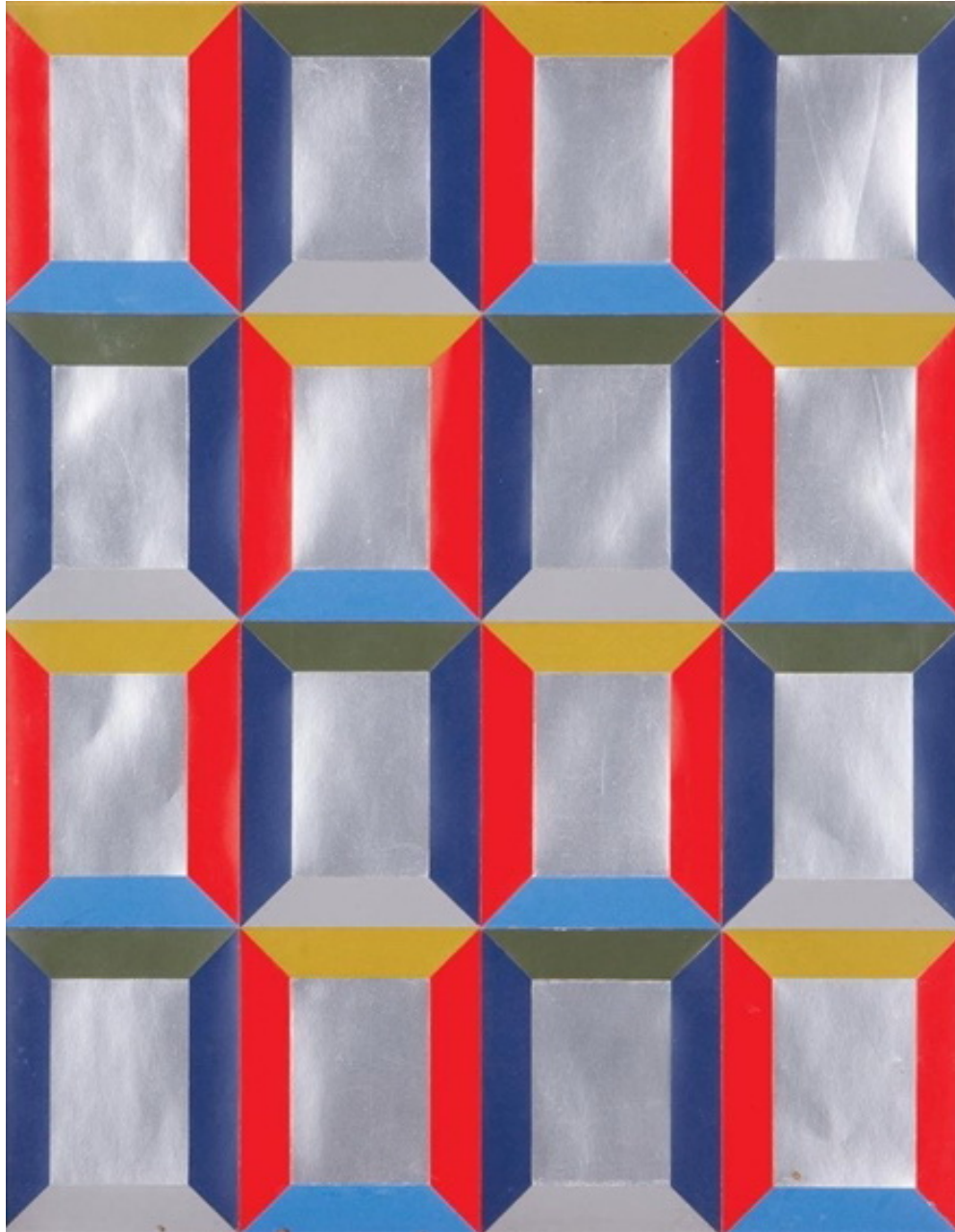
Un ejemplo por excelencia de cómo se puede desarrollar una poética visual basándose en la geometría de la arquitectura nos lo ofrece una serie de obras de la artista Miriam Schapiro (Nueva Jersey, 1935) de los años 60'. Schapiro, pionera del arte feminista, inició su carrera como pintora de composiciones geométricas que hacían referencia a formas arquitectónicas de edificios y monumentos, reflejando una tradición masculina de la construcción con su arte postminimalista. Durante el proceso de desarrollo de sus series, Schapiro empezó a percibir que sus composiciones estaban íntimamente conectadas con la experiencia femenina de los entornos arquitectónicos. A continuación, Schapiro profundizó en la exploración del espacio arquitectónico, sobre todo doméstico, e inició proyectos artísticos con el fin de compartir e intercambiar experiencias y vivencias personales de esos espacios como lugares para la transformación política.<sup>58</sup>

En la obra *Sixteen Windows*, 1965 (Dieciseis ventanas), Schapiro utiliza una geometría repetitiva, partiendo de una imagen simplificada de una ventana, compuesta de dos trapecios de varios tamaños. La obra tiene una estética cercana al Op-Art y al minimalismo un alto nivel de abstracción. Sin embargo, con el título *Sixteen Windows* la artista ofrece a la espectadora o al espectador una pauta interpretativa. Podemos constatar que la dinámica de la obra está creada por dos elementos básicos – la forma geométrica y el color utilizado. De los colores presentes en *Sixteen Windows* destacan sobre todo el rojo pálido y el azul celeste, los cuales crean un contraste resonante.

---

<sup>58</sup> Helena Reckitt y Peggy Phelan, *Arte y feminismo*, Londres, Phaidon, 2005, p.56.





**Miriam Schapiro**  
*Sixteen Windows*, 1965.  
Pintura acrílica sobre lienzo.  
183 x 203 cm

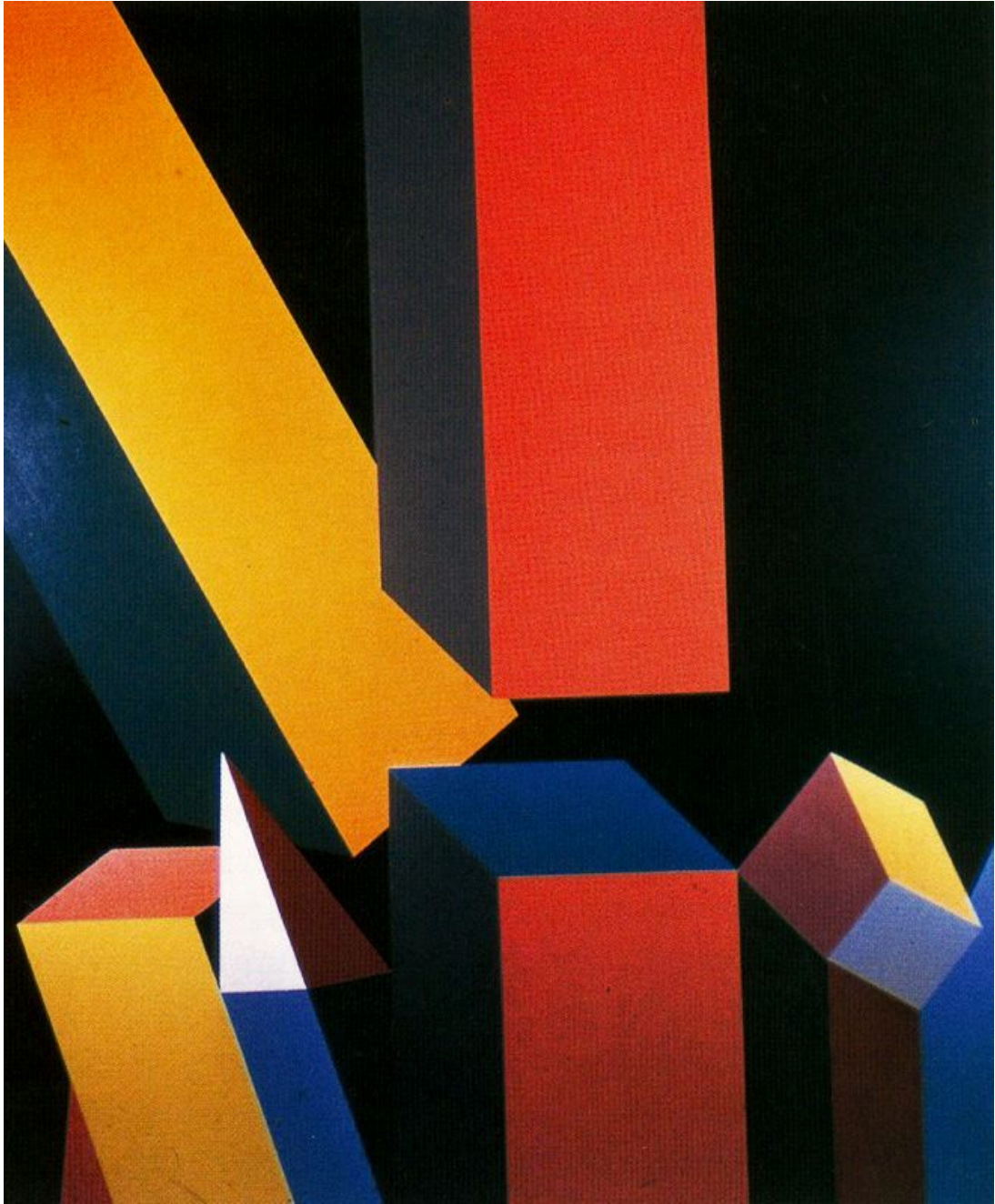
Los colores rojo y azul son psicológicamente contrarios y representan un contraste simbólico entre lo activo-pasivo, lo caliente-frío, lo alto-bajo, lo corporal-espiritual y lo masculino-femenino.<sup>59</sup> La decisión de poner en contraste estos dos colores concretos se podría interpretar como la intención de Schapiro de confrontar lo que está asignado a lo "femenino" y a lo "masculino".

En la obra titulada *Byzantium*, 1967, la artista utiliza como elementos pictóricos básicos la misma gama de colores y formas geométricas que esta vez son más evidentes y más variadas. Entre las formas verticales y estrechas se encuentra un objeto con atributos característicos para un obelisco, aunque vemos solo la parte superior de la forma - el cúspide blanca y la estructura aluden a una representación visual del obelisco. El contraste entre el rojo y el azul utilizado es aún más evidente que en la obra anterior, algunas formas de la imagen parecen estar partidas en dos, revelando su interior. La obra surge como consecuencia de un alto interés de la artista por la cultura bizantina en una época anterior a su implicación con el movimiento de arte feminista. De hecho, podemos suponer que la necesidad de expresarse a través de geometrías verticales, rectas y angulares en combinación con colores estereotípicamente asignados a géneros partía de una inquietud interna por señalar la dominación de un paradigma masculino.

De esta forma, la artista fue más allá del paradigma minimalista dominante en la época, y se aventuró a crear estructuras holísticas y no jerárquicas, a partir de la geometría, que junto con sus colores estridentes, se pueden interpretar como una crítica a la razón positivista y cartesiana masculina.

---

<sup>59</sup> Eva Heller, *Psicología del color*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.



**Miriam Schapiro**  
*Byzantium*, 1967.  
Pintura acrílica sobre lienzo.  
183 x 274 cm



# PRÁCTICA ARTÍSTICA



A continuación presentaremos nuestra producción artística final que consiste en tres series de obras pictóricas y litográficas tituladas *El patrón falocéntrico*, *Obsesión por el obelisco* y *El falo omnipresente*. Al inicio introduciremos una justificación de nuestros puntos de partida conceptuales que guían todo el proceso creativo. A continuación se ofrece una explicación de cada serie, dentro de la cual describimos la técnica de la obra, reflexionamos sobre el proceso de trabajo y analizamos las dimensiones poéticas y simbólicas de la obra realizada.





# Explicación de Conceptos Clave del Proyecto Artístico

---

Durante todo el proceso de realización de la producción artística me he basado e inspirado en los descubrimientos y conocimientos adquiridos a lo largo de la investigación histórica, teórica, sociológica, política y estética sobre el fenómeno del obelisco en su amplia variedad. En la parte de la explicación conceptual teórica se ha demostrado y comprobado que el obelisco es un falo, un pene omni-erecto, un símbolo de poder masculino falocéntrico por excelencia. Este ha sido el motivo por el cual he elegido el obelisco como elemento simbólico fundamental para crear un discurso artístico subversivo sobre el falocentrismo. De hecho, mi objetivo artístico conceptual es utilizar la idea de un falo materializado en el obelisco como una herramienta simbólica de la representación del poder masculino. Considero esta estrategia muy versátil ya que permite amplias posibilidades para crear metáforas visuales que subvierten la carga simbólica de un obelisco y el falocentrismo que representa.

Como consecuencia de las verificaciones teóricas sobre la esencia del origen del obelisco, su evolución histórica, su importancia simbólica y las consideraciones sobre sus aspectos estéticos, he podido identificar conceptos clave que me sirvieron como puntos centrales para proponer y desarrollar un discurso artístico. De esta forma se ha

creado un mapa conceptual con el término central "obelisco", como elemento principal del trabajo. Al elemento central, le he asignado términos abstraídos de los conceptos, datos y observaciones más llamativas sobre el obelisco y su relación con el falocentrismo. En el mapa conceptual que se presenta y explica a continuación resultante se ha operado con cuatro grupos de dos términos interrelacionados, los cuales se basan en una dialéctica sobre el obelisco:



El mapa conceptual para el desarrollo de metodologías y poéticas del discurso artístico.

## Geometría perfecta - Falta de color

---

El obelisco tiene una geometría tridimensional perfecta, regular y simétrica. Desde cualquier punto lo que se observa siempre parece lo mismo. Mirando un obelisco desde una vista frontal, vemos una forma geométrica bidimensional que podemos considerar un obelisco simplificado. Otro rasgo estético significativo del obelisco es que carece de color, siempre es blanco o de un tono de blanco agrisado. El único elemento decorativo que podemos encontrar en algunos casos es de color dorado (en varios casos es la cúspide o, como en el caso del obelisco de Madrid la estructura entera está decorada con pan de oro).

A partir de esta reflexión he decidido utilizar, para todas las series, dos herramientas metafóricas básicas: el color, por su dimensión simbólica y la geometría simplificada del obelisco como una representación del falo. Ningún color carece de significado. Estamos de acuerdo con la afirmación de Eva Heller, la autora de la publicación *Psicología del Color*,<sup>60</sup> en que el efecto de cada color está determinado por su contexto, es decir, por la conexión de significados en la cual percibimos el color. Trabajar con estos dos elementos básicos me permite afrontar la problemática del falocentrismo y dominación masculina sin visualizar cuerpos femeninos o masculinos, lo que podría resultar demasiado explícito y contraproducente por reafirmar los imaginarios de cuerpos sexuados. Por el contrario, la intención se ha basado en la sutileza de la geometría y del color en su dimensión simbólica, con el fin de abrir la obra a interpretaciones diversas.

---

<sup>60</sup> Heller, op.cit., p.18.

## Lo Masculino - Negación de lo Femenino

---

Con el obelisco se manifiesta una masculinidad pura y dura representada en el eje vertical, la forma fálica, los materiales sólidos y fríos y la falta de elementos decorativos. De hecho, la presencia del obelisco significa una negación de cualquier elemento femenino. Llegar a esta constatación significó para mí un momento de inspiración donde plantear una forma de subversión de la masculinidad de los obeliscos en mis propia obras. Para negarle su seriedad, elegancia, rigidez y dureza, decidí transformar el obelisco en un elemento decorativo, colorido, kitsch y "feminizado". Este objetivo se ha conseguido utilizando colores estridentes, llamativos, artificiales y sobre todo, tonos cromáticos generalmente asociados a lo femenino. Para reforzar el aspecto decorativo y lo "femenino" como cliché, he incorporado también los siguientes elementos poéticos: flores artificiales pintadas en varios tonos de rosa fluorescente, ornamentos florales combinando los colores rosa y oro, e intervenciones con color rosa fluorescente sobre transferencias de fotografías de los obeliscos. En definitiva, se ha "feminizado" lo masculino, produciendo un efecto contradictorio y excitante sobre la lectura del obelisco, su forma y su geometría.

## Invisibilidad - Omnipresencia

---

El obelisco plantea la interesante paradoja de ser al mismo tiempo omnipresente e invisible. Es omnipresente porque lo encontramos ubicado en lugares emblemáticos, con lo cual configura, en muchas ocasiones un emblema de los espacios urbanos. Su omnipresencia es determinada por el infinito número de sus repeticiones en todo el mundo occidental y no-occidental. Es omnipresente también como representación de un falo que opera a nivel simbólico y no hace falta percibirlo visualmente para que pueda ejercer su poder, ya que está interiorizado en nosotras y nosotros. Y, además, consideramos a los obeliscos omnipresentes por la exagerada altura que tienen algunos de ellos y su visibilidad desde varios puntos de vista. El obelisco se disfraza de construcción arquitectónica, de elemento decorativo o monumento conmemorativo, haciendo invisible la carga simbólica relacionada con el falocentrismo. Es una parte del entorno urbano, de la vida cotidiana de los ciudadanos y las ciudadanas, quienes al percibirlo diariamente, pierden la sensibilidad para distinguirlo dentro del panorama urbano, limitando de la capacidad de reflexión sobre su esencia.

Esta reflexión me llevó a la idea de utilizar metáforas pictóricas con las cuales se pudiera captar la omnipresencia y la invisibilidad del obelisco simultáneamente. Por ello decidí trabajar con ilusiones ópticas en mis series de trabajos, creando con ellas constelaciones ambiguas compuestas de obeliscos, utilizando el pigmento fosforescente e incorporando la idea del camuflaje o simbiosis.

## Religión - Respetabilidad

---

Como se ha comprobado durante la investigación sobre el obelisco, éste posee una importante vinculación con la iglesia católica, a la que consideramos una institución masculina por excelencia. El obelisco se respeta, celebra y protege casi como si fuese humano, intocable y sagrado. Considero que este hecho es bastante surrealista y absurdo, y me ha servido como punto de partida crítico para mi trabajo. Con mi obra pretendo romper la grandeza del obelisco, ridiculizarlo y transformarlo para cuestionar su respetabilidad. De este modo se cuestiona su orden "sagrado", así como su función de culto, transportándolo a una dimensión más ficticia, decorativa y estereotipada.







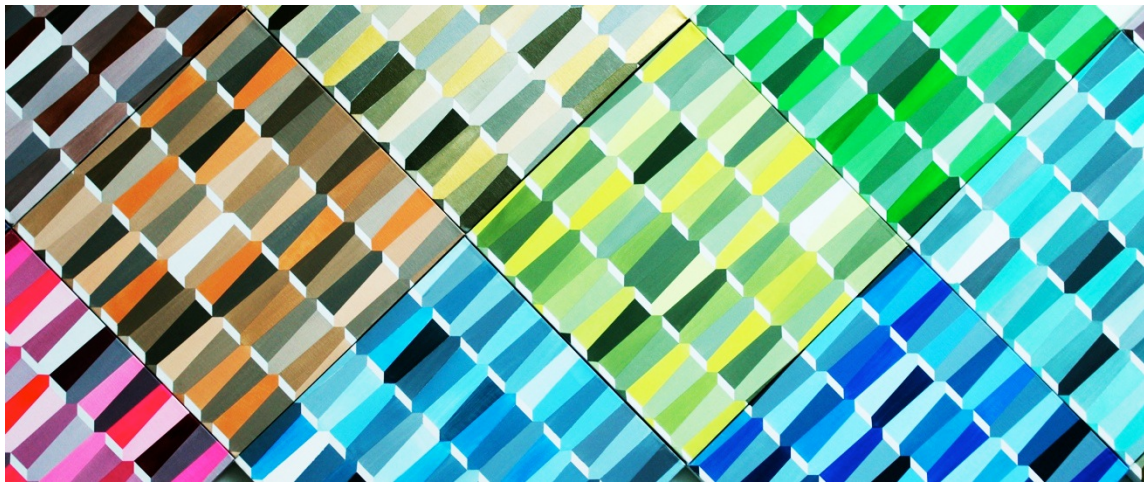
Serie 1:

El Patrón Falocéntrico

---

## Obra 1: El patrón falocéntrico

---



*El patrón falocéntrico 1-16, 2014, acrílico sobre lienzo,  
16 piezas de 40 x 40cm, composición variable.*

## ***Descripción***

La idea básica de esta serie pictórica es subvertir la carga simbólica fálica del obelisco y convertirlo en algo decorativo, artificial, "perdido" en la cantidad y la repetición. El objetivo de esta primera serie es explorar las posibilidades de la geometría simplificada de un obelisco del modo más variado e inesperado.

La obra final consiste en 16 piezas modulares, donde en cada una pieza el elemento básico es un obelisco simplificado (como si le veíamos solamente de un lado frontal) estrictamente repetitivo. Cada una pieza tiene su propio tono de color, con lo cual se pretende señalar la variedad de facetas de formas del falocentrismo. Durante el procedimiento de producción han surgido nuevas características y esencias de la obra. Hemos descubierto y reconocido posibilidades tanto al nivel de interpretación, percepción, como en constelación y presentación de la obra final.

El patrón geométrico de las piezas de la obra *El patrón falocéntrico* está compuesto de una representación de obeliscos reducidos a una forma geométrica simplificada bidimensional. Con el patrón resultante, la obra hace una referencia análoga con un patrón falocéntrico enclavado en la base de la sociedad, estructurada bajo la dominación masculina.

La síntesis de la forma geométrica del obelisco obedece a la simplicidad, brusquedad y reproducción de los mecanismos y estrategias que mantienen, repiten e infiltran las formas del falocentrismo en nuestra sociedad.

Mediante la estrategia de repetición del elemento geométrico se ha creado una estructura sin huecos. Cada dos obeliscos tienen un lado común, con lo cual cada

obelisco está orientado a 180° con respecto al obelisco adyacente. La composición de los elementos en la obra es perfectamente regular y acompasada, no cuenta con ningún otro tipo de geometrías, no se introduce ningún otro elemento. Con ello se critica la construcción de un paradigma del mundo masculino. De hecho, se ha conseguido una descomposición de la forma original, y también se ha creado una nueva dimensión de la forma del obelisco tras usar la repetición y varios tonos de un mismo color.



Pieza 1 de la serie *El patrón falocéntrico*



Pieza 15 de la serie *El patrón falocéntrico*

La forma original pierde su fuerza, diluyéndose entre la cantidad de obeliscos y dejando de ser la forma fálica, fuerte y vertical. También podemos observar una descomposición de lo simbólico en la obra: el conjunto de los obeliscos crea nuevas características geométricas y estéticas decorativas y lúdicas, casi alegres.

Lo simbólico de la forma del obelisco es menos evidente, se diluye. La conexión de lo simbólico y la forma se descompone. Al mismo tiempo se descompone lo masculino, representado por el obelisco.



Pieza 9 de la serie *El patrón falocéntrico*



Pieza 16 de la serie *El patrón falocéntrico*

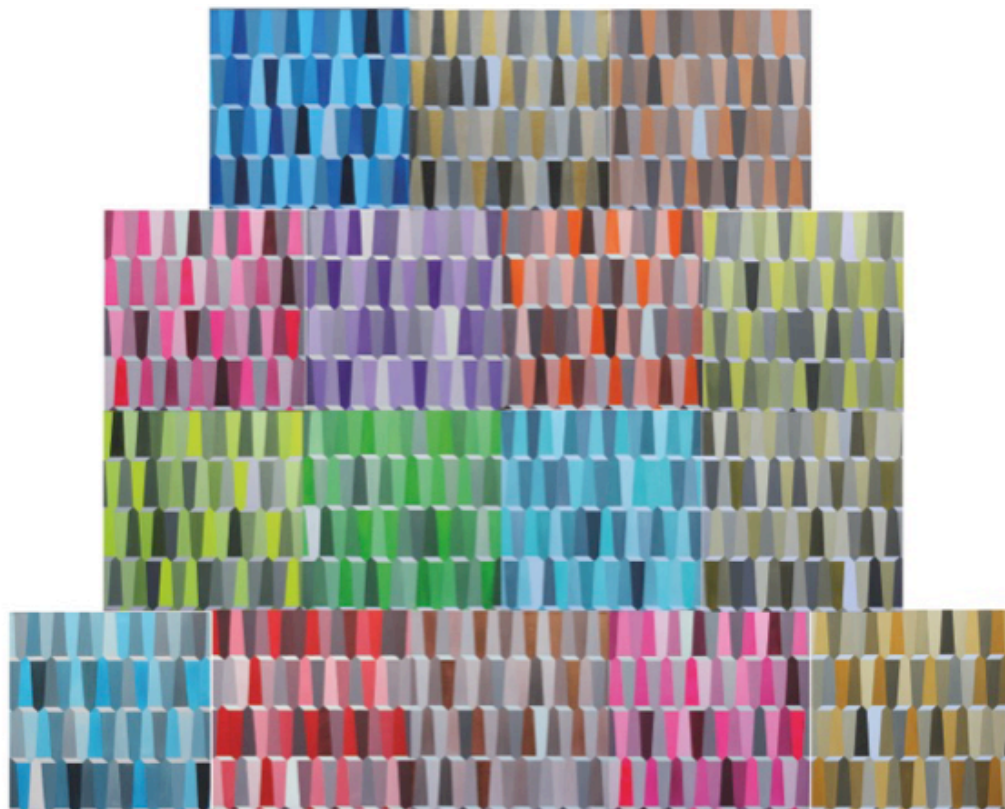


La obra producida es modular y variable, lo cual permite instalaciones en varias composiciones. A continuación presentamos visualizaciones de diez posibles composiciones:

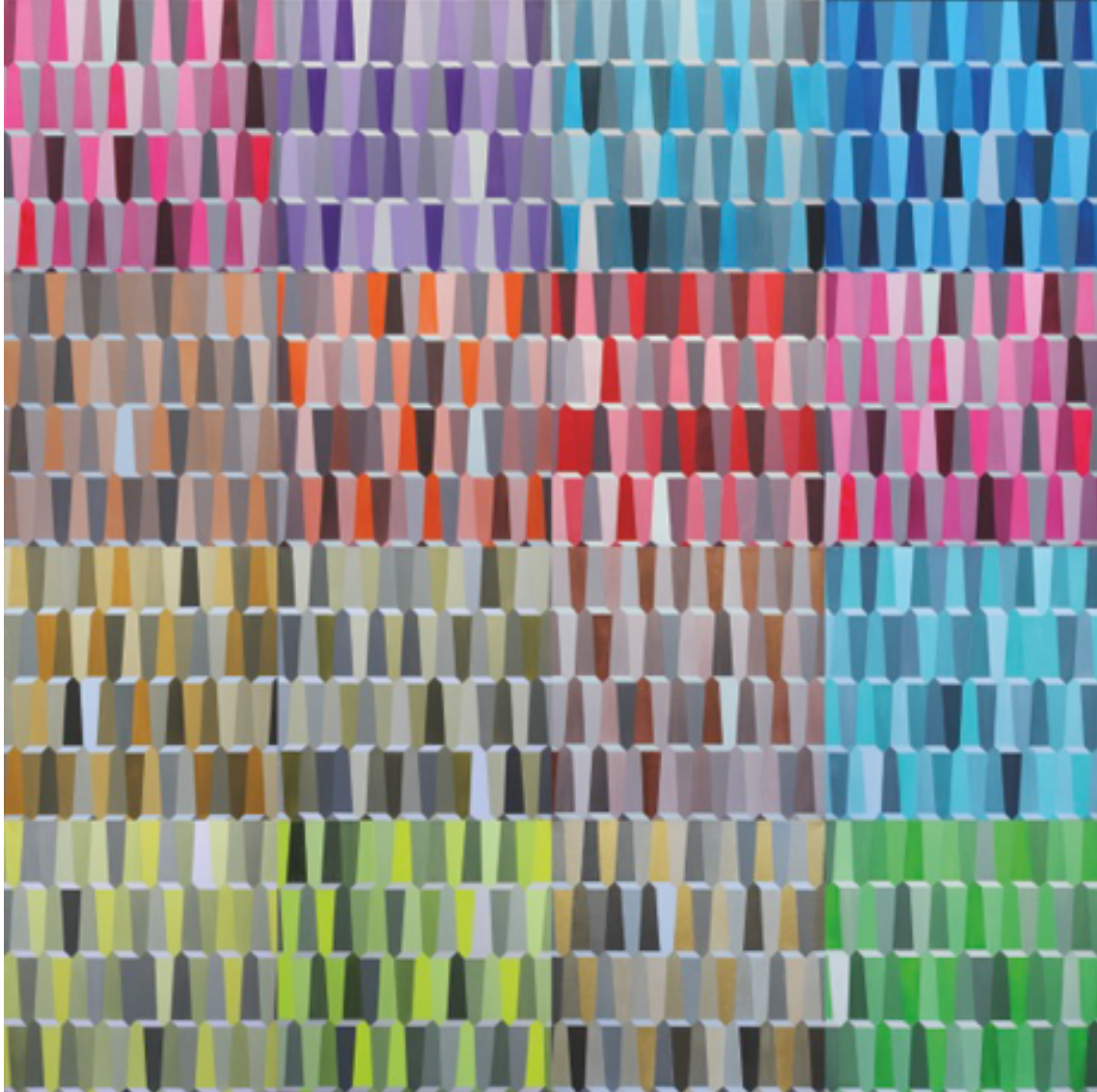
*Composición 1*



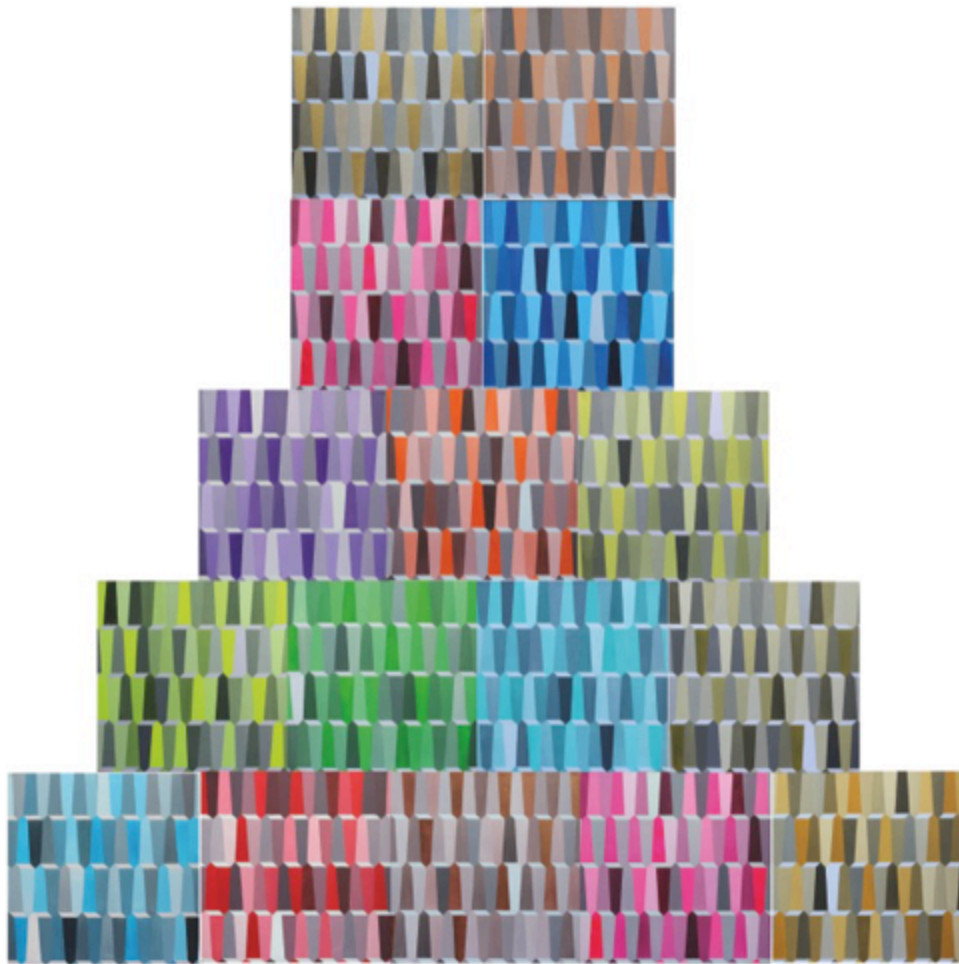
*Composición 3*



*Composición 2*

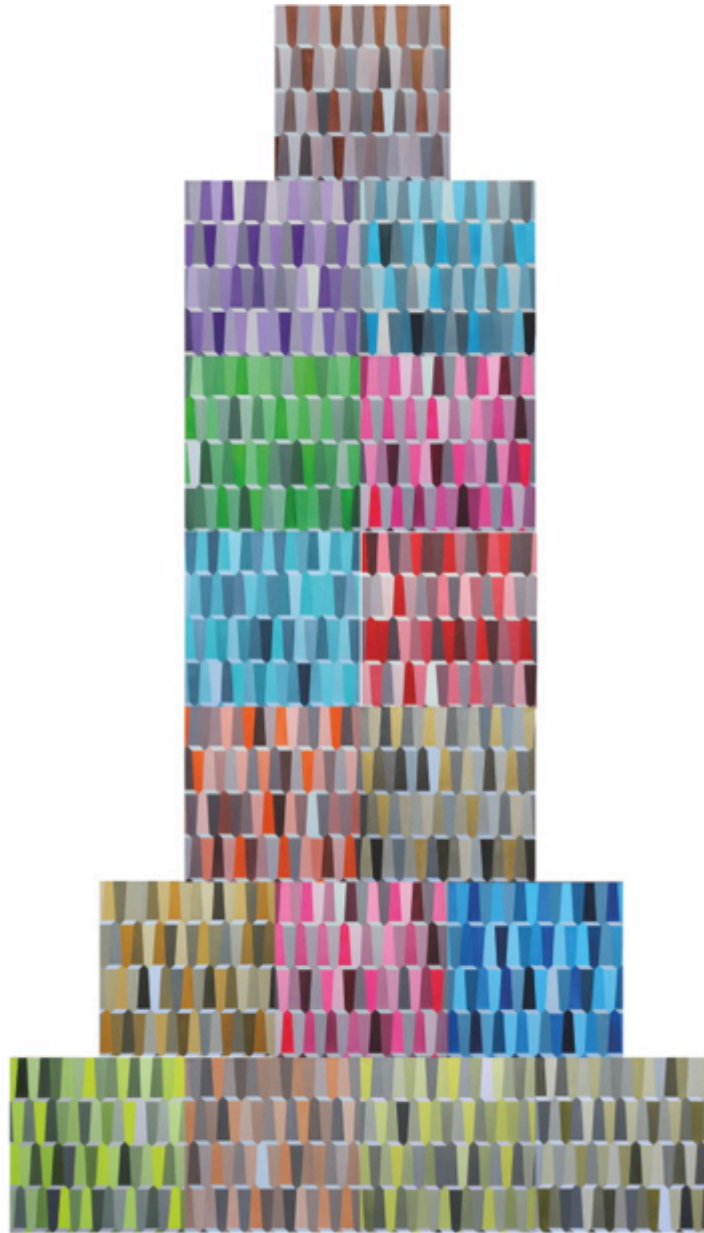


*Composición 4*

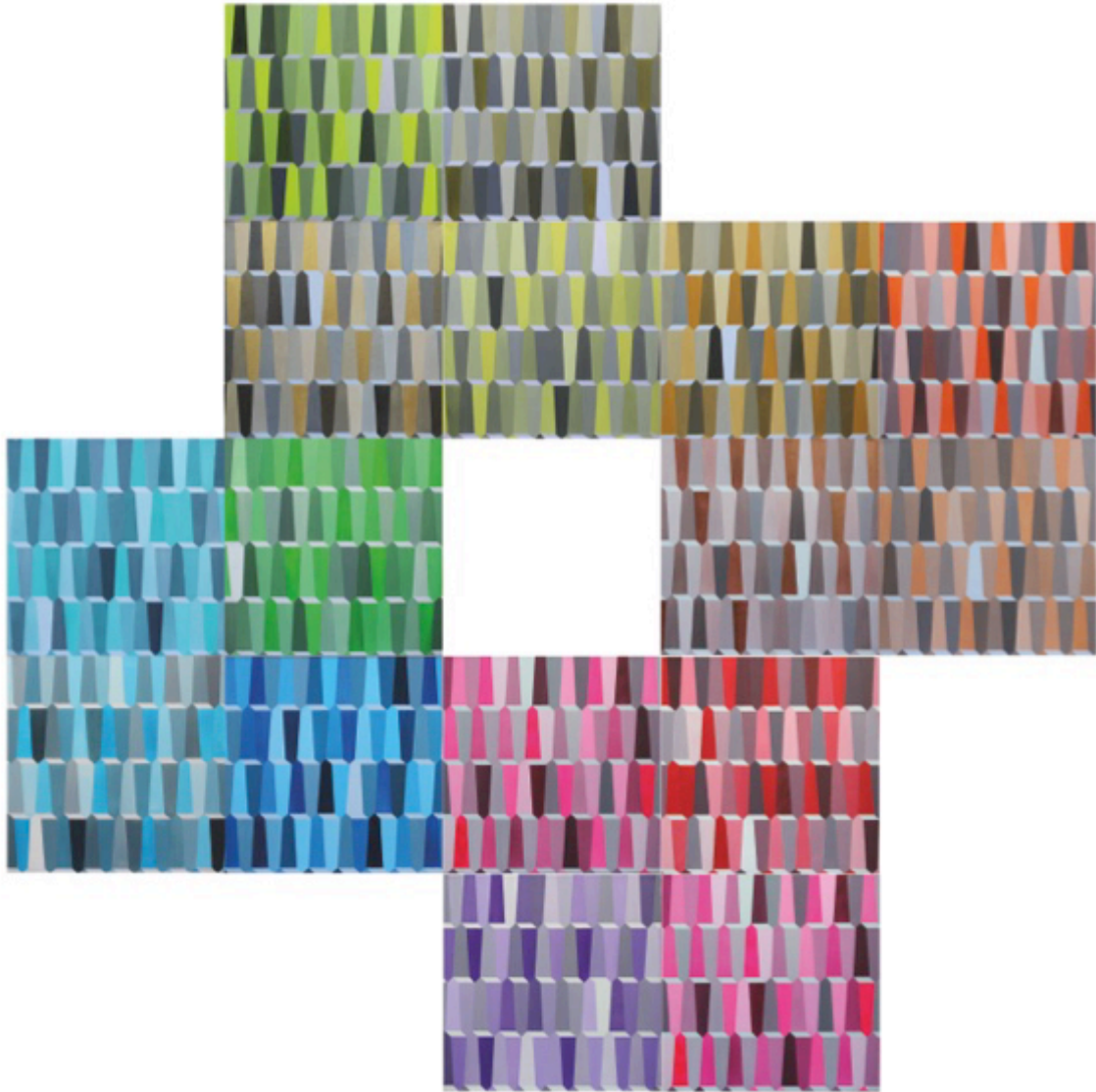




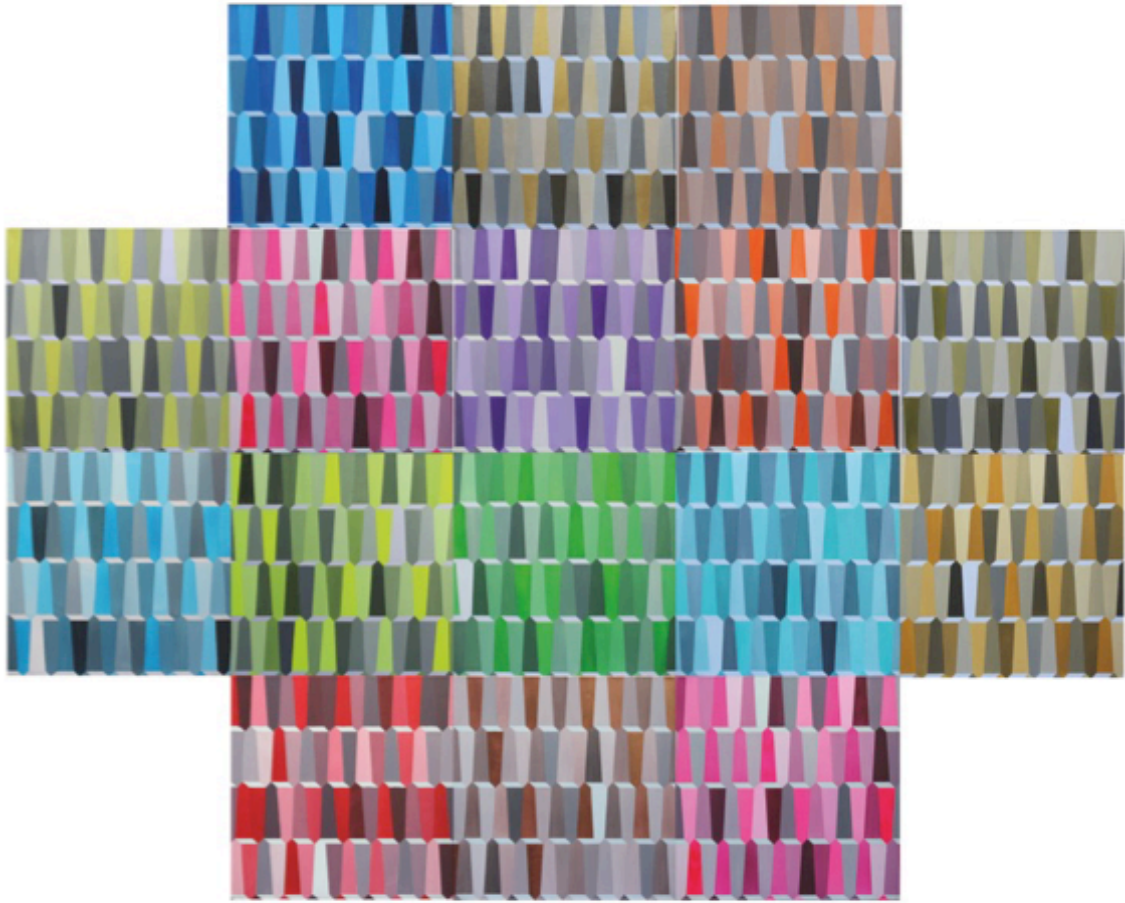
*Composición 5*



*Composición 6*



*Composición 7*



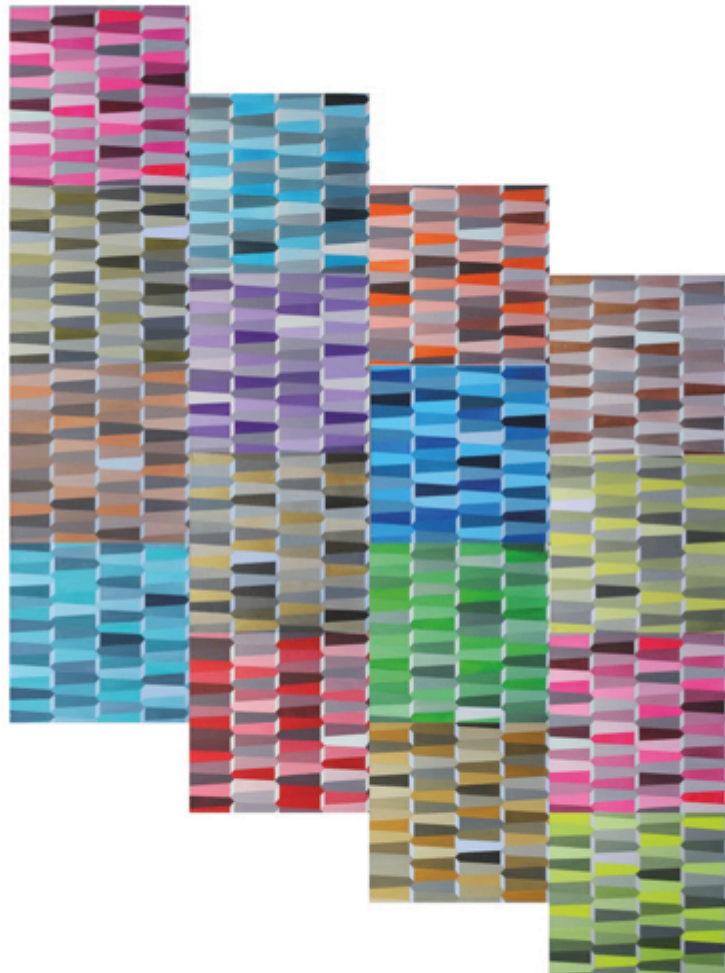
*Composición 8*



*Composición 9*



*Composición 10*



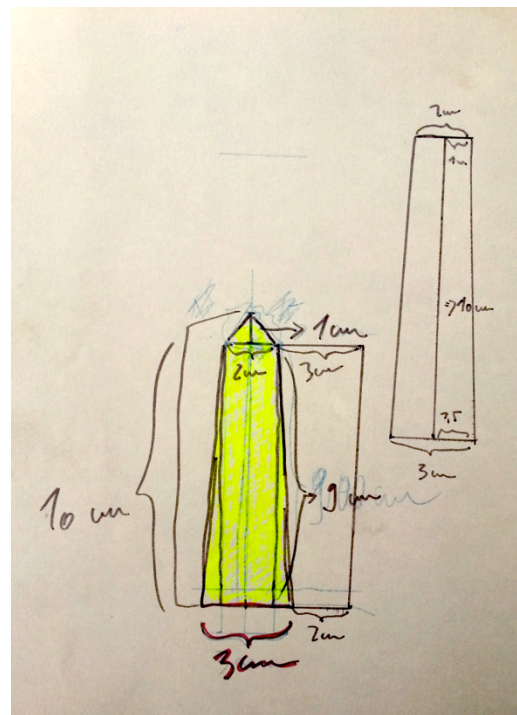
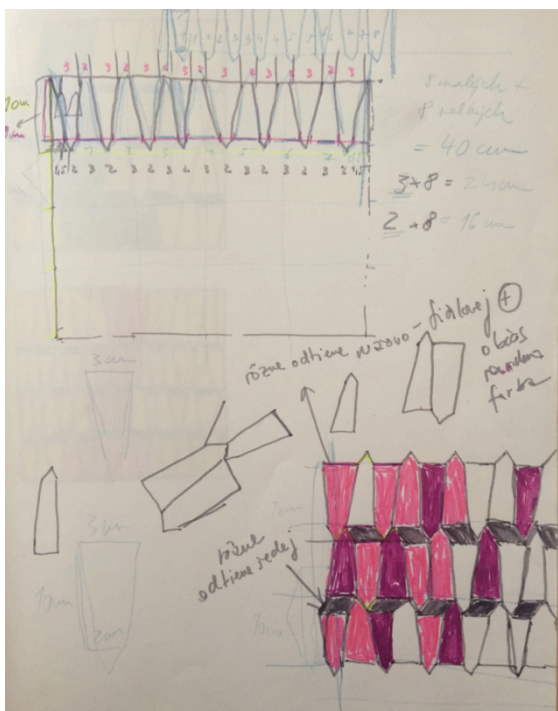
### ***Consideraciones técnicas***

Para conseguir una estructura perfectamente regular con líneas rectas, al inicio se ha dibujado un esquema básico utilizando una regla y un lápiz negro del siguiente modo:

1. Eligiendo un borde del lienzo como punto de partida (como el formato del cuadro es cuadrado, no depende de la orientación), se ha empezado dibujando una línea horizontal de 9cm bajo el borde del lienzo. Esta línea ha servido posteriormente como punto de partida para seguir con la estructura del cuadro.
2. Se ha dibujado otra línea paralela 1cm debajo de la primera línea, y otra paralela 9cm bajo la segunda línea.
3. Ese procedimiento se repite de la misma forma hasta que al final hay 7 líneas horizontales. Los bordes horizontales del lienzo representan una línea inicial y final.
4. En cada línea dibujada se han marcado puntos que forman los ángulos de los obeliscos. Las distancias entre los puntos son 2cm y 3cm, alternativamente.
5. Las partes de las líneas de 2cm forman los fondos de las cúspides de los obeliscos. Las partes de las líneas de 3cm forman los fondos de los obeliscos.
6. Conectando los puntos marcados con 4 líneas se crea la forma de los obeliscos y los rombos que unen siempre dos obeliscos opuestos.



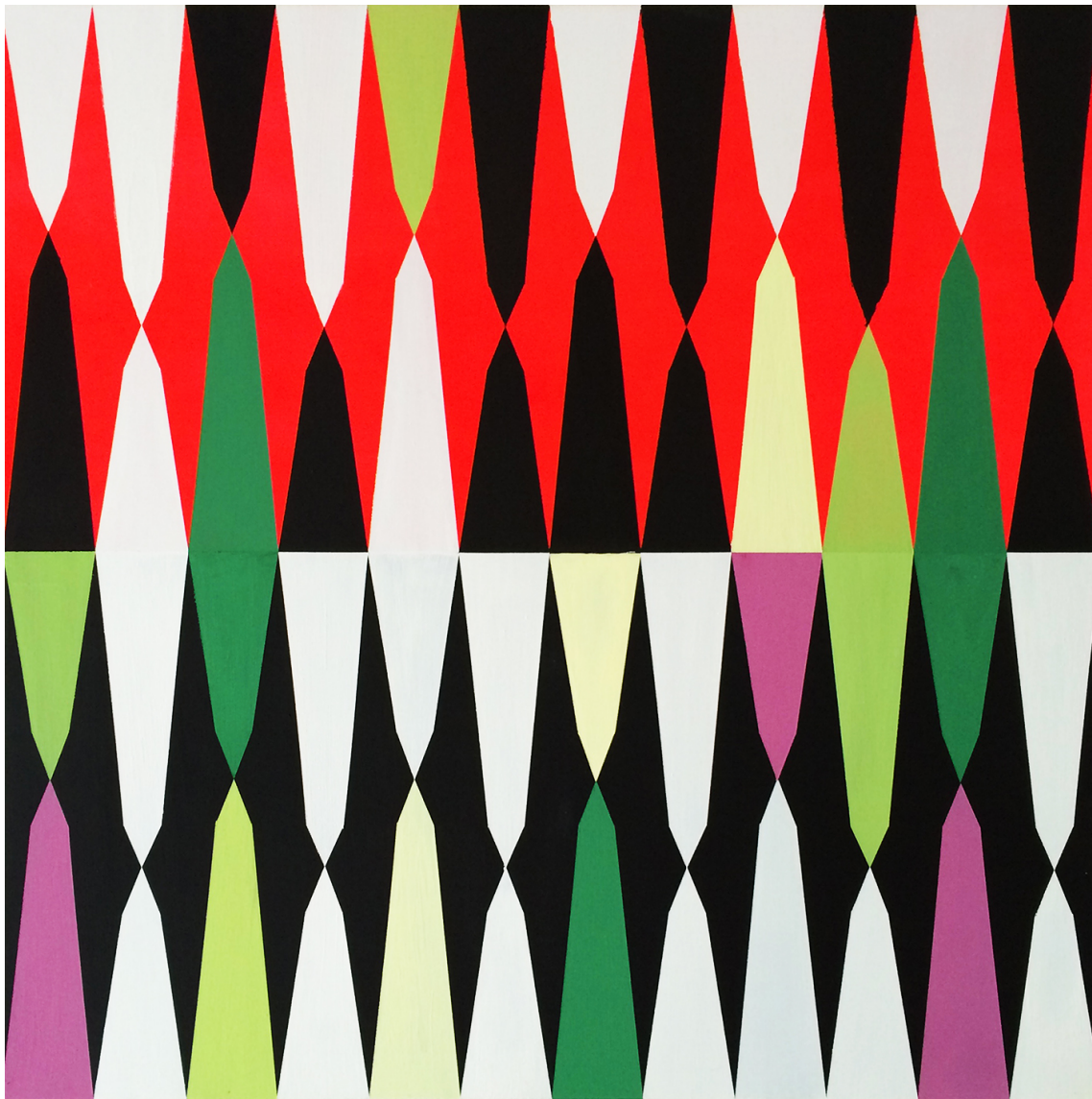
Antes de pintar los obeliscos con pintura acrílica, cada uno de los obeliscos dibujados fue bordeado con cinta adhesiva de papel por todo su perímetro exterior. Para la producción de cada una de las dieciséis piezas que componen la obra se ha empleado un sólo color principal. Cada uno de los obeliscos (excepto uno que no queda pintado) tiene un tono diferente creado por un color único mezclado con negro, blanco o variaciones de gris (creados con negro de marte y blanco de titanio). El obelisco no pintado, que se encuentra escondido en cada pieza, representa la idea de totalidad y uniformidad del falocentrismo como paradigma, donde la fuerza del entorno y la perfecta estructura hacen desaparecer a los "individuos" que no se conformen con este paradigma. Los rombos en la imagen se crean como consecuencia del patrón y quedan sin ser cubiertos con pintura.



Bocetos iniciales.

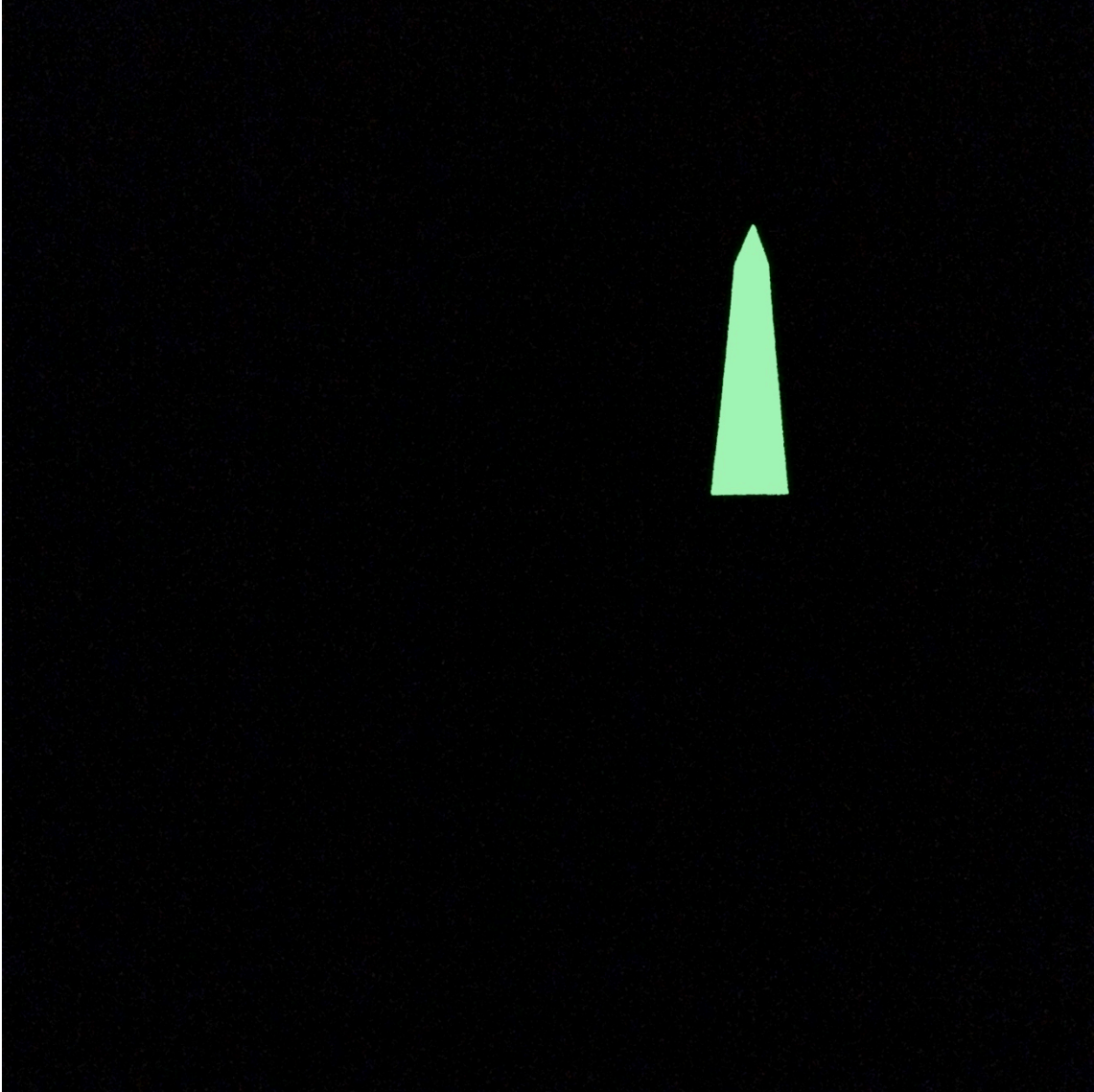
Obra 2: Cuarenta y nueve obeliscos I.

---



*Cuarenta y nueve obeliscos I*, 2014, acrílico sobre DM, 60cm x 60cm.





Vista de la obra en oscuridad con el pigmento fosforescente iluminado.

### ***Descripción***

La estética de la obra se basa en pura geometría. La composición es geométrica y minimalista, el elemento repetitivo es de nuevo la forma geométrica simplificada de un obelisco. Se han utilizado colores con la estética del arte Pop, alegres, contrastados, llamativos y fluorescentes. Se trata de una abstracción que hace referencia a símbolos que representan el concepto del falo, así que podemos constatar que la abstracción aplicada en la obra y la composición de los elementos tiene una gran importancia simbólica y discursiva.

### ***Consideraciones técnicas***

En la búsqueda de una ampliación de la metodología anteriormente utilizada, he decidido ampliar los materiales pictóricos y experimentar con pigmentos fosforescentes. El efecto del pigmento fosforescente sirvió sobre todo para sorprender al espectador o a la espectadora y ampliar el discurso artístico relacionado con la percepción visual humana. Solamente en uno de los obeliscos se ha aplicado el pigmento fosforescente que es visible en la oscuridad.

Durante el proceso he experimentado con dos tipos distintos de pigmento fosforescente centrandome en sus características de luminosidad:

### *Pigmento 1*

Marca: C.KREUL Künstlerfarben

Color: verde fosforescente

Características: tras su iluminación mediante la luz solar o luz artificial el pigmento se ilumina en la oscuridad durante unas horas con tendencia de perder la intensidad de luminosidad.



Pigmento fosforescente con las mejores calidades.

### *Pigmento 2*

Marca: KREMER

Color: verde fosforescente

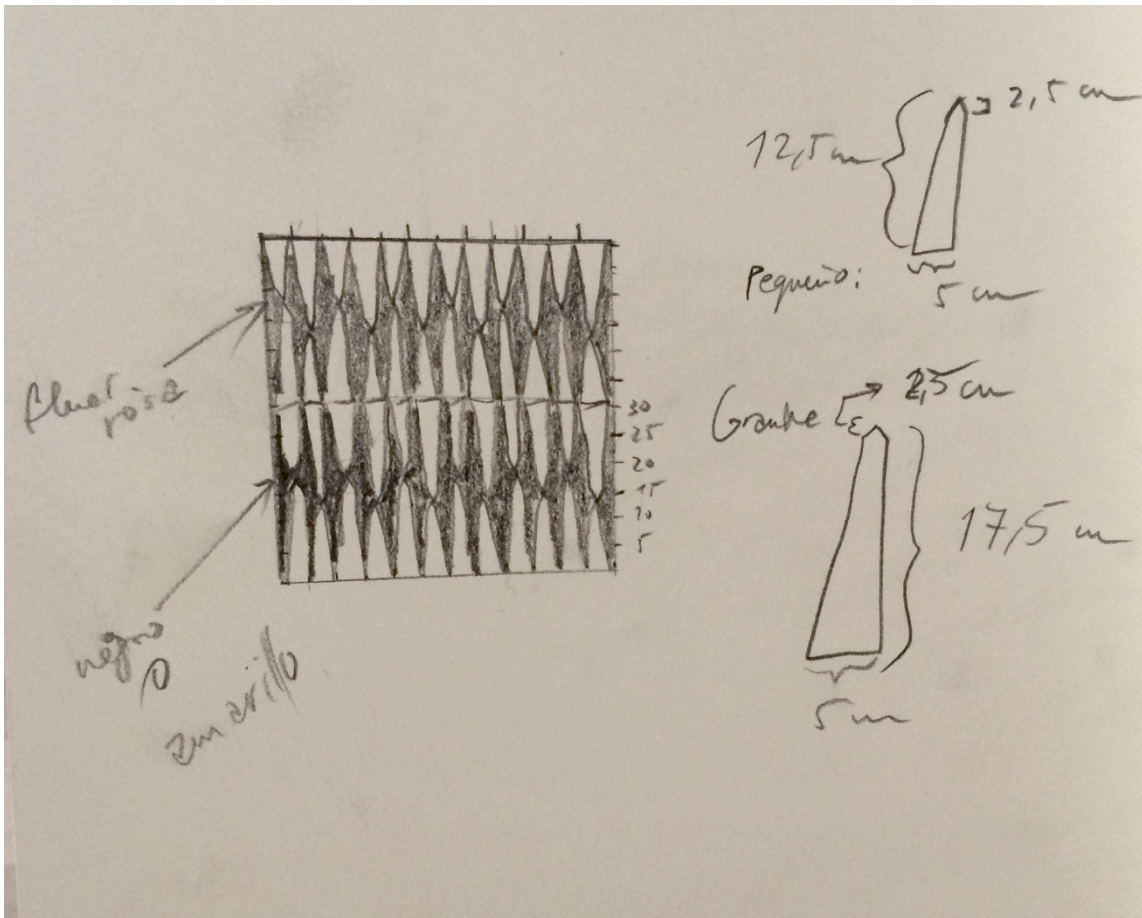
Características similares al pigmento descrito anteriormente aunque con menor brillo e intensidad lumínica.



Pigmento fosforescente con menor intensidad.



Proceso del trabajo utilizando cinta adhesiva de papel.



Boceto inicial de la obra.





Serie 2:

## Obsesión por el Obelisco

---

*El corazón de un perro se parece al corazón de su amo.*<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Un dicho según la tradición de Islám, mirar en Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p.819.



## Obras pictóricas

---



*Obsesión por el obelisco N°10, 2014, Acrílico y pan de oro sobre lienzo 60cm x 60cm.*





*Obsesión por el obelisco N°9, 2014, Acrílico y pan de plata sobre lienzo, 60cm x 60cm.*

### ***Descripción***

En las piezas de la serie *Obsesión por el obelisco*, éste aparece como el objeto del deseo ciego de un perro. El perro, en la obra, es una representación metafórica del ser humano. Este animal ha sido elegido porque no se diferencia en base a su género. Aunque cada perro tiene un género, no lo percibimos en un contexto de la dualidad de los géneros. Los perros en mi obra no tienen género. Aun así, representan un tipo de agresión masculina, dado que son razas combativas que se suelen relacionar con un amo masculino. Estos perros son normalmente entrenados para obedecer y ejecutar las órdenes. No tienen capacidad de reflexión ni voluntad para rebelarse.



Boceto inicial de la obra.

Dentro de los aspectos de la simbología del perro nombrados por Chevalier y Gheerbrant en el *Diccionario de los símbolos*<sup>62</sup>, éste tiene los siguientes significados: héroe civilizador, símbolo de potencia sexual y por consiguiente de perennidad, seductor, fruto de un enlace prohibido y lo más vil.

En mi obra pictórica he utilizado los perros con estas características, creando una analogía con el ser humano. Fascinado por el brillo del obelisco, ubicado en un entorno abstracto y artificial, el perro, con su lengua sacada, hace alusión al carácter erótico absurdo de los obeliscos. El falocentrismo es una construcción artificial y absurda, tanto como el imaginario que hemos creado en esta serie.



Proceso de aplicación del pan de plata.

---

<sup>62</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986, p.819.



## Obras litográficas

---



*Obsesión por el obelisco N°1, 2014, Litografía sobre papel, 50cx 50cm.*



*Obsesión por el obelisco N°2, 2014, Litografía sobre papel, cm x 50cm.*



*Obsesión por el obelisco N°3, 2014, Litografía sobre papel, x 50cm.*





*Obsesión por el obelisco N°4, 2014, Litografía sobre papel, 50 x 50cm.*



*Obsesión por el obelisco N°5, 2014, Litografía sobre papel espejo, 50 x 50cm.*





*Obsesión por el obelisco N°6, 2014, Litografía sobre papel, 50 x 50cm.*

### ***Consideraciones técnicas***

Las dos primeras piezas de la serie son pinturas de acrílico sobre lienzo con aplicación de pan de oro y pan de plata. Las siguientes piezas de la serie, continuando la idea de descontextualizar el elemento simbólico y señalar su falsa gloria y artificialidad, han sido realizadas mediante técnicas litográficas. En el caso de la serie litográfica, trabajo con los mismos elementos, partiendo de la imagen del pero en la obra *Obsesión por el obelisco N°10*. Esta vez añado de nuevo el elemento de la repetición, el obeliscos, que llena el fondo de la imagen y aparece como nubes de pensamientos obsesivos.

Como en cada una de las series, también en ésta, el color tiene una importancia simbólica fundamental. En la obra pictórica trabajo con un fondo plano de un sólo color. He elegido el color violeta porque es el color de los sentimientos ambivalentes<sup>63</sup>, y permite señalar la esencia ambigua de la existencia de los obeliscos. En el violeta se unen calidades totalmente opuestas, por ser la mezcla del rojo y del azul, de lo masculino y de lo femenino. La unión de los contrarios es lo que determina el simbolismo del color violeta. Según Heller<sup>64</sup>, de los tonos violetas, el color lila (violeta aclarado con blanco) es el más ambivalente. Una imagen negativa del lila relacionada con las mujeres se ha creado porque sólo las mujeres vestían de lila como indicador de su deseo sexual, sobre todo las mujeres solteras mayores que ya no deberían llevar un rosa infantil. En caso de los hombres, por el contrario, se supone que no hay una edad límite para el sexo, de hecho no existe un color vinculado a la sexualidad masculina en este contexto. El violeta simboliza una dimensión inquietante de la fantasía, el anhelo de convertir lo imposible en posible. En el violeta hay más sexo que en el rojo y esto es lo misterioso del violeta. En la antigüedad era el color de los que gobernaban, el color

---

<sup>63</sup>Heller, *op.cit.*

<sup>64</sup> Ibidem.

del poder. Desde un punto de vista etimológico, el color violeta tiene una proximidad a la palabra "violencia". Es plausible que esa relación tenga su origen en el color púrpura, pues era en la antigüedad el color de los poderosos, ya el Antiguo Testamento menciona el violeta como el color máspreciado. De hecho el violeta se convirtió en el color del poder y de la violencia.

El violeta conlleva una contradicción evidente en su simbolismo: por un lado es un color simbólico del poder, por otro lado está directamente conectado a la iglesia, dado que en el simbolismo cristiano es el color de la humildad.

Una observación interesante que visualmente puede aludir a mi enfoque feminista es que el violeta es el color del movimiento feminista ya desde las sufragistas (es el color característico de la organización feminista Casa de la Dona en Valencia). Emmeline Pethick-Lawrence explica la causa: "El violeta, color de los soberanos, simboliza sangre real que corre por las venas de cada luchadora por el derecho al voto, simboliza su conciencia de la libertad y la dignidad."<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Heller, op.cit., p.206.



Serie 3:

El falo omnipresente

---

Obra 1: *El falo omnipresente (militar)*

Obra 2: *El falo omnipresente (floral)*

Obra 3: *El falo omnipresente (ornamental)*

---



*El falo omnipresente (militar, floral y ornamental)*, 2014. Técnica mixta sobre DM, 150 x 45 cm.

### ***Descripción***

En la tercera serie de este proyecto se ha trabajado con el tema del camuflaje para señalar la paradoja de la invisibilidad-omnipresencia. La dimensión simbólica del color en las obras tiene la misma importancia que el soporte. El color es más que un medio técnico y más que un fenómeno óptico. Sobre todo el contexto en el cual percibimos el color, es el criterio para determinar su significado simbólico que opera a nivel inconsciente y latente.



Vistas laterales.

El color predominante de las piezas de esa serie es el rosa. El nombre de color "rosa" es el nombre de una flor. Es también el nombre típico de una mujer; la rosa se encuentra en los nombres Rosa, Rosalía o Rosario. La rosa simboliza sobre todo el encanto, la amabilidad, sensibilidad, sentimentalidad y la cortesía. Las cualidades atribuidas al color rosa se consideran típicamente femeninas. El rosa es suave y tierno, es el color de la delicadeza. El rosa también alude a la piel, lo cual lo convierte en un color erótico. Es el color del desnudo. La sensibilidad del rosa se adapta a otros colores conservando su efecto, por ejemplo junto al blanco el rosa parece completamente inocente pero en combinación con el violeta y negro, forma un acorde de la seducción y erotismo, oscilando entre la pasión y la inmortalidad, entre el bien y el mal.

El rosa también está vinculado a todo cuanto no es realista en amplias categorías, es el color del kitsch y de la transfiguración. Al color rosa se asocia el aroma de la rosa, es dulce y delicioso, también en un sentido metafórico. El rosa, en combinación con colores de metales (violeta, naranja, oro, plata) transmite la sensación de algo completamente artificial. El color *pink* es un matiz del color rosa muy saturado e intenso. El *pink* es el color más chillón que existe, un color de la publicidad poco seria, de accesorios de moda más estridentes y artículos de plástico más baratos. De hecho, este color junto con el color rosa en general, se convirtió en el color de "lo barato".

El rosa se desprecia frecuentemente como color "típicamente femenino", de hecho, puede resultar sorprendente que en tiempos pasados el color rosa haya sido un color masculino. "Rosa para las niñas, azul celeste para los niños" es una convención tan conocida que parece una regla general que siempre ha existido en nuestra sociedad.





Detalle de la obra.



Referencia: Grupo de representantes de la iglesia en trajes de tonos rosa.



Detalle de la obra.



Referencia: Patrón del camuflaje militar.

Pero, como señala Heller,<sup>66</sup> en realidad, se dió una transformación del rosa masculino en rosa femenino sobre el año 1920. Este reparto de colores para los recién nacidos y las recién nacidas contradice nuestro simbolismo para el cual el rojo es masculino, y el pequeño rojo, el rosa, es el color de los niños varones pequeños. Hasta el siglo XIX el color azul celeste era el color de las niñas y de la Virgen. En las obras artísticas antiguas que representan al "Niño Jesús", éste nunca aparece vestido de color azul celeste, su vestido se solía pintar de color rosa hasta el siglo XIX. En las pinturas de Barroco, las criaturas vestidas de rosa no son niñas sino príncipes caracterizados mediante el rosa como futuros gobernantes. En el período rococó, tanto mujeres como hombres se vestían de rosa, pero este color se consideraba un color masculino por la tradición. En los cuadros de esta época, vemos frecuentemente a los hombres vestidos de rosa y a las mujeres vestidas de azul celeste.

La asignación del rosa a lo masculino está demostrada en el hecho de que fue un color litúrgico en aquella época. Es decir, que los nobles ricos donaban sus trajes viejos a la Iglesia donde se reutilizaron como vestidos litúrgicos y manteles. Como el color rosa no tenía ningún significado especial para la Iglesia, dado a las nuevas circunstancias, la Iglesia declaró en el año 1792 el color rosa como litúrgico.<sup>67</sup>

El color rosa para las niñas se puso de moda por un conjunto de causas: después de la Primera Guerra Mundial, el color rojo desapareció de todos los uniformes militares, a continuación desapareció también de la moda civil masculina y dejó de ser lógico vestir a los niños pequeños de color rosa. En esta época surge una revolución en la moda. La llamada "moda reformista" creó una moda específica también para los niños y las niñas que llevarían desde entonces trajes y vestidos de marinero por ser más cómodos. De

---

<sup>66</sup> Heller, op.cit., pp. 191-210.

<sup>67</sup> Ibidem.

los trajes de marinero derivó, según Heller<sup>68</sup>, con una lógica forzosa, que el color azul se convirtiese en el color de los niños. Dado que el rosa era tradicionalmente el color contrario, se convirtió en el color de las niñas. Cuando el color rosa se convirtió en un color femenino, se convirtió también en color de discriminación bajo el paradigma del poder masculino. Esto fue demostrado con evidencias reales durante la Segunda Guerra Mundial, cuando los homosexuales que no cumplían el ideal de virilidad masculina heterosexual fueron encerrados en campos de concentración donde fueron marcados con un triángulo rosa cosido a la ropa como distintivo.

Todos estos factores nos confirman que la atribución de un color al género es una construcción cultural que pretende marcar y profundizar en los diferentes roles de los géneros. Insistimos en que el género no tiene un color, y que cualquier vinculación entre el color y el género fue introducida por culturas con un fin de crear una herramienta para facilitar un lenguaje simbólico que atribuye ciertas características a las mujeres y a los hombres.

Para señalar y subvertir la carga simbólica de los colores, hemos elegido en la obra, una paleta cromática supuestamente "femenina". Las obras pretenden inspirar una reflexión sobre el absurdo y la paradoja que vivimos en la sociedad occidental: dentro de nuestra sociedad, lo que consideramos "natural" son en realidad construcciones sociales y culturales implementadas en la sociedad patriarcal por los hombres para servir a la dominación masculina y a la subordinación de las mujeres. Las obras pretenden establecer un contraste entre la forma geométrica de un obelisco (un falo simbólico, un pene erecto) y el color rosa en distintos matices.

La primera pieza realizada por orden de producción, utiliza un patrón militar en colores llamativos como rosa pálido, naranja fluorescente o magenta. Todos ellos son colores

---

<sup>68</sup> Heller, op.cit., pp. 191-210.



Detalle de la obra.



Referencia: Patrón de azulejo de color azul del espacio urbano de Valencia .

que tradicionalmente se asignan a lo "femenino" y que no son típicos para camuflajes militares. Con ello se pretende subvertir los estereotipos de género y asignar atributos generalmente vistos como femeninos al falo simbólico para confundir a los espectadores y las espectadoras y así provocar una reflexión de cómo se construyen los estereotipos en relación al género bajo el patriarcado y el falocentrismo.

Durante el proceso de producción de las siguientes piezas dentro de esta misma serie se han encontrado nuevas posibilidades de una crítica visual a la desigualdad en la representación de géneros, sin reproducir imágenes de cuerpos sexuados. Por otro lado, se ha utilizado el camuflaje y patrón ornamental decorativo como posibles patrones para una innovación y ampliación del lenguaje artístico.

Las tres obras tienen una estética kitsch, con colores fluorescentes y elementos dorados, para cuestionar las representaciones masculinas como algo artificial, un teatro, un simulacro.



### ***Consideraciones técnicas***

Basándose también en la idea de ampliar la obra pictórica a una obra de tres dimensiones, se ha experimentado con la utilización de flores de plástico (=podríamos decir equivalente al pigmento) que hemos coloreado con pintura en spray de varios tonos de rosa para luego colgarlas en el soporte y de esa manera componer la obra. El material anteriormente preparado (flores fluorescentes) se ha aplicado al soporte imprimado con varias pinturas de spray utilizando puntas de hierro y martillo de modo que no sean visibles en la apariencia final en el soporte. El proceso de aplicación ha tenido como objetivo cubrir toda la superficie del soporte con un equilibrio de colores y elementos formales.

En las tres piezas de la segunda serie, el soporte tiene un formato tridimensional de obelisco y posee una importante función simbólica; realmente la característica del soporte es un elemento esencial de la obra. El soporte fue preparado a medida, basándome en mis bocetos y planos, por un carpintero profesional. El soporte es rígido, construido de un esqueleto de madera y la superficie de DM liso con un mecanismo para colgar el soporte a la pared. El formato es absolutamente simétrico entre la medida más alta de 150cm y la medida más ancha de 45cm. La altura del soporte cumple un importante rol dentro del planteamiento simbólico del soporte - midiendo 150cm- su altura alude a la altura de los seres humanos y ello crea una empatía como "personificación" del objeto. El obelisco es aquí el propio soporte de la obra, con el que se ha ampliado la idea clásica del soporte pictórico y se ha creado una obra pictórica tridimensional.

En resumen, a lo largo de este proyecto de Máster hemos tenido la oportunidad de trabajar con distintas técnicas y soportes en un proceso de la "pintura expandida" que nos ha permitido explorar el arquetipo del obelisco y su simbología en la cultura occidental. Nuestros objetivos se han ido desarrollando a través de tres series pictóricas que tienen como Leitmotiv una crítica a la cultura falocéntrica y patriarcal, basada en la observación y el análisis de nuestra cultura visual, nuestro imaginario colectivo y los estereotipos de género.







# Conclusiones

---

Hemos llevado a cabo una investigación sobre el obelisco como un falo simbólico y las posibilidades de utilizar la forma geométrica del obelisco para el desarrollo de un discurso artístico sobre el falocentrismo.

Aplicando la metodología de un análisis multifacético de las características del obelisco como un elemento simbólico de la arquitectura masculina y de estudios de caso de ejemplos concretos de los obeliscos más significativos en el mundo occidental, hemos justificado su esencia falocéntrica.

A partir del material recopilado y el posterior análisis de los distintos conceptos relacionados con la analogía entre el falo y el obelisco, podemos concluir que la utilización de dicho monumento en la cultura occidental representa el ideal del poder falocéntrico.

Desde un punto de vista histórico hemos comprobado que el obelisco surgió como un elemento arquitectónico conmemorativo en el Antiguo Egipto. Queda patente que el obelisco representaba un enorme y poderoso pene erecto, de hecho podemos confirmar nuestra hipótesis de que el obelisco tenía una connotación fálica desde sus orígenes.

El análisis multireferencial que hemos llevado a cabo, nos ha permitido reflexionar acerca de la subversión y reasignación de nuevos atributos considerados como

femeninos al falo simbólico, para de este modo provocar al espectador o a la espectadora el cuestionamiento de los paradigmas y estereotipos de género asociados al patriarcado y el falocentrismo.

Utilizando por un lado la geometría simplificada y la estética del obelisco y por otro lado la simbología del color entre otros, se han producido tres series de obras artísticas, empleando analogías, poéticas y metáforas hemos señalado la conexión entre el obelisco y el falocentrismo.

Hemos alcanzado un alto nivel de consecución de los objetivos propuestos. Hemos producido tres series plásticas y desarrollado los lenguajes pictóricos, encontrando nuevas metodologías y posibilidades de crear un discurso conceptual sobre el falocentrismo.

Dentro de la serie *El patrón falocéntrico* hemos creado patrones geométricos, estructuras repetitivas con sólo un elemento básico, el obelisco. Hemos ampliado la gama de pigmentos tradicional, experimentando con el pigmento fosforescente, lo cual nos permite nuevas posibilidades de creación de metáforas pictóricas.

En la segunda serie, *Obsesión por el obelisco*, hemos creado obras pictóricas uniendo la simbología de tres elementos: el obelisco, el perro y el color. Los materiales empleados incluyen entre otros hojas de plata y el color violeta, elementos fundamentales para apoyar la estética kitsch y artificial de la obra, y crear así un contraste entre la supuesta naturaleza agresiva y las supuestas características femeninas.

En la tercera serie, nos hemos apropiado de la idea de camuflaje aplicada a un soporte tridimensional con formato de un obelisco. Hemos experimentado con nuevos materiales pictóricos, como por ejemplo flores de plástico. Podemos concluir que la idea inicial de sustituir el concepto clásico de pigmento y pegamento por otros materiales funcionó para conseguir la estética y poética deseada.

En definitiva, durante todo el proceso hemos experimentado con nuevos materiales, pigmentos, con la transformación del orden, hibridación de elementos, y utilización de colores, así como con los conceptos propuestos.

La investigación llevada a cabo nos abrió un camino para experimentar y "salir" del concepto tradicional de la pintura, encontrando nuevas metodologías y poéticas en distintos componentes: el pigmento, el soporte, las técnicas, el simbolismo del color o las herramientas utilizadas.

Con todo ello, se ha conseguido crear un discurso artístico crítico, utilizando el obelisco como el elemento básico. Hemos confirmado, que el obelisco es funcional como una metáfora artística para reflexionar sobre el falocentrismo.

Concluimos que hemos logrado un alto nivel de cumplimiento con los objetivos propuestos inicialmente, abordando un tema original y novedoso, y descubriendo nuevas relaciones y vínculos entre el obelisco y el poder falocéntrico.



# Bibliografía

Allen, Douglas. "Memory And Place: Two Case Studies." *Places: Forum Of Design For The Public Realm* 21, no. 1 (2009): 56-61.

Atkinson, David, and Denis Cosgrove. "Urban Rhetoric and Embodied Identities: City, Nation, and Empire at the Vittorio Emanuele II Monument in Rome, 1870-1945." *Annals of the Association of American Geographers* 1, no. 88 (1998): 28-49.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Bakker, Lars. "Obelisk and Axis: Urban Symbolism of Buenos Aires." In *Cities Full of Symbols: A Theory of Urban Space and Culture*, by Peter J.M. Nas, 127-152. Leiden: Leiden University Press, 2011.

Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

Bronkhorst, Remco. "Beyond a terrestrial view on the Roman obelisk transport. The social implications of the shipping." In *A kaleidoscope of maritime perspectives. Essays on the archeology, art history and landscape history of the maritime world view*, by D.C.M. Raemaekers, 97-102. Groningen: Barkhuis, 2013.

Campbell, Go. "Obelisks and Pyramids in Shakespeare, Milton and Alcalá." *Sederi* 9(1998): 217-231.

- Cañoles, Claudia Gómez. Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos. 25 de junio 2014.  
[www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=138](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=138)
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.
- Curran, Brian A., Anthony Grafton, Pamela O. Long, and Benjamin Weiss. *Obelisk: a history*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009.
- Cortés, José Miguel G. *Héroes caídos: Masculinidad y representación*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.
- . *Hombres de mármol: Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona: Egales, 2004.
- . *Políticas del espacio: Arquitectura, género y control social*. Barcelona: laac, 2006.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Taurus: Madrid, 1999.
- Engelbach, Reginald. *The Problem of the Obelisks, from the study of the unfinished obelisk at Aswan*. London: T. Fisher Unwin, 1923.
- Gombrich, E.H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 2*. Madrid, Phaidon, 2001.
- Gorringe, Henry. H. *Egyptian obelisks*. London: John C. Nimmo, 1885.
- Heller, Eva. *Psicología del color*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Howard, Clifford. *Sex Worship: An Exposition of the Phallic Origin of Religion*. London: FB&c, 1897.



- Jung, Carl Gustav. *Psychology of the Unconscious*. New York: Moffat, Yard and Company, 1916.
- Lico, Gerard Rey A. "Architecture and Sexuality: The Politics of Gendered Space." *Humanities Diliman* 2, no. 1 (January-June 2001): 30-44.
- Lippard, Lucy. *Pop Art*. London: Thames and Hudson, 1966.
- Méndez Baiges, Maite. *Camuflaje*. Madrid: Siruela, 2007.
- Meyer, Richard. Hard targets: male bodies, feminist art, and the censorship in the 1970s. En: Butler, Cornelia y Mark, Lisa Gabrielle. *WACK! Art and the Feminist Revolution*. Cambridge: MIT PRESS, 2007.
- Moore, Rowan. *Why we build: power and desire in architecture*. New York: HarperCollins, 2013.
- Navarrete, Ana y James, William. *The Gender City. Espacio urbano y construcción de género*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Reckitt, Helena, and Peggy Phelan. *Arte y feminismo*. London: Phaidon, 2005.
- Schaffer, Julia. *Symbols of American Freedom: The Washington Monument*. New York: Chelsea Clubhouse, 2010.
- Smoltczyk, Alexander. "La Duce Vita." *Der Spiegel* 26(2006): p.108.
- Verlichak, Victoria. "Marta Minujín: Irreverent." *Art Nexus*, no. 75 (8 2010): 66-71.
- Weisse, John A. *The Obelisk and Freemasonry*. New York: J.W.Bouton, 1880.
- Wilson, Simon. *El arte pop*. Barcelona: Labor, 1975.

# Páginas web consultadas

Act up. Página web del colectivo. 17 de mayo 2014. [www.actupny.org](http://www.actupny.org)

Minujín, Marta. Entrevista con María Moreno, 2003. 12 de junio 2014.  
[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-639-2003-05-23.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-639-2003-05-23.html)

Minujín, Marta. Entrevistada por Melisa Boratyn. 14 de junio 2014.  
<http://malevamag.com/por-culpa-de-mi-obra-la-gente-no-para-de-decir-la-palabra-paz-marta-minujin/>

Stanislav, Andrea. Página web de artista. 15 de mayo 2014  
<http://www.andreastanislav.com>

Steckel, Anita. Brooklyn Museum. 16 de enero 2014.  
[www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/gallery/anita\\_steckel.php](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/anita_steckel.php)

Steckel, Anita. 16 de enero 2014.  
<http://womeninthearts.wordpress.com/2014/01/13/anita-steckel-equal-exposure/>

String Felt Theory. Exposición. Minnesota Museum of Modern Art. 16 de enero 2014.  
[www.mmaa.org/pages/StringFeltTheoryInstallations/](http://www.mmaa.org/pages/StringFeltTheoryInstallations/)

The Washington Monument: Tribute in Stone, Reading 3. 16 de junio 2014.  
[www.nps.gov/NR/twhp/wwwlps/lessons/62wash/62facts4.hmt](http://www.nps.gov/NR/twhp/wwwlps/lessons/62wash/62facts4.hmt)

# Textos electrónicos consultados

El Rey pone en marcha el 'Obelisco' de Calatrava en Plaza de Castilla, El Mundo, 2009.  
13 de junio 2014. [www.elmundo.es/elmundo/2009/12/23/madrid/1261591836](http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/23/madrid/1261591836)

Fabri, Paolo. *Semiótica y camuflaje*. 2012. 12 de abril 2014.  
[http://www.paolofabri.it/traduzioni/semiotica\\_camuflaje.html](http://www.paolofabri.it/traduzioni/semiotica_camuflaje.html)

Obelisk arrives back in Ethiopia. BBC News online, 2005. 5 de mayo 2014.  
[news.bbc.co.uk/2/hi/africa/4458105.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/4458105.stm)

Rodin, la carne, el mármol. Catálogo de exposición. Musée Rodin. 8 de febrero 2014.  
[musee-rodin.fr](http://musee-rodin.fr)