

TFG

DUELOS Y QUEBRANTOS

SEXUALIDAD INFANTIL: ARTE Y CONTROVERSIA

Presentado por María Alcázar Pastor

Tutora: Mau Monleón Pradas

Cotutor: Jaume Chornet Roig

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2019-2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

En la siguiente memoria de carácter teórico-práctico se investiga la sexualidad infantil, no únicamente como un producto de la fisiología humana, sino como una construcción social definida, representada y estudiada en base a la sexualidad adulta. Se abordarán las difíciles cuestiones de la naturaleza del abuso y del deseo pedófilo. Asimismo, se expondrán algunos ejemplos de representaciones artísticas tanto de la sexualidad infantil como de la sexualidad adulta violentada, incluyendo las polémicas que conllevan y las reflexiones que plantean. Finalmente, se mostrará la producción artística mayoritariamente escultórica que materializará las investigaciones artísticas a partir de la experiencia personal y concreta.

PALABRAS CLAVE: Sexualidad infantil, abuso, feminismo, escultura, catarsis.

RESUM

En la següent memòria de caràcter teòric-pràctic s'investiga la sexualitat infantil, no únicament com un producte de la fisiologia humana, sinó com una construcció social definida, representada i estudiada basant-se en la sexualitat adulta. S'abordan les difícils qüestions de la naturalesa de l'abús i del desig pedòfil. Així mateix, s'exposaran alguns exemples de representacions artístiques tant de la sexualitat infantil com de la sexualitat adulta violentada, incloent les polèmiques que comporten i les reflexions que plantegen. Finalment, es mostrarà la producció artística majoritàriament escultòrica que materialitzarà les investigacions anomenades amb anterioritat a partir de l'experiència personal i concreta.

PARAULES CLAU: Sexualitat infantil, abús, feminisme, escultura, catarsi.

ABSTRACT

In the following theoretical-practical study, children's sexuality is investigated not only as a product of human physiology, but as a social construction that is defined, represented, and studied based on adult sexuality. Difficult issues about the nature of abuse and pedophilia will be approached. Likewise, it will address some examples of artistic representations of child sexuality and violented adult sexuality, including the polemic observations and reflections that this entails. Lastly, the artistic production, made up mainly of sculptures, will materialize the investigations mentioned above, based on a specific and personal experience.

KEY WORDS: Infantile sexuality, abuse, feminism, sculpture, catharsis.

Gracias a Jaume Chornet Roig por su gran apoyo y ayuda.
A Mau Monleón Pradas por compartir conmigo sus conocimientos.
A mis compañeras de vida y de carrera: Dámaris Sempere Martínez, Manel Pascual Bafaluy, Claudia García Gynther y Blanca Matías Fernández.

Y, sobre todo a Paula.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN Y MOTIVACIÓN PERSONAL _____	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA _____	7
2.1. OBJETIVOS _____	7
2.2. METODOLOGÍA _____	8
3. ACERCAMIENTO A LA SEXUALIDAD INFANTIL _____	9
3.1. LA SEXUALIDAD INFANTIL COMO SUJETO HISTÓRICO. LA INFANCIA COMO CONSTRUCTO SOCIAL _____	9
3.2. SEXUALIDAD Y PODER _____	11
3.3. CONCEPTOS E HIPÓTESIS: ¿ES POSIBLE ENTENDER LA PEDOFILIA COMO ORIENTACIÓN SEXUAL? _____	13
4. ARTE Y MORAL. REPRESENTACIONES DE LA SEXUALIDAD _____	16
4.1. SOBRE LA SEXUALIDAD INFANTIL _____	18
4.1.1. <i>Irina Ionesco</i> _____	18
4.1.2. <i>Graham Ovenden</i> _____	19
4.1.3. <i>Wilhelm Von Plüschow</i> _____	20
4.2. SOBRE LA ACCIÓN CATÁRTICA Y LA VIOLENCIA SEXUAL _____	21
4.2.1. <i>Karen Finley</i> _____	21
4.2.2. <i>John Duncan</i> _____	22
4.2.3. <i>Suzanne Lacy</i> _____	23
5. DUELOS Y QUEBRANTOS _____	24
5.1. CÓLERA _____	25
5.1.1. <i>Pruebas y bocetos</i> _____	28
5.1.2. <i>Resultado Final</i> _____	29
5.2. PLAÑIDERA _____	30
5.2.1 <i>Pruebas y bocetos</i> _____	31
5.2.2. <i>Resultado final</i> _____	35
6. CONCLUSIONES _____	36
7. BIBLIOGRAFÍA _____	38
8. ÍNDICE DE IMÁGENES _____	41

1. INTRODUCCIÓN Y MOTIVACIÓN PERSONAL

En esta memoria se presenta el Trabajo de Final de Grado “Duelos y Quebrantos. Sexualidad infantil: arte y controversia” de la Facultat de Belles Arts de San Carles de la Universitat Politècnica de València.



Fig. 1. Fotografía del entierro utilizada en la obra, *Plañidera*. 2020.

Duelos y Quebrantos es el título global de la producción artística interdisciplinar que se ha desarrollado gracias a los aprendizajes adquiridos a lo largo del grado. Este hace referencia a una receta de procedencia manchega que ha sido utilizada en numerosas ocasiones en la literatura española. Hemos elegido este título, tanto por su significado literal como por su simbolismo, no exento de ciertas connotaciones amargas que nos acerca de forma íntima al tema investigado, que como el dicho popular indica, *no es plato de buen gusto* y mucho menos, fácil de digerir.



Fig. 2. SARLEY, S. S/T. De la serie *Fruit Fingering*. 2016.

La sexualidad, tema principal de este trabajo, es un universo complejo que engloba cuatro aspectos principales: biológico, psicológico, social y ético. Todos estos están relacionados entre sí, cada uno de ellos, juega un papel importante en la forma de cómo percibimos todo lo relacionado con lo sexual. La sexualidad es una construcción estrechamente ligada al saber y al ser, de ahí que sea considerada fundamentalmente identidad. Dicha sexualidad es también el producto de una historia que se articula entre lo erógeno y lo fantástico; lo individual y lo colectivo; lo romántico y lo perverso, donde todo este imaginario sólo atiende a la ley del deseo. El desarrollo pleno de la sexualidad es esencial para el bienestar individual, interpersonal y social. Sin embargo, cuando esta no cumple con la moral establecida, oprime tanto al sujeto como al objeto de deseo.

Mi interés personal sobre la sexualidad infantil y el complejo universo que la rodea, se remonta a una historia familiar relacionada con prácticas sexuales abusivas que quedaron impunes, tanto moral, como legalmente. En el momento en el que este familiar que cometió dichos abusos muere, afloran todos los sentimientos guardados y silenciados.

De forma catártica, me remonto a los sucesos que configuraron desde la infancia un concepto restrictivo de la sexualidad, basada en el abuso y en la vergüenza, con el fin de organizar el dolor y empezar mi duelo personal.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es investigar la sexualidad desde su etapa temprana y sus problemáticas, siendo este un tema complejo, pero fundamental para entender parte de nuestra historia de la sexualidad.

Cabe comentar que uno de los motores que han motivado la realización de esta memoria, es que se trata de un terreno casi inexplorado por mujeres y eso conlleva ineludiblemente, un compromiso político y ético.

Los objetivos específicos que estructuran esta memoria son:

- Informar de las cuestiones planteadas con una perspectiva abierta evitando caer en el prejuicio sistemático.
- Buscar referentes conceptuales y artísticos, relacionados con el tema que hayan transgredido los límites de la moralidad establecida.
- Analizar el papel de la institución arte en las problemáticas surgidas.
- Esclarecer los conceptos planteados con el fin de reconstruir la experiencia personal.
- Investigar, a través de diversos medios plásticos, los códigos de representación de estas cuestiones.
- Entender los términos que nos permitan nombrar y estudiar la representación de cuerpos y placeres invisibilizados por la historia más allá de visiones moralizantes.

2.2. METODOLOGÍA

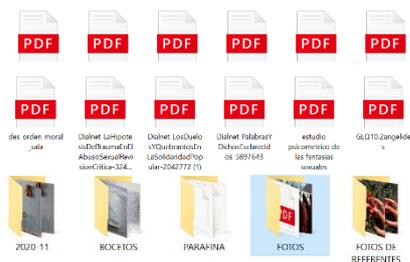


Fig. 3. Captura de pantalla. Archivos de la información para el desarrollo de la memoria. 2020.

La metodología empleada para la realización de este Trabajo Fin de Grado se ha basado en la experimentación práctica como recurso vertebrador de toda la investigación y producción artística adquirida a lo largo de nuestros estudios en Bellas Artes. Tanto la praxis artística, como la parte conceptual del trabajo, se han realizado de forma transversal y orgánica. Basándonos en la investigación empírica, es decir, mediante la observación o experiencia directa e indirecta, hemos obtenido de forma cualitativa los resultados aquí presentados. Multitud de focos de información e influencias cimentan esta memoria, teniendo en cuenta que la serie que aquí presentamos surge después de dos años de ensayos intermitentes. Lo que durante estos últimos años de carrera parecían ideas inconexas han acabado teniendo un sentido y una entidad compacta.

Algunas de las asignaturas que detonaron el inicio de la producción e investigación fueron: *Taller interdisciplinar de materiales* con las profesoras Pilar Crespo y Sara Vilar; y *Micropolíticas y Radicalidades Artísticas* con el profesor Juan Vicente Aliaga. En el taller me enseñaron a experimentar de forma ordenada; a darle importancia al proceso creativo; y también tuve la ocasión de investigar la existencia de infinidad de materiales accesibles y sus cualidades expresivas. En *Micropolíticas y Radicalidades Artísticas* aprendí multitud de prácticas de resistencia contemporáneas, la complejidad moral de las cuestiones que se planteaban, la implicación política en la cotidianidad y el diálogo sobre cualquier aspecto que la sociedad esconde.

En cuanto a la parte de investigación teórica que fundamenta la praxis, cabe destacar que se lleva a cabo en un momento sin precedentes, en el que los medios para poder realizar este trabajo han sido muy escasos. La adaptación misma del formato de enseñanza *on-line*, supone un esfuerzo por parte de todo el estudiantado afectado por la actual pandemia, y que se haya visto reflejado en el proceso académico resulta inevitable. El acceso a las fuentes de información telemática nos ha proporcionado la posibilidad de continuar el proyecto, pero en muchos aspectos ha resultado un gran reto. A pesar de estos inconvenientes, tanto la formación teórica como práctica han ido sucediendo coetáneamente. De hecho, el inicio de ambas partes sucedió tras la realización de dos ejercicios parciales en las asignaturas nombradas anteriormente, un año y medio antes de empezar esta memoria. Por lo tanto, la teoría ha sido utilizada para referenciar la praxis artística y dotarla de sentido y análisis. Por lo que el

planteamiento del TFG se ha basado en los procesos intuitivos, experimentales, personales y empíricos.

Las fuentes consultadas multidisciplinares comprendían libros, ensayos, artículos de periódico y sobre todo fuentes en red (blogs, tesis, TFGS, libros digitales, etc.) La información recopilada se centra en el contexto de occidente, ya que resulta inabarcable generar un discurso intercultural en el marco del TFG, teniendo en cuenta la variedad idiosincrásica de cada cultura respecto al tema en cuestión.

En lo que se refiere a la parte de producción artística esta está compuesta por dos series: *Cólera y Plañidera*. La primera, se compone de un traje de látex prevulcanizado e impermeables, inspirado en las imágenes cristianas de la penitencia, y la segunda se basa en cinco paquetes de pañuelos hechos con parafina, papel y vendas, que contienen en su interior fotografías del entierro del familiar, nombrado anteriormente y que supone el trabajo de introspección personal que da origen a este proyecto.

3. ACERCAMIENTO A LA SEXUALIDAD INFANTIL

3.1. LA SEXUALIDAD INFANTIL COMO SUJETO HISTÓRICO. LA INFANCIA COMO CONSTRUCCIÓN SOCIAL

Durante el descanso, en el gimnasio, los niños debían estirar una pierna hacia delante de modo que no mostraran nada que pudiera chocar a los extranjeros. En aquel entonces, jamás un chico se hubiera dado masajes con aceite más allá del ombligo: con todo, ¡cuán refrescante parecía el vello que recubría sus órganos: era terciopelo, un vaho, un melocotón!¹



Fig. 4. VOUET, S. *Lot y sus hijas*. Museo de Bellas Artes de Estrasburgo. Francia. 1633.

Históricamente la imagen de la niñez ha sufrido diversas transformaciones, que se diferencian por la valoración que los adultos dan a su existencia, reconociéndola o no de forma particular dentro del colectivo de adultos. De esta manera, el concepto de niño emerge directamente del discurso del *otro*, y define

¹ARISTÓFANES. (2016). *Lisístrata-Las Nubes*. Madrid: Escolar y Mayo.

su posición frente a sí mismo y sus semejantes según la visión que tienen los adultos de él. La representación del niño es una construcción que se sitúa en un tiempo y en unas condiciones culturales determinadas, y llegar a la construcción social actual del niño como ser inocente, supuso un proceso de diferenciación física, psicológica y social con el adulto.

En el siglo XVII un gran movimiento de reforma de las costumbres impulsado por la Iglesia Católica comienza a desarrollarse. Con la llegada del puritanismo, la sexualidad se identifica con algo pecaminoso si se separa del contexto estricto de la procreación. Dichos reformadores introdujeron también la idea del niño como ser ignorante, dúctil y maleable. Al ser ignorante, este no conoce tampoco la idea del pecado, y surge así el sentimiento del niño como lo más cercano a la pureza y a la inocencia, aunque se puede afirmar que esta idea ya se había estado forjando a lo largo de los siglos anteriores a través de la iconografía religiosa y de la importancia que poseía dentro de ella la figura del niño Jesús. Esta cualidad se convierte en algo indisoluble a la niñez, afianzándose como idea común en el siglo XIX. La sexualidad del niño se elimina completamente y este pasa a considerarse un ser asexual, cercano a lo divino y cuya inocencia es crucial proteger. Se instaura un pánico moral hacia la sexualidad infantil, considerándose anormal, pecaminosa y perversa, dejando atrás la sexualidad infantil con la que antaño se recrearon los adultos.



Fig. 5. VAN MAËLE, M. *Où mène la License*. De la serie de grabados *La Grande Danse macabre des vifs*. 1905-1907.



Fig. 6. VAN MAËLE, M. *And deliver us from the male, amen*. De la serie de grabados *La Grande Danse macabre des vifs*. 1905-1907.

A finales del siglo XIX, Sigmund Freud en sus escritos *Sexualidad infantil y neurosis*², contradice la moral de la época afirmando que los niños son seres sexuales y que, de hecho, la sexualidad adulta va indisolublemente ligada a las experiencias relacionadas con el sexo que vivimos durante la niñez. Unas declaraciones que fueron completamente escandalosas e inmorales para el momento. Claramente, los planteamientos de Freud van en abierta contraposición con la mentalidad de la época, que reconocía la edad entre los doce a catorce años como en la que, sin previo aviso y por ciencia infusa, los y las infantes despiertan a la vida sexual.

Actualmente los postulados freudianos han sido duramente criticados y contra argumentados, pero es imposible no mencionar su papel a la hora de reconocer la sexualidad infantil. Sin embargo, en los años setenta y ochenta a partir de los análisis de género como construcción social del feminismo teórico, el abuso sexual infantil se considera por primera vez como consecuencia directa de un sistema basado en el binarismo, bajo la noción del patriarcado. Este interés de la segunda ola del Feminismo estadounidense en las cuestiones

² FREUD, S. (2004). *Sexualidad infantil y neurosis*. Madrid: Alianza Editorial.

relativas a la sexualidad, al trabajo y a la familia, desmantelaron los postulados psicoanalistas y estructuralistas que habían abarcado por completo el estudio de la sexualidad. Tal y como lo ha descrito Eve Sedwich:

Es prácticamente imposible situar en el mapa delimitado por la distinción feminista entre sexo y género, todo el ámbito de lo que la cultura moderna denomina 'sexualidad' y también 'sexo' (la serie de actos, expectativas, narraciones, placeres, formaciones de identidad y conocimiento [...] que suele agruparse principalmente en torno a ciertas sensaciones genitales, aunque no las defina adecuadamente³.

Como hemos visto, encontramos una enorme dificultad a lo largo de la historia cultural de occidente en considerar al infante como sujeto con derechos sexuales y necesidades propias. En todas sus definiciones, la sexualidad infantil siempre ha ido ligada a la prevención y constreñimiento por la indiscutible vulnerabilidad y dependencia de la infancia. Lo que observamos es una constante jerarquización vertebrada bajo la indisoluble relación entre edad y sexualidad, con un funcionamiento parecido a la diferenciación por sexo, clase y etnia.⁴

3.2. SEXUALIDAD Y PODER

(...)” El cuerpo no es un lugar de resistencia ante un poder que existe fuera de él; dentro del cuerpo tiene lugar una tensión constante entre los mecanismos del poder y las técnicas de resistencia”⁵(...)

Teniendo en cuenta que la mayoría de los casos de relaciones sexuales entre niños y adultos se dan en círculos cercanos o directos (familia, amigos, vecinos...), el incesto se plantea como un agravante común en los casos de abuso infantil.

Gracias a los análisis feministas de los años setenta, como se ha comentado anteriormente, la aparición pública de los abusos a menores fue posible en el momento en el que se habló de violencia de género. En este momento se consideraron de la misma índole machista los abusos sexuales infantiles que los

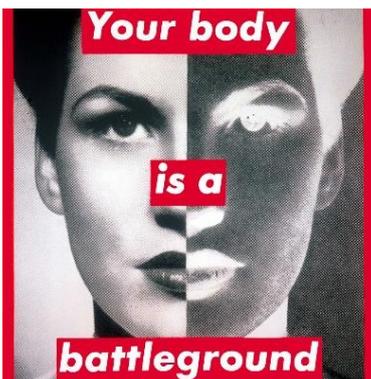


Fig. 7. KRUGER, B. Untitle. (*Your body is a battleground*). 1989.

³ SEDWICK, Eve K. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

⁴ ANGELIDES, S. (enero, 2004). *Feminism, Child Sexual Abuse, and the Erasure of Child Sexuality*. GLQ A Journal of Lesbian and Gay Studies. Durham, NC: Duke University Press. <https://www.researchgate.net/publication/31403920_Feminism_Child_Sexual_Abuse_and_the_Erasure_of_Child_Sexuality> [Consulta: 02 de septiembre 2020].

⁵ FEHER, M. (1987) "Of bodies and technologies" en *Discussions in Contemporary Culture*. Foster, H. (ed.). Seattle: Bay Press.

abusos sexuales hacia las mujeres. De hecho, en la actualidad el derecho del niño a ser protegido contra toda forma de violencia, incluida la violencia física, sexual o psicológica, se consiguió en 2014 en La Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer.

Por violencia de género se entiende todo acto contra la mujer y puede ser física, sexual o psicológica, incluyendo amenazas, la coerción o la privación arbitraria de la libertad, ya sea en la vida pública o en la vida privada. Esta definición quedó establecida en la Asamblea General de las Naciones Unidas que aprobó la Declaración sobre la Eliminación de la Violencia Contra la Mujer⁶, en diciembre de 1993. Más tarde, en la Declaración de la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer de Beijing, se señaló que «los derechos de las mujeres son derechos humanos». En 1996 la Organización Mundial de la Salud (OMS), al comprobar estadísticamente el aumento de las lesiones no accidentales en niñas y mujeres, declaró la violencia de género como una pandemia y un problema de salud pública.

A colación de estas consideraciones, el 25 de noviembre se estableció como el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. Hoy en día, el Convenio de Estambul de 2014 criminaliza delitos como la práctica de la mutilación genital femenina, el matrimonio forzado, el acoso, el aborto y la esterilización forzados, donde por primera vez los Estados firmantes están obligados a considerar en sus sistemas jurídicos estos delitos que no existían anteriormente. Por lo tanto, la figura del infante se presenta como víctima susceptible al abuso sistemático del patriarcado. Como afirma Valeria Llobet:

La invisibilización de los aportes de los niños a la vida social, la restricción de su autonomía, la naturalización de formas de sometimiento con base en la edad, la falta de poder político y de acceso individual a recursos y otros procesos, dan cuenta del tratamiento de los niños con un estatus de minoría social, del mismo modo en que se trató a las mujeres como menores. (...) ⁷

El movimiento feminista se comprometió a cambiar el discurso establecido donde la culpabilización se dirigía siempre hacia la víctima y nunca hacia el agresor. La violación y el abuso que habían sido entendidos como actos sexuales se empezaron a analizar como símbolos de violencia y del poder masculino, así como agresiones sexualizadas.⁸

⁶ (Res. A.G. 48/104, ONU, 1994)

⁷ LLOBET, V. (2012). *Políticas sociales y ciudadanía. Diálogos entre la teoría feminista y el campo de estudios de infancia*. Buenos Aires: Frontera Norte, vol.24. pp. 7-36. <<https://www.aacademica.org/valeria.llobet/107>> [Consulta: 10 de septiembre de 2020].

⁸ DALMAU, M. (2012) "¿Desnudas o violadas?" en *El Ocaso del pudor*. Barcelona: Edhasa. Término de la poetisa Audre Lorde.

Investigando sobre la sexualidad infantil, el abuso y demás términos relacionados, aparece la definición de “estupro” que hace referencia al delito sexual cuando una persona adulta y una menor mantienen relaciones bajo el “consentimiento” de la persona menor. Remarcamos la palabra consentimiento porque como dice Finkelhor: “Para que ocurra el verdadero consentimiento, deben prevalecer dos condiciones. La persona debe saber qué es lo que está consintiendo y debe tener la libertad de decir sí o no”⁹. Por lo tanto, podemos afirmar que los y las niñas no pueden ejercer el consentimiento informado porque carecen del conocimiento para darlo. No poseen una perspectiva social en lo relativo a la sexualidad ni conocen sus consecuencias posteriores. Por ello, las relaciones sexuales entre adultos y menores siempre son coaccionadas, ya que la persona adulta posee las herramientas sociales que le posicionan en una situación de dominio frente a la subordinación inseparable de la infancia.

Cuando hablamos de las relaciones de incesto entre adulto-menor, la desigualdad de poder se inclina aún más, ya que el adulto aparte de tener la autoridad biopsicosocial posee una posición más elevada dentro de la jerarquía familiar. Sabiendo que la familia es una micro representación de la organización sociopolítica fundada bajo las mismas leyes y jerarquías donde “el padre”¹⁰ es el poseedor del poder y la víctima de dicho abuso se convierte en un sujeto completamente impotente. Por lo tanto, analizaremos la familia como marco social represivo donde se perpetúan multitud de actitudes y comportamientos del sistema heteropatriarcal. El concepto de familia como órgano legitimador de dichos valores lo recuperaremos en el apartado 5. *Duelos Y Quebrantos*, donde estos se verán reflejados en una serie de celebraciones y rituales propias de las culturas católicas conservadoras.

3.3. CONCEPTOS E HIPÓTESIS: ¿ES POSIBLE ENTENDER LA PEDOFILIA COMO ORIENTACIÓN SEXUAL?

Para entender la visión sociocultural occidental de la sexualidad infantil es imprescindible tratar la compleja cuestión de la pedofilia. Es un tema tabú en nuestra sociedad y encontramos un miedo generalizado incluso a hablar sobre

⁹ FINKELHOR, D. (2010). *What's wrong with sex between adults and children? Ethics and the problem of sexual abuse*. American Journal of Orthopsychiatry. Washinton. Vol. March, 2010, pp.692-697.<https://www.researchgate.net/publication/229726902_What's_Wrong_with_Sex_Between_Adults_and_Children_Ethics_and_the_Problem_of_Sexual_Abuse>[Consulta: 20 de octubre de 2020].

¹⁰ Nos referimos al padre como arquetipo de la dominancia masculina. Puede ser el sistema patriarcal, un padre de familia, etc.



Fig. 8. VAN MAËLE, M. *La Congestión*. De la serie de grabados *La Grande Danse macabre des vifs*. 1905.

ella. Pero para poder comprender y asimilar cualquier cuestión es estrictamente necesario hablar y reflexionar al respecto. La complejidad de la pedofilia viene dada por muchos factores que es necesario analizar. Estas giran alrededor del amor de un niño por un adulto en el que confía y del que espera protección y el amor de un adulto por un niño en el que proyecta sus fantasías y sus propias necesidades. Aunque también se puede pasar de no hablar de ella, a incluso, hablar demasiado o desde un enfoque erróneo provocando el efecto de criminalización de cualquier representación del infante, como veremos posteriormente en el apartado 4.1. *Arte y Moral: Representación de la sexualidad en el arte*.

La pedofilia es un trastorno sexual que está clasificado dentro de las parafilias sexuales. Estas vendrían a ser conductas o deseos sexuales donde la fuente de placer está caracterizada por fantasías, impulsos o comportamientos que abarcan desde objetos no humanos, hasta el sufrimiento o humillación de uno mismo, la pareja, niños o adultos no consensuales. La realización de dichas fantasías son precisamente lo que diferencia a un pedófilo de un pederasta. Mientras que una persona pedófila puede únicamente sentir el impulso y mantener fantasías recurrentes de tipo sexual en el que su objeto de deseo es los menores de edad, pero sólo se consideraría pederasta a aquel/aquella que ha cometido el acto sexual en sí. Por tanto, la pedofilia es la inclinación afectiva-sexual hacia los niño/as y la pederastia habla del delito de realización del abuso infantil. No todos los pedófilos/as son pederastas y ni siquiera todo/a pederasta es pedófilo/a. Aun así, sí que tienen características en común. En ambos casos se está hablando de la presencia de una vinculación ilícita (moral o legal) entre un adulto y un menor, existiendo una atracción de tipo romántico y/o sexual de parte del primero hacia el segundo.



Fig. 9. KUBRICK, S. *Lolita*. En la imagen aparecen Sue Lyon y James Mason. 1962.

Existen varias distinciones y clasificaciones desde el mundo de los expertos hacia la pedofilia. Se distinguen por la preferencia de edad, por la orientación sexual y por las características patológicas de quienes lo sufren. Diferenciándolo por edades de las víctimas tendríamos a: pedófilos, aquellos adultos que se sienten atraídos por niños/as de doce años o menos; hebéfilos, los cuales son atraídos hacia adolescentes de más de doce años; e infantófilos, adultos con preferencia sexual hacia niños de cinco años o menos.

Abarcando el tema desde el punto de vista sociocultural, podríamos decir que la pedofilia es considerada en nuestra época una disidencia sexual inadmisibles que ha quedado lejos de ser incluida en los derechos sexuales como un derecho a la diversidad sexual. Al contrario de lo que sucede con otras orientaciones sexuales, la pedofilia no cuenta con casi ninguna simpatía fuera de sus propios círculos, clandestinos y perseguidos. No obstante, el deseo erótico pedófilo no es por ello menos significativo a la hora de dar sentido a nuestra construcción cultural de la sexualidad.



Fig. 10. Marisol en la portada de la revista Interviú. Primer número del mes de septiembre de 1976.



Fig. 11. Ilustración de la página web de El día internacional del amor por los niños. (www.ibld.net). 1998.

El deseo pedófilo contemporáneo no se expresa únicamente en la cultura pedófila, sino también en la erotización e hipersexualización de la infancia (sobre todo femenina). Es imposible obviar la presencia del imaginario que existe en nuestra cultura que liga la inocencia con el erotismo, como, por ejemplo, la figura de Marisol en el contexto español, o la novela de *Lolita*¹¹ de Vladimir Nabokov, considerada como obra maestra de la literatura universal.

Estudiando las diferencias entre pederastia y pedofilia surge la cuestión de si podríamos entender la pedofilia como una orientación sexual, por difícil que parezca. En muchos casos esta inclinación es algo innato y no supone un delito si las fantasías no llegan a materializarse. Resulta inevitable plantear algunas hipótesis y conjeturar si queremos entender y diferenciar entre deseo sexual patológico y el admitido socialmente, teniendo en cuenta que la sexualidad normativa no ha sido ni será nunca ajena al tiempo, como hemos podido observar en el apartado 3.1. *La sexualidad infantil como sujeto histórico. La infancia como construcción social.*

Tampoco podemos obviar la limitación propia del lenguaje, ya que los términos con sus connotaciones denotan implícitamente la consideración social que tenemos de los mismos. Un ejemplo de ello es el trato de la homosexualidad a lo largo de la historia, sin necesidad de remontarnos muy atrás. Esta ha sido tratada como una enfermedad sexual o parafilia, como en los estudios *Psychopathia Sexualis*¹² (1886) de Richard Von Krafft-Ebing, catalogada como parahestesia¹³ y no fue hasta 1973 cuando el APA¹⁴ eliminó del MDE-II¹⁵ la homosexualidad como trastorno mental. Su propia definición comúnmente ha sido utilizada de forma despectiva con palabras como: “maricón”, “desviado”, “bollera”, “sarasa” e incluso “sodomita”. Por lo tanto, en este punto nos planteamos si la pedofilia pudiese ser considerada como una disidencia sexual como pudo serlo la homosexualidad. Este fue un debate realmente polémico en 2006 cuando el tribunal holandés legalizó El Partido del Amor Fraternal, la Libertad y la Diversidad (PNVD)¹⁶, argumentando que “es a los votantes a quien corresponde juzgar los programas políticos”. Este es el punto que vamos a plantear en esta memoria a continuación.

¹¹ Publicada en 1955. Trata sobre una relación erótica de un adulto de 40 años, y su atracción sexual por su hijastra

¹² Obra de la psiquiatría alemana donde se catalogaba las desviaciones sexuales en cuatro tipos.

¹³ Hace referencia a la apetencia sexual hacia un objeto equivocado. Aparece como unos de los tipos de desviaciones en *Psychopathia Sexualis* de Richard Von Krafft-Ebin publicada en 1889.

¹⁴ Asociación Americana de Psicología.

¹⁵ Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales.

¹⁶ Conocidos bajo el lema: *Sapere aude* (atrévete a conocer). Su actividad política se disolvió en 2010 por voluntad propia al no encontrar un alto grado de simpatía por parte de la sociedad holandesa.

Hipótesis aparte, la noción de la pedofilia, como una oferta más del consumo sexual incluiría una mercantilización directa (pornografía y prostitución infantil), e indirecta (alimentando el imaginario de la infancia erotizada); además de estar basada en una relación completamente abusiva y fundada en el poder y el sometimiento, como ya hemos comentado anteriormente.

4. ARTE Y MORAL. REPRESENTACIONES DE LA SEXUALIDAD

El arte es un indicio de la mentalidad y los límites morales de un período histórico determinado. Toda obra está sometida a los valores del tiempo y el lugar en que fue creada, y una de las grandes lecciones de la historia del arte es que el péndulo de la moral no ha parado de oscilar. “Los límites del individuo cambian de continuo, al igual que los límites entre lo público y lo privado”.¹⁷

Teniendo en cuenta que cada obra es reflejo de su época y cultura, en esta memoria se analizarán las distintas y variadas representaciones de la sexualidad en un momento, donde, gracias a las aportaciones feministas y a los movimientos por la liberación sexual (LGTBIQ+) podremos configurar una nueva interpretación y lectura de estas.

En la actualidad, el carácter subversivo del arte no ha perdido vigencia a pesar de su creciente asimilación dentro de nuestro imaginario cultural. Tras haber visto multitud de prácticas artísticas provocadoras y legitimadas por la institución, la capacidad de sorprendernos es cada vez menor. Lo que sin duda es un tema obviado y difícil de tratar, es la representación de la sexualidad y sus implicaciones violentas. Sobre todo, cuando hablamos de estos términos en la infancia.

Un factor importante sobre la moralidad en el arte es la capacidad que tiene la obra para activar una tecla desconocida en el receptor, generando una interpretación completamente alejada de la intención con la que fue creada. Por lo tanto, hoy en día las obras de arte se legitiman a sí mismas, siendo el público quien tiene el cometido de completarlas y aceptarlas. Como dice el filósofo Roland Barthes; “la recepción es igual de crucial que la creación artística”¹⁸. En el marco de este dilema filosófico, la falta de ética en la ficción siempre invita al



Fig. 12. DUCHAMP, M. *Fountain*. Fotografía de Alfred Stieglitz. Exposición de La Sociedad de los Artistas Independientes. París. 1917.



Fig. 13. MANZONI, P. *Merda d'artista*. Galleria Pescetto. Italia. 1961.



Fig. 14. NITSCH, H. *80 th Action: Orgies-Mysteries Theatre*. Schloss Prinzerdorf, Austria. 1984.

¹⁷ JONES, A. y WARR, T. (2010) *El cuerpo del artista*. London: Phaidon.

¹⁸ BARTHES, R. (1987) “La muerte del autor” en: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.



Fig. 15. MÜHL, O. 6/64. *Mama und Papa*. Video de Kurt Kren. Viena, Austria. 1964.



Fig. 16. PARR, M. *Carthartic Action: Social Gestus Nº 5*. 10ª Bienal de París. 1977.



Fig. 17. MENDIETA, A. *Rape Scene*. Moffit Street. Iowa, EE. UU. 1973.

debate y a la reflexión. Incluso, si su propósito principal sea el de generar crítica, el arte funciona como detonante para el posicionamiento tanto individual como colectivo.

El arte se entenderá como mecanismo para rebuscar en el subsuelo cultural, ya que, sin este, no se podrían generar nuevos discursos de lo prohibido. Oscilando en el doble filo del dilema, no queremos decir que el fin justifique los medios. Cabe remarcar, que cualquier representación artística por su propia naturaleza convulsa no está eximida de repercusión y consecuencias por muy interesante que pueda resultar.

Centrándonos en el tema en cuestión, hemos elegido distintas tipologías de artistas que dividiremos en dos apartados. Los primeros, son representativos de los debates que se generan en torno a la construcción del imaginario sexual infantil desde la perspectiva adulta. Los segundos, han sido elegidos dado a su relación con la producción artística, ya que hacen uso de las artes de acción como catarsis de la sexualidad agredida y agresora.

Los artistas que se mostrarán a continuación en el epígrafe 4.1. *Sobre la sexualidad infantil*, tienen en común a los protagonistas de sus obras; niños menores de edad representados desde la perspectiva adulta. Sin embargo, hay un matiz que los diferencia enormemente: la intención con la que el artista aborda la obra y el consentimiento a la difusión por parte de los modelos. Teniendo en cuenta la polémica de esta cuestión, es necesario establecer unos parámetros que vayan más allá de la belleza y la calidad técnica que albergan estas obras.

Por último, analizaremos en el epígrafe 4.2. *Sobre la acción catártica y la violencia sexual*, las diferentes performances desarrolladas entre los años setenta y ochenta que tienen en común el uso del cuerpo del artista como materia catalizadora de la violencia sexual. Todas ellas tienen el propósito de mostrar la hipocresía de los códigos morales establecidos en torno a la sexualidad, con la intención de concienciar a la sociedad sobre estas problemáticas a través de la trasgresión.

Como vamos a analizar en el siguiente apartado, todas y cada una de las formas de representación de la sexualidad suscitan distintas interpretaciones y cuestionamientos. La selección de estos artistas y sus obras pretende aportar una perspectiva plural de las cuestiones planteadas, haciendo un gran esfuerzo por entender y representar un ápice de individualidad cuando hablamos en términos generales de la sexualidad. Ejemplificaremos las distintas interpretaciones del abuso desde la perspectiva del cuerpo opresor y del oprimido.

4.1. SOBRE LA SEXUALIDAD INFANTIL

4.1.1. Irina Ionesco (1930)



Fig. 18. IONESCO, I. Eva. 1979.



Fig. 19. IONESCO, I. Eva. 1972.

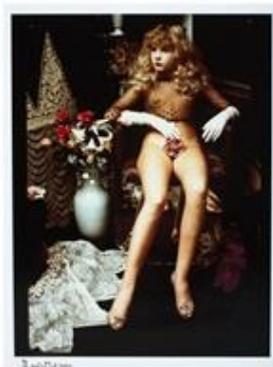


Fig. 20. IONESCO, I. Eva. 1976.

Irina Ionesco es una fotógrafa francesa de origen rumano, conocida en los años setenta en círculos artísticos parisinos por sus aportaciones en el mundo de la moda. Su obra más extensa se caracteriza por el interés en el desnudo, el cuerpo femenino y por las escenografías recargadas con referencias al cine mudo y a la farándula del circo europeo de principios de siglo XX. La peculiaridad de su obra reside en la constante alusión a los conceptos de muerte, violencia y erotismo. A pesar de la extensión y variedad de su obra, en la presente memoria se analizará específicamente la producción fotográfica más polémica, donde su hija menor, Eva Ionesco, es caracterizada a modo de *femme fatale* explorando los límites entre la ficción y la moral.

Sus fotografías han sido origen de múltiples y extensos debates sobre el papel del desnudo infantil en el arte. Estas muestran a su hija adoptando poses y actitudes provocadoras más cercanas a las de una mujer adulta que a la de una niña de temprana edad. Eva Ionesco aparece retratada desnuda /semidesnuda, maquillada, llena de joyas y con lencería. Las imágenes, de fuerte impacto visual, están repletas de belleza a la par que resultan violentas, recordándonos a la película de *Pretty Baby* (1978) de Louis Malle.

La artista explicó que para ella la fotografía es un elemento esencialmente poético, en sus propias palabras: “Solo concibo el erotismo a través de una dimensión metafísica. Me gusta el exceso, la fantasía, lo inusual. Además, hago mía la frase de Baudelaire: en el arte, lo bello siempre es bizarro”.¹⁹

Aunque quizás no fuera la intención de Ionesco, su hija Eva se convirtió en un icono con claros tintes eróticos. Sus imágenes fueron clasificadas como pornografía infantil y sin lugar a duda, Irina Ionesco era consciente de que oscilaba entre unos límites poco claros. La artista no ha recibido únicamente críticas negativas, ya que parte del público considera sus obras experimentales, transgresoras y de una belleza exquisita. El principal problema de la obra es que su propia hija, ya adulta, ha afirmado que se siente fuertemente traumatizada

¹⁹ DESCUBRIR EL ARTE. *Irina Ionesco y su universo habitado por mujeres*. 07 de mayo de 2019. <<https://www.descubrirelarte.es/2019/05/07/irina-ionesco-y-su-universo-habitado-por-mujeres.html>> [Consulta: 30 de agosto de 2020]

por su participación en las obras, historia que plasmaría en su película *My Little Princess*²⁰ (2011).

4.1.2. Graham Ovenden (1943)

Es un pintor, fotógrafo y escritor inglés. Entre sus obras más conocidas tendríamos la serie de retratos fotográficos y pinturas de desnudos y semidesnudos de niñas jóvenes que se publicaron en el libro *Estados de Gracia*. Estas fotografías fueron las más polémicas debido a su contenido sexual explícito. En 1991, mientras se publicaba *Estados de Gracia*, el conjunto de pruebas y estudios para el libro fueron incautadas e investigadas por la aduana de Estados Unidos durante más de siete meses. Finalmente, la obra fue considerada ilegal de importar, vender o poseer. No tanto por el resultado final, sino por el material de estudio previo a la obra.

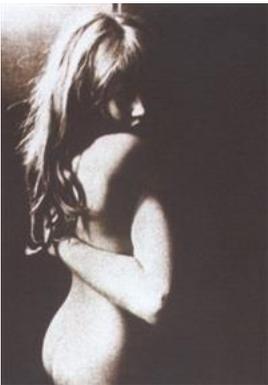


Fig. 21. OVENDEN, G. *Little Lorraine*. 1970.



Fig. 22. OVENDEN, G. *Retrato de infante*. 1971.

El interés de Ovenden por la imagen de la niña caracteriza casi toda su trayectoria artística. Cuando era adolescente realizó una serie de fotografías de la cultura callejera de los niños en Londres, tomadas a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. La serie de *Childhood Streets* se publicó en la editorial Ophelia Editions en 1998 y en muchos catálogos de galerías y museos. Otra de sus obras más relevantes son los grabados *Aspects of Lolita* de 1976, inspirados en la famosa novela de Vladimir Nabokov y en las obras de Balthus.

Años más tarde en 2013, Ovenden fue declarado culpable de seis cargos de indecencia con un niño y un cargo de asalto indecente contra otro niño. Tras su sentencia, algunas galerías y museos como La Tate Britain y Victoria And Albert Museum, eliminaron imágenes de su obra de la pantalla. En 2015, un juez ordenó que se destruyera la colección personal de pinturas y fotografías complementarias que poseía el artista.

²⁰ *My Little Princess*. (*Mi pequeña princesa*. Dir. Eva Ionesko) Canal+ y France 2. 2011.

4.1.3. Wilhelm von Plüschow (1852-1930)



Fig. 23. VON PLÜSCHOW, W. *S/T*. 1900.

Fue un fotógrafo alemán nacido en Wisman que emigró a Italia en 1870. Alcanzó la fama con sus fotografías de desnudos de jóvenes italianos en poses neoclásicas. Sus protagonistas son predominantemente muchachos, aunque también algunas mujeres jóvenes. Los modelos compartían las características físicas del prototipo mediterráneo; piel olivácea, pelo oscuro, delgadez y ojos marrones. Todas sus fotografías evocan a las imágenes de la Grecia clásica, donde el paisaje y la escenografía formaban unos ambientes idílicos propios de los dioses del Olimpo.

La polémica de su obra reside en el tinte homoerótico que albergan las imágenes de los jóvenes retratados. El hecho que en sus fotos aparezcan chicos mostrando penes semierectos, demuestra que el efecto erótico fue buscado conscientemente por el fotógrafo. Sorprende el contraste de imágenes tan potentes cargadas de polémica con la belleza clásica representativa de sus fotografías.



Fig. 24. VON PLÜSCHOW, W. *Männlicher und Weiblicher Akt*. 1900.

Es importante destacar la procedencia de estos muchachos, ya que muchos de ellos se encontraban en una situación de precariedad económica, trabajando en fábricas desde una edad muy temprana. Posiblemente, hicieron de modelos para Plüschow como forma de ganarse un sobresueldo. Teniendo en cuenta el contexto, no podemos obviar el componente implícito de poder en la relación entre un hombre de la aristocracia alemana fotografiando desnudos de jóvenes pobres italianos. A pesar de la indiscutible belleza de sus obras, la constante búsqueda de “lo exótico” en lo mediterráneo también tiene cierto tinte colonizador en la Europa de principios de siglo XX. En dos ocasiones (1902 y 1907) el autor se vio implicado en importantes escándalos, por ser homosexual y por cargos de corrupción de menores y proxenetismo, teniendo que volver a Berlín en 1910.

4.2. Sobre la acción catártica y la violencia sexual

Violamos el mandato y la ley de que aburrimos al público hasta la muerte en rituales de circunloquio y proponemos romper todos los tabúes de nuestra época pecando tanto como sea posible. Habrá sangre, vergüenza, dolor y éxtasis, algo que nadie ha imaginado todavía(...)²¹

4.2.1. Karen Finley (1956)

Karen Finley nacida en Illinois, es una artista que oscila entre disciplinas como la instalación, la música, la performance y la literatura. Nosotros nos centraremos concretamente en su actividad dentro de la performance. Finley, cuestiona constantemente problemáticas como la violación, el incesto y la mercantilización del deseo en nuestra sociedad a través de la expresión del cuerpo obscuro y la transgresión de la sexualidad. El carácter teatral de sus acciones tiene mucha relación con la participación dentro del movimiento contracultural del *no-wave*, *postpunk* y en el cine de transgresión²² de los años ochenta.



Fig. 25. FINLEY, K. *We Keep Our Victims Ready*. Nueva York, EE.UU. 1989.

En la acción *We Keep Our Victims Ready* realizada en Nueva York en 1989, ella se basó en una experiencia concreta de una violación donde una chica de dieciséis años fue encontrada dentro de una bolsa, cubierta de sus propios excrementos. Finley, con la finalidad de mostrar la brutalidad de los acontecimientos y la interpretación de los medios de comunicación donde dirigían la culpa hacia la joven, se llenó el cuerpo violentamente de chocolate recreando la violencia de ese suceso. La utilización de su propio cuerpo de forma impúdica, escatológica y violenta, configuraba la nueva imagen del cuerpo femenino alejándose de la perspectiva patriarcal que había dominado absolutamente todas las esferas de la sociedad.

²¹ ZEDD, N. (1984). *Manifiesto del cine de transgresión*. Nueva York. Véase: UBU: <<https://ubu.com/film/transgression.htm>> [Consulta: 04 de septiembre de 2020].

²² *You kill me first. (Tú me mataste primero)*. Dir. Richard Kern). Independiente. 1985. Finley, aparece representando a la madre conservadora que acaba siendo asesinada por su propia hija en un ataque de rabia, como crítica brutal a la hipocresía de la doble moral americana.

La violación se analizará como máximo exponente del poder masculino sobre el cuerpo de la mujer. Este concepto que ya hemos comentado en el epígrafe 3.2. *Sexualidad y poder* lo veremos representado explícitamente en todas las expresiones artísticas de este apartado.

4.2.2. John Duncan (1953)

John Duncan es un controvertido artista estadounidense nacido en Kansas. Además de utilizar las artes de acción, la instalación y el videoarte con referencias europeas, Duncan trabaja sobre todo el sonido y ha colaborado con artistas como Cosey Fanni Tutti o Chris Carter. Su actividad artística ha sido tildada de inmoral y neurótica por la utilización constante de símbolos blasfemos y la alusión violenta hacia el espectador. La performance que analizaremos será *Blind Date* (Cita a ciegas), la más famosa del artista y la que le obligó a marcharse de Los Ángeles a Tokio por el revuelo que causó.

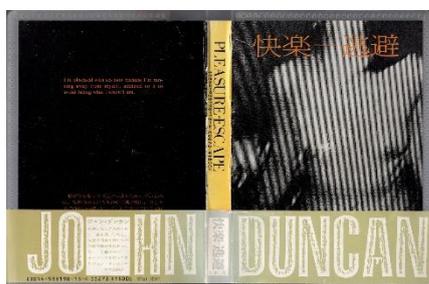


Fig. 26. DUNCAN, J. Portada del casete *Pleasure-Escape*. 1984.



Fig. 27. DUNCAN, J. Parte interna de la portada del casete. *Pleasure-Escape*. 1984.

La performance de *Blind Date* (1980) se estructuraba en dos fases; la primera consistía en practicar sexo con el cadáver de una mujer de origen mejicano de unos treinta años y, la segunda, era la realización de una vasectomía. Lo que queda de su acción fue la fotografía de la operación y una grabación de audio del acto sexual con sonidos agónicos no reconocibles. La pieza que aparece en el casete *Pleasure-Escape*²³ (1984) recuerda a la música concreta de Pierre Schaeffer y John Cage donde el ruido ambiente, la música y la voz distorsionada grabadas sobre cinta magnética, se convierten en su material plástico.

Duncan declaró públicamente; “Quería castigarme tan a fondo como pudiera. Decidí hacerme una vasectomía, pero eso no fue suficiente: quería que mi última semilla potente se gastara en un cadáver. Hice arreglos para tener sexo con un cadáver.”²⁴ El artista asegura que el erotismo no era lo que movía esa acción sino, haber perdido algo básico de la integridad humana. Lo que nos resulta interesante, más que la inmoralidad de su acción es el trágico retrato de un hombre indefenso frente a su posición de dominio. Convirtiéndose en víctima y verdugo de su propia condición privilegiada. Aunque el artista no atribuye ninguna simbología a que el cadáver fuera el de una mujer racializada,



Fig. 28. DUNCAN, J. *Blind Date*. California, EE. UU. 1980.

²³ DUNCAN, J. y KOMUKAI, H. Tokyo: B-Sellers. (1980). “John Duncan - Move Forward, Film Soundtrack”. Véase: YOUTUBE: <<https://www.johnduncan.org/audio/audio-before1995.html#PLEASURE-ESCAPE>> para escuchar la pieza sonora de la acción. [Consulta: 10 de noviembre de 2020]

²⁴ NORDANSTAD, T. “Think of Me as You Will (sobre John Duncan y “Blind Date”)”. 2002. Vimeo; <https://vimeo.com/29969382> [Consulta: 17 de septiembre de 2020]

(asegurando que era irrelevante el sexo del cuerpo), la lectura crítica de varios grupos feministas no pasó desapercibida exigiendo su prohibición.

Los conceptos de muerte y sexualidad -Eros y Thanatos- están muy presentes en toda su obra. La castración reproductiva es para el artista una forma de justicia poética, donde él mismo sacrifica el último reducto de su existencia, impidiéndose la capacidad de procrear como símbolo de odio profundo hacia sí mismo.

4.2.3. Suzanne Lacy (1945)

Suzanne Lacy es una de las artistas estadounidenses más reconocida de los años setenta por sus reivindicativas performances y por cofundar el Programa de Arte Feminista del sur de California. Su larga trayectoria en el campo de la acción feminista se nutre de las colaboraciones con artistas como Judy Chicago, Sandra Orgel, Aviva Rahmani o Bia Lowe.

En esta memoria, analizaremos la performance de *In Mourning and Rage* (De duelo y rabia), que se realizó en las escalinatas del ayuntamiento de Los Ángeles en diciembre de 1977 junto a la colaboración de Leslie Labowitz. Motivadas por los asesinatos de diez mujeres a manos del “estrangulador de Hillside” y la mala gestión de los medios que culpabilizaban a las víctimas,²⁵ querían ofrecer una versión alternativa y justa de los acontecimientos como oposición al consentimiento social frente a estos casos.

Elegimos esta acción en concreto por el uso de la imagen de la doliente del siglo XIX (que recuperaremos en la parte de la producción artística), como símbolo del duelo colectivo frente a la violencia machista. La acción consistió en la aparición pública de diez mujeres vestidas de luto situadas en fila. Cada una de ellas anunciaba una forma diferente de violencia contra las mujeres. Después de la aportación individual se unieron formando un coro griego y gritaron al unísono: ¡En memoria de nuestras hermanas, luchemos!



Fig. 29. LACY S. *In Mourning and Rage*. Los Ángeles, EE. UU. 1977.



Fig. 30. LACY, S. Fotograma del video de la performance *In Mourning and Rage*. Los Ángeles. EE. UU. 1977.

²⁵ En el contexto español, podríamos establecer un paralelismo con el crimen de las niñas de Alcácer en los años noventa, donde los medios sensacionalizaron la brutalidad de los hechos propiciando la espectacularización y el morbo, eclipsando la verdadera índole machista de los asesinatos.



Fig. 31. Fotograma de Music video by C. Tangana performing Demasiadas Mujeres. (C) 2020 Sony Music Entertainment España, S.L. Produced by Little Spain 2020.



Fig. 32. CHICAGO, J. *The Dinner Party*. Centro de arte feminista Elizabeth A. Sackler del Brooklyn Museum de Nueva York. 1979. Aparecen los Platos en conmemoración de Sojourner Truth y Susan B. Anthony.



Fig. 33. PEETERS, C. *Bodegón*. Museo Nacional de El Prado, Madrid. 1611.

5. DUELOS Y QUEBRANTOS

Uno de los verdaderos / del señor rey fuerte muro / han dada en los carniceros / causa de me hazer perjuro: / no hallando por mis duelos / con qué mi hambre matar, / hanme hecho quebrantar/ la jura de mis abuelos.²⁶

Duelos y quebrantos hace referencia a un guiso de origen manchego hecho de huevos, ajo, jamón, chorizo, tocino y sesos de animal. El interés reside en el origen de su nombre. Hay diversas teorías sobre su procedencia y significado. Una de ellas es que al tratarse de una receta donde su ingrediente principal es la casquería, no infringía el precepto eclesiástico cristiano y era un sustitutivo altamente calórico para los sábados de ayuno de carne magra. De hecho, la definición de “sábado” en el *Diccionario de Autoridades*²⁷ aparece como; “Día dedicado a la Virgen Nuestra Señora, por lo cual en las más partes no se come carne en ese día, o sólo se permiten los extremos, despojos y grosura de las carnes”. Sin embargo, también hay una teoría menos secundada, esta defiende que el nombre “Duelos y quebrantos” hace referencia al sentimiento de pena profunda que sentía el campesino cuando se moría prematuramente un animal de labor y tenía que cocinarlo, sabiendo que esa comida que le alimentaría también le haría pasar penurias futuras.²⁸

La comida habla directamente de los hábitos culturales, religiosos, vitales e incluso de la organización política y social. Como dice Covarrubias²⁹, volviendo al guiso; “Todo cristiano viejo tiene siempre provisión de huevos y tocino”. Este carácter propio del Casticismo español³⁰ es muy representativo de la identidad cultural de muchas zonas de España. Nos referimos en concreto la zona de Castilla la Mancha, ya que es el lugar de procedencia de mi familia paterna que estará presente en el desarrollo posterior de la obra, donde haremos uso de la iconografía cristiana del Cristo penitente y del Cristo yacente para representar el sentimiento personal de culpa y redención.

²⁶ FONDER, J.C. (2016) “Duelos y Quebrantos” en *El Quijote paso a paso*, 09 de marzo. *Sola*. Copla de Antón de Montoro. (1473). [Consulta: 06 de julio 2020].

²⁷ “Duelos y Quebrantos” en *Diccionario de Autoridades* (1732), pp. 346.

²⁸ MARTINEZ LLOPIS, M.M. (1989). *Historia de la gastronomía española*. Madrid: Alianza editorial.

²⁹ COVARRUBIAS, S. (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: L. Sánchez.

³⁰ CASTRO, A. (2002) *Cervantes y los casticismos españoles y otros estudios cervantinos*. Madrid: Celesa editorial.



Fig. 34. ALBARRACÍN, P. *Tortilla a la española*. 1999.



Fig. 35. MIRALLES, F. *Espanya*. De la serie *Matances*. Sabadell. 1977.



Fig. 36. ALCÁZAR, M. *Cólera*. 2019.

Este concepto es importante para entender la producción artística que se presentará a continuación, ya que esta hace alusión constante a las costumbres y rituales propios de la estereotipada “España profunda”. Sus códigos servirán para darle una entidad compleja entre lo vernáculo y lo contemporáneo, que pueda retratar artísticamente una historia personal y concreta, aplicable a la construcción colectiva de la sexualidad. El título nos transporta directamente a la performance anteriormente analizada de Suzanne Lacy, donde el duelo se presenta como ritual necesario para reconocer y curar las heridas y muertes causadas por la violencia patriarcal.

La producción artística se dividirá en dos series: *Cólera y Plañidera*. Las dos representan una fase diferente del duelo inspiradas en la catalogación de la psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross.³¹ Nos referiremos a un duelo desautorizado como proceso emocional por la pérdida propia de la integridad física, mental y social causada por relaciones sexuales incestuosas. Este se da cuando el entorno no acepta ni reconoce dicha pérdida dada a la estigmatización del suceso que lo desencadenó.

El tema tratado a lo largo de esta memoria y sus problemáticas se verán representadas artísticamente a través del concepto del duelo y sus manifestaciones culturales.

5.1. CÓLERA

Entenderemos la cólera como sentimiento de ira profunda y explosiva. Es una consecuencia fisiológica frente a un estímulo amenazante. Cuando hablamos de la ira en el duelo, esta puede focalizarse sobre la persona que lo sufre, hacia el sujeto que se lo infringe o hacia su entorno.

Esta pieza se compone a partir de un traje de látex prevulcanizado que envuelve todo el cuerpo, insinuando sus formas y protegiéndolo a modo de segunda piel. Esta piel tiene una función protésica, recordando la transitoriedad del cuerpo joven e intentando conservarlo. La cara aparece tapada con una máscara destruyendo el componente identitario del rostro. (Cabe destacar que a pesar de que sea mi propio cuerpo el que lleva el traje, el interés reside en

³¹ KÜBLER-ROSS, E. *On Death and Dying*. Nueva York: The Macmillan Company. (1969)



Fig. 37. ALCÁZAR, M. *Cólera*. Fotografía detalle. 2019.



Fig. 38. ALCÁZAR, M. *Cólera*. Fotografía detalle. 2019.



Fig. 39. ALCÁZAR, M. *Cólera*. Fotografía detalle. 2019.

presentarme como un arquetipo genérico para hablar desde lo individual como una micro representación de un dolor colectivo), bajo el concepto de “Lo personal es político.”³²

Aludiendo a los códigos masoquistas y la estética látex, la pieza rebosa violencia. En esta violencia explícita se autoproclama la sexualidad corrompida. La extensión protectora de la piel es la respuesta del cuerpo que se expresa tanto física como emocionalmente. Por lo tanto, la ausencia e inestabilidad de emociones perdurables, la insensibilidad, pasividad y aislamiento son las consecuencias subyacentes tras haber estado sometido a un estado de sufrimiento alargado y no reconocido.

Con reminiscencias ritualistas blasfemas del accionismo vienés³³, lo grotesco y violento actúan como detonantes contra la moral establecida. El objeto escultórico como extensión del cuerpo enfermizo recuerda a la perspectiva cristiana de la pecaminosidad por naturaleza del cuerpo físico (el pecado original)³⁴. La explotación de estos recursos simbólicos de la cultura occidental para llegar a la catarsis se puede interpretar como una purificación de la culpa heredada de una sociedad profundamente arraigada y constreñida por la moralidad católica sobre el cuerpo y la sexualidad. El cuerpo herido e iluminado y la cara enmascarada recuerdan, a las escenografías litúrgicas de Cristo penitente de la Semana Santa.

Los materiales utilizados en esta pieza son: dos litros de látex líquido monocomponente de base amoniacal para hacer moldes, dos pares de medias de rejilla de nailon y lycra y cerca de doscientos imperdibles de acero inoxidable.

La realización de la pieza tanto técnica como conceptual, fue posible gracias a la elaboración previa de unos trajes de medias³⁵ (cosidos de pies y manos), que fueron utilizados como objeto relacional³⁶ para una acción conjunta (con mi compañera Dámaris Sempere). Esta representaba, a partir de un baile de fuerzas, las dinámicas de poder en las relaciones interpersonales, inspiradas en

³² Perspectiva política surgida a partir de los análisis del feminismo teórico de los años setenta acuñado por un ensayo de Carol Hanisch en (1970) *en Radical feminism: A documentary reader*. Barbara A. Crow (ed.). New York: NYU Press. 2000. pp. 113-117.

³³ Movimiento artístico vanguardista austriaco que se desarrolló entre 1960-1970 caracterizado por la controversia de sus acciones que pretendían desafiar la moralidad y los valores éticos de la cultura occidental.

³⁴ Catecismo de la Iglesia Católica (396-421 Pecado Original).

³⁵ ALCÁZAR, M. y DÁMARIS, S. “Voyeur”. (2019) Véase: YOUTUBE: <https://www.youtube.com/watch?v=rYG9xhTtiSU&ab_channel=Mar%C3%ADaAlc%C3%A1zar.> Performance completa. [Consulta: el 20 de octubre de 2020].

³⁶ *Objetos relacionais* son una serie de esculturas de la artista Lygia Clark, miembro fundamental del Neoconcretismo brasileño. Defendía la capacidad sanadora del arte, tanto de los problemas individuales como de la sociedad. Propulsora de la arteterapia.

las performances de Marina Abramovich, concretamente en la obra *Dialogo de manos* (1966) de Lygia Clark y en los trajes de la artista valenciana, Maribel Doménech. El traje al limitar la movilidad te dejaba a merced del otro, de forma que, si alguna de las dos no cedía, la libertad de movimiento quedaba completamente obstaculizada. Esta sensación representaba la dependencia interpersonal y las ansias de fagocitación del otro cuando se da un conflicto de intereses, siendo la negociación la única opción para no darse de bruces.

Tras la performance continuamos investigando esta línea, pero de forma individual. El uso de la media como material escultórico despertó el interés por los materiales elásticos que se adaptaran a la fisionomía humana. Las pruebas que se mostrarán fueron los ensayos plásticos previos a la realización del traje de látex y de la segunda serie 5.2. *Plañidera*. Entre los materiales investigados están: Parafinas, vinilo para cristales, medias tupidas, hilo de coser, papeles y, por último, látex prevulcanizado. Gracias a su elasticidad y transparencia fue posible la realización de los patrones previos para alcanzar el resultado buscado.

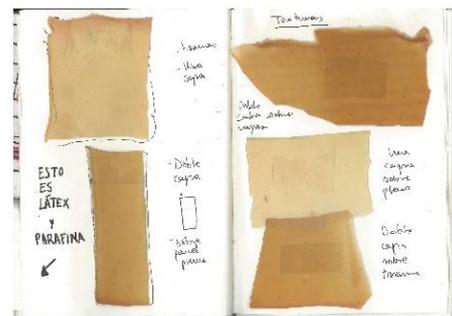
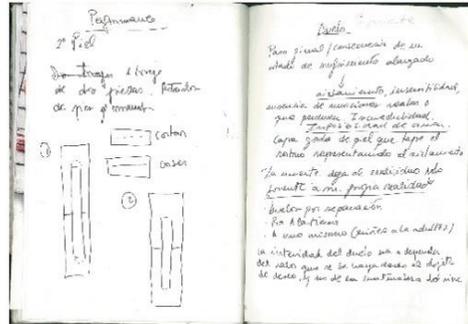
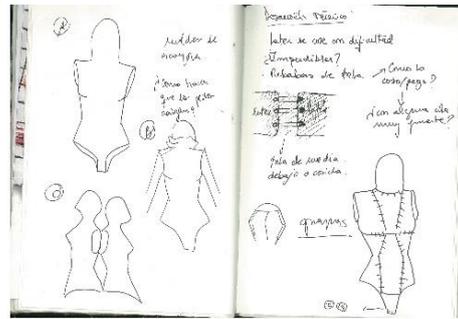
El proceso de realización del traje consistió en cuatro fases: La primera fue la preparación de las planchas para verter el látex y así poder trabajarlo en estado sólido. La segunda, con las cuatro placas de látex seco de dimensiones (100x50cm.), realicé los patrones tomando de referencia un vestido de cuero. Cabe comentar que fue mi primera inmersión en el patronaje y en las técnicas textiles. La tercera fase consistió en la unión de los patrones, teniendo en cuenta la fragilidad y escasa porosidad del material. Coserlos no era una opción viable, así que opté por unir las piezas con imperdibles, ya que, estos, gracias a su tamaño de 1,5cm daban un margen de movimiento que permitía el manejo de la pieza sin provocar roturas durante su producción. Además, la cualidad expresiva de los imperdibles enfatizaba el concepto de herida asemejándose al resultado de la piel en proceso de cicatrización tras una operación quirúrgica.



Figs. 40, 41 y 42. ALCÁZAR, M. y SEMPERE, D. Fotogramas de *Voyeur*. 2019.

5.1.1. Pruebas y bocetos

Figs. 43, 44, 45 y 46. (Izda.) ALCÁZAR, M. Imágenes complementarias. Fotografías analógicas instantáneas realizadas durante el proceso de creación de *Cólera*. 2018-2019.



Figs. 47, 48, 49 y 50. (Dcha.) ALCÁZAR, M. Apuntes del cuaderno personal. Reflexiones y primeras pruebas con el látex para la realización de *Cólera*. 2018-2019.

5.1.2. Resultado final



Fig. 51. ALCÁZAR, M. *Cólera*. Composición fotográfica digital. 2019.



Fig. 52. ALCÁZAR, M. *Cólera*. Composición fotográfica digital. 2019.

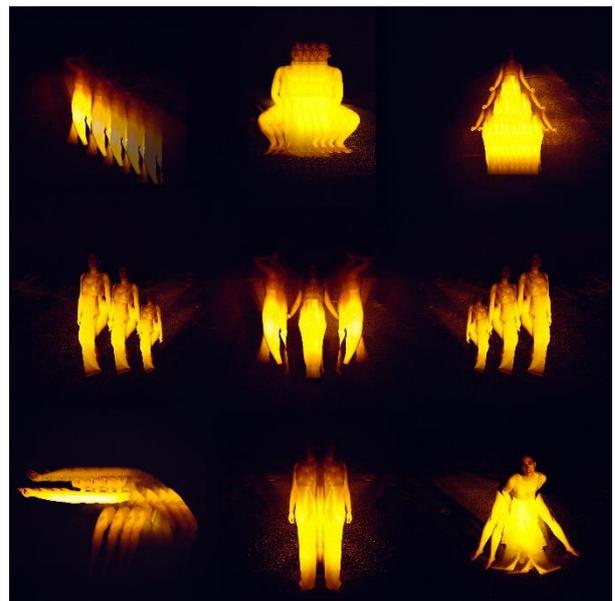


Fig. 53. ALCÁZAR, M. *Cólera*. Composición fotográfica digital. 2019.

5.2. PLAÑIDERA



Fig. 54. ALCÁZAR, M. *Plañidera 01*. 2020.



Fig. 55. ALCÁZAR, M. *Plañidera 02*. 2020.



Figs. 56 y 57. Fotograma de Music video by C. Tangana performing *Demasiadas Mujeres*. (C) 2020 Sony Music Entertainment España, S.L. Produced by Little Spain 2020.

La plañidera / la plañidera / que sus lágrimas, / vendió / la plañidera / la plañidera /
llora a quien no conoció.
(La Plañidera. Raúl Vázquez)

Las piezas que vamos a mostrar a continuación son pequeños paquetes de pañuelos hechos de parafina que contienen fotografías de un entierro. A modo de *merchandising* y como contribución al evento social, representan con ironía los códigos y costumbres culturales que se manifiestan alrededor de la muerte.

Partiremos de la figura de la llorona o la plañidera. Esta hace referencia a la mujer que es pagada o invitada al funeral para llorar las muertes de desconocidos. Esta figura femenina es propia de la cultura cristiana donde había una clara división por sexos, donde el papel de las mujeres era el de rezar el alma del muerto y el de acicalar, limpiar y preparar, tanto la ceremonia como al difunto. Su origen se remonta a tiempos ancestrales, se sabe que los griegos y romanos la heredaron de los hebreos y estos de los egipcios. Esta figura estuvo presente en la sociedad española, sobre todo en las zonas rurales hasta principios del siglo XX. Incluso hoy en día, en países de habla hispana, como México aún sigue existiendo. Se creía que las lágrimas limpiaban el pecado del alma del difunto facilitando una mejor ascensión hacia la gloria eterna.

Las fotografías muestran de forma muy explícita todos los pasos que componen el rito cristiano del entierro. En la tradición española esta ceremonia está repleta de supersticiones y pautas que vamos a analizar brevemente. Acto seguido de la muerte, las mujeres de la familia amortajan al difunto y se le vela durante un día aproximadamente. Posteriormente, el féretro es conducido a cuestras hacia su sepultura (con los pies por delante) exclusivamente por los hombres de la familia. Las mujeres, sujetando todo el ajuar funerario, solo pueden acompañar al difunto en el camino hacia el cementerio. Su papel es el de llorarle, ya que, también se asocia la cantidad y el desgarramiento de sus llantos a la categoría social del muerto.

Dado a nuestro interés por retratar las tradiciones españolas, la figura de la plañidera contextualiza y plantea la consideración y papel de la mujer en los rituales fúnebres. Como si se tratase de una película de Almodóvar, el recurso que se emplea en esta serie sería la de: “la anti- plañidera”, es decir, la mujer que viene a maldecir y sabotear la muerte de su propio familiar.

La intención que mueve estas piezas no es la de crear una genealogía familiar, sino la de saciar la curiosidad en una batalla interna donde se confrontaban la venganza y la vergüenza. Viene al caso utilizar la expresión



Fig. 58. Pintos, J. *Velatorio*. Fondo Pintos, Museo de Pontevedra. 1905.



Fig. 59. CHAO, L. *Cabeza del cortejo fúnebre de la difunta Doña Josefa Ogea Sisto*. Paradela de Castrelo de Miño, Ourense. Fondo AMECHIR. Museo Etnológico, Rivadavia. 1929.



Fig. 60. ALCÁZAR, P. Fotografía detalle de los paquetes de pañuelos 03 y 05 que componen la serie *Plañidera*. 2020.



Fig. 61. ALCÁZAR, P. Fotografía digital del proceso de realización de la serie *Plañidera*. 2020.

coloquial (ya en desuso) “Pápense duelos”, que significa la indiferencia por los males de otro, ya que el ritual tiene como protagonista al familiar que abusó sexualmente de algunas niñas de la familia.

El difunto fue bendecido por el cura y retratado como un padre de familia amado y respetado por sus seres queridos. Todo el ritual, con sus llantos, crucifijos y despedidas, enmascaraba una profunda hipocresía de todos los presentes, marcando claramente la barrera entre lo público y lo privado. En la sala del tanatorio llamaron mi atención dos paquetes de pañuelos con publicidad de la funeraria. Es curioso pensar que no se puede escapar de las leyes del mercado ni cuando se está muerto. Todo el ritual mortuario consistía en almacenar el cuerpo y organizar la muerte de forma decorosa y burocrática. Ese orden sumamente orquestado me obligaba también, a organizar mentalmente lo que estaba ocurriendo y decidí realizar algunas fotografías del componente surrealista de la situación. Mi forma de sentir el duelo en ese espacio era completamente distinta a la de mis familiares. Me sentía una intrusa rebuscando fríamente en lo más íntimo de una persona que ya no tiene la capacidad de defenderse.

Es importante destacar la procedencia de los materiales y el componente performativo en la labor de recopilación de estos. Todas las fotografías, fragmentos de textos y aleluyas han sido robadas o realizadas a hurtadillas. La clandestinidad ha sido el único medio para conseguir el material gráfico, ya que son imágenes del difunto que aparece representado en su propio entierro. Tanto la utilización de este material como el hecho de plantearlo en este marco académico, supondría una gran ofensa a los miembros de la familia, por lo que el miedo y la vergüenza siguen pesando en toda la producción de esta memoria.

5.2.1. Pruebas y bocetos

A continuación, se mostrará las distintas pruebas, patrones y antiguas series que ayudaron a concluir esta serie. En la siguiente página encontraremos el patrón y el prototipo de la caja de pañuelos y sus medidas correspondientes (figs. 64, 65 y 66), junto a distintas pruebas del material con algunas anotaciones (figs. 67 y 68). Así mismo se mostrará el procedimiento metodológico para su montaje (figs. 62 y 63).

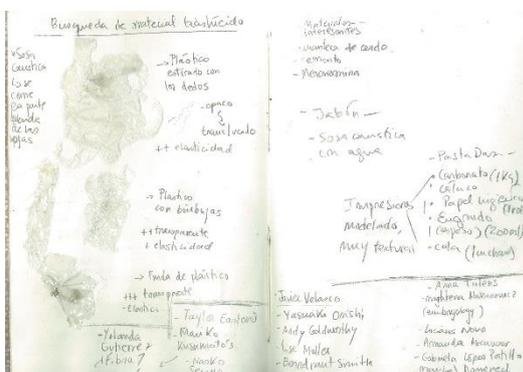
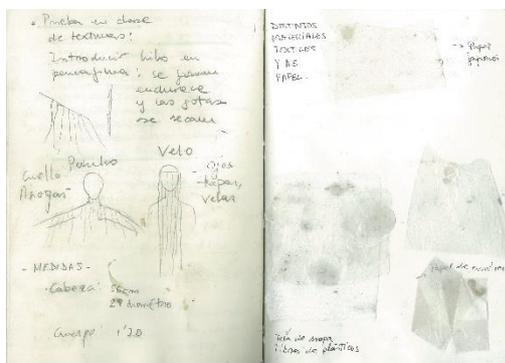
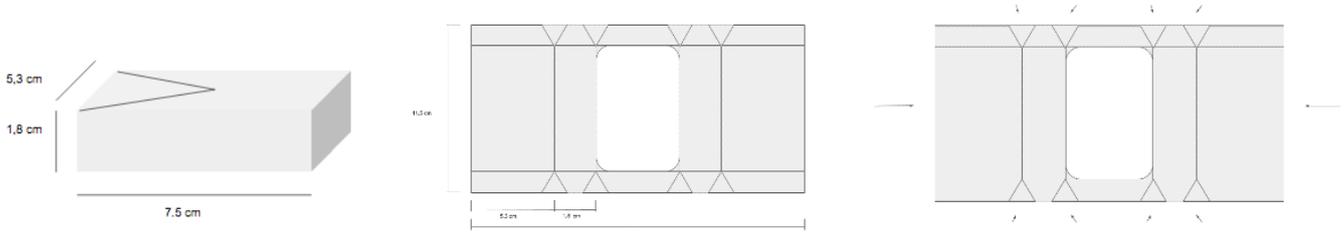
En cuanto a la realización técnica del paquete, después de probar multitud de patrones de cajas decidimos realizar una de una sola pieza de papel. El proceso consistía en sumergir el papel de seda dentro de un cazo con cera caliente y colocar minuciosamente las fotografías en lo que correspondería la cara trasera del envoltorio. Antes de que se secara por completo, ayudándonos

de un bloque de pañuelos, se empaquetaba con el papel y por último, o bien se retiraba y se hacía una apertura en la cara frontal, o permanecían cerrados.

Fig. 62 y 63. Fotografías del proceso del montaje de los paquetes de pañuelos. Plañidera. 2020.



Fig. 64, 65 y 66. Patrones, medidas e indicaciones para el montaje de los paquetes. Plañidera. 2020.



Figs. 67 y 68. (Izda.) Pruebas de materiales translúcidos con parafina. Plañidera. 2020.

Figs. 69 y 70. (Dcha.) Pruebas de fotografías y textos mojados en parafina e investigación de referentes relacionados. Plañidera. 2020.

Como podemos observar, en el proceso de investigación de los materiales y de sus distintas posibilidades, surgieron respuestas muy interesantes que se pueden considerar como una serie independiente a seguir investigando. En este caso se muestran los resultados al probar la misma metodología pero con imágenes antiguas de familiares y esquelas, también robadas de los recuerdos del difunto.



Figs.71, 72, 73 y 74. Serie complementaria que surge de los ensayos de Plañidera. 2020.



Figs. 75, 76 y 77. Serie complementaria que surge de los ensayos de Plañidera. 2020.



Figs. 78, 79 y 80. (Izda.) ALCÁZAR, M. Fotografías del entierro utilizada en la obra, *Plañidera*. 2020.

Figs. 81, 82 y 83. (Dcha.) ALCÁZAR, M. Fotografías del entierro utilizada en la obra, *Plañidera*. 2020.

5.2.2. Resultado final

Figs. 84 y 85. (Izda.) ALCÁZAR, M.
Plañidera 01 y 03. 2020

Figs. 86 y 87. (Dcha.) ALCÁZAR, M.
Plañidera.02 y 04. 2020



6. CONCLUSIONES

La realización de esta memoria se ha estructurado desde la necesidad de entender el conflicto de la pedofilia y como este problema ha estado vinculado con nuestras vivencias. Al principio nos sorprendimos de ver la infinidad de conceptos a tratar en lo que se refiere a la sexualidad y sus ambigüedades. Sobre todo, nos preocupaba mostrar con sinceridad la cantidad de dudas y planteamientos que iban surgiendo. El objetivo no era el de construir un discurso irrefutable, sino el de formarnos sobre el tema para entender un poco más nuestra historia personal y poder apoyar el discurso de nuestra praxis artística.

Una primera conclusión de este trabajo es que podemos afirmar que el interés por el estudio de nuestra sexualidad temprana se da siempre *a posteriori*, y que, por lo tanto, en esta memoria nos hemos centrado en analizar la perspectiva hacia la sexualidad infantil desde la visión adulta. En el transcurso de nuestra investigación, hemos podido observar que esta sexualidad siempre se analiza y se estudia desde afuera, como un proceso vital transitorio, y por ello hemos mostrado nuestra preocupación por la ineludible vulnerabilidad que la rodea. Hemos constatado que todas las restricciones, miedos y tabúes en lo que se refiere a la representación de la sexualidad infantil, acaban construyendo un imaginario basado en la asexualidad de la infancia, estableciendo así una relación nociva y represiva que dificulta enfrentarnos al tema. A lo largo de la investigación, gracias a las aportaciones de los referentes, hemos podido abarcar todas estas cuestiones tan polémicas desde distintos puntos de vista. A partir de las rupturistas y revolucionarias perspectivas del feminismo de los años setenta y su redefinición de términos y estructuras sociales, hemos entendido el abuso y la violación, no como actos puramente sexuales, sino también como símbolos de la violencia patriarcal. Esta perspectiva desmitifica este tipo de actos y los posiciona en el plano de la cotidianidad, facilitando así su entendimiento.

Una segunda conclusión que aportamos en este trabajo es la dificultad con que nos hemos encontrado a la hora de tratar un tema personal y político al mismo tiempo. En todo momento apostamos por dar rienda suelta a nuestra curiosidad, sin censurarnos por miedo a equivocarnos. Sabíamos que toda investigación y creación artística conlleva procesos de duda y de cuestionamiento, pero podemos afirmar que esto es más patente a la hora de abarcar un tema complejo, delicado y además personal. Por ello, durante toda la memoria oscilamos entre posicionamientos para poder ofrecer una visión poliédrica del tema, abarcándolo desde muchos puntos de vista e intentando crear visiones alternativas para evitar caer en la simple criminalización, en este caso del pedófilo.

Una tercera conclusión de nuestro TFG parte de la constatación de que el arte es una representación de la cultura y un espejo de la sociedad en el que se produce, por lo que para nosotras también es estrictamente necesario que se retraten las cuestiones ocultas. En nuestro proceso creativo nos hemos preguntado acerca de la necesidad de investigar y mostrar estas cuestiones que preocupan y despiertan una sensación de incomodidad a nivel social (precisamente por estar soterradas). Finalmente, hemos llegado a la conclusión de que como artista y como mujer, en nuestra obra se ha dado un planteamiento ético que implica la visibilización de estos conflictos personales ocultos y la consecuente politización de los mismos.

Durante el transcurso de este trabajo nos hemos preguntado: ¿Debe ser ejemplar el arte? ¿Cómo podemos abarcar estos temas conflictivos? Y nos hemos respondido que siempre y cuando haya un posicionamiento de fondo, no debería suponer ningún problema utilizar distintas herramientas y posiciones artísticas, como es el caso de la ficción, para desvelar estos conflictos.

En resumen, durante la realización de esta memoria se plantean múltiples preguntas que no conseguimos resolver. De hecho, lo más complicado en este proceso ha sido abarcar el tema desde una perspectiva objetiva y a su vez personal. Sin embargo, lo que queda claro es que el arte tiene siempre un contra-ataque. Este fenómeno que ofrece un constante diálogo, una vez más, nos recuerda las infinitas posibilidades que nos brinda la ficción y cómo a través de ella se pueden generar relatos que canalicen la expresión de un proceso íntimo.

7. BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía, webgrafía y videografía presentadas son fuentes que han sido citadas y consultas para la construcción de este Trabajo de Fin de Grado.

- ALIAGA, J.V., JONES, A., *et al.* (2007). *La Batalla de los Géneros*. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo.
- BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- CASTRO, A. (2002) *Cervantes y los casticismos españoles y otros estudios cervantinos*. Madrid: Celesa editorial.
- DALMAU, M. (2012). *El Ocaso del pudor*. Barcelona: Edhasa.
- FOSTER, H. (1987) *Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press.
- FOUCAULT, M. (1981). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.
- FREUD, S. (2004). *Sexualidad infantil y neurosis*. Madrid: Alianza.
- JONES, A. y WARR, T. (2010) *El cuerpo del artista*. London: Phaidon.
- KÜBLER-ROSS, E. (1969). *On Death and Dying*. Nueva York: The Macmillan Company.
- MARTÍNEZ LLOPIS, M.M. (1989). *Historia de la gastronomía española*. Madrid: Alianza.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, A. 2002. *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Universitat de Politècnica de València, Servicio de Publicaciones.
- MILLETT, K. (2018). *Política sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SEDWICK, Eve K. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- MACORRO, M. *et al.* (2016) *Sexualidades. Represión, Resistencia y cotidianidades*. Sevilla: Aconcagua libros.
- HANISCH, C. (1970). *Radical feminism: A documentary reader*. New York: NYU Press.

WEBGRAFÍA

- ALIAGA, J. V. (com). (2020). *DES/ORDEN MORAL Arte y sexualidad en la Europa de entreguerras*. Valencia: IVAM.<https://www.ivam.es/wp-content/uploads/exposiciones/desorden-moral-arte-y-sexualidad-en-la-europa-de-entreguerras/des-orden-moral_2_0.pdf> [Consulta: 10 de octubre de 2020]
- ANGELIDES, S. (2004). *Feminism, Child Sexual Abuse, and the Erasure of Child Sexuality*. GLQ A Journal of Lesbian and Gay Studies. Durhan. NC: Duke. Enero de 2020. University Press.<https://www.researchgate.net/publication/31403920_Feminism_Child_Sexual_Abuse_and_the_Erasure_of_Child_Sexuality> [Consulta: 24 de septiembre 2020]
- FINKELHOR, D. (2010). *What's wrong with sex between adults and children? Ethics and the problem of sexual abuse*. American Journal of Orthopsychiatry. Washinton. Vol. March, 2010, pp.692–697. <https://www.researchgate.net/publication/229726902_What's_Wrong_with_Sex_Between_Adults_and_Children_Ethics_and_the_Problem_of_Sexual_Abuse> [Consulta: 02 de octubre de 2020]
- FONDER, J.C. (2016) “Duelos y Quebrantos” en El Quijote paso a paso, 09 de marzo. Sola. Copla de Antón de Montoro. (1473). <<https://donquijotepasoapaso.wordpress.com/category/jean-claude-fonder/>> [Consulta: 06 de julio 2020]
- GÓNZALEZ, P. A. (2018). *Gestiones de la (a)sexualidad infantil: una lectura del campo de investigaciones de las ciencias sociales en el ámbito latinoamericano*. Civitas: Revista De Ciencias Sociales. Vol. 18 Núm. 1 (2018): Género y Sexualidades. 13-04-2018. <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/28420/16657>> [Consulta: 19 de septiembre de 2020]
- MALÓN MARCO, A. (2008) *Infancia, sexualidad y peligro. Sobre la naturaleza iatrogénica de un discurso*. Universidad de Zaragoza. Papers: Revista de sociología. N.º 90 de 2008. Pp. (127-150) <<https://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n90/02102862n90p127.pdf>> [Consulta: 02 de noviembre de 2020]
- MORENO, PÉREZ, J. (2015). *EROMENOFILIA. Representaciones fotográficas del hombre desnudo a finales del s. XIX y principios del s. XX. Homoerotismo en la obra de Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow y Vincenzo*. Tesis. Elche: Universidad Miguel

- Hernandez. Territorios artísticos contemporáneos, departamento de Arte. <Galdih<http://dspace.umh.es/bitstream/11000/3656/6/Tesis-doctoral-restaurada-Javier-Moreno-UMH-vr.pdf>> [Consulta: 07 de octubre de 2020]
- LLOBET, V. (2012). *Políticas sociales y ciudadanía. Diálogos entre la teoría feminista y el campo de estudios de infancia*. Buenos Aires: Frontera Norte, vol.24. pp. 7-36. <<https://www.academica.org/valeria.llobet/107>> [Consulta: 10 de septiembre de 2020]
- ZAMBRANO GONZÁLEZ, J. (2016). *Cultura funeraria popular en España y su presencia historiográfica*. Tesis. Granada: Universidad de Granada. <<file:///C:/Users/alcaz/Downloads/DialnetCulturaFunerariaPopularEnEspanaYSuPresenciaHistori-5595061.pdf>> [Consulta: 01 de noviembre de 2020]

VIDEOGRAFÍA

- ALCÁZAR, M. y DÁMARIS, S. “Voyeur”. (2019) Véase: YOUTUBE: <https://www.youtube.com/watch?v=rYG9xhTtiSU&ab_channel=Mar%C3%ADaAlc%C3%A1zar> Performance completa. [Consulta: el 20 de octubre de 2020]
- DUNCAN, J. y KOMUKAI, H. Tokyo: B-Sellers. (1980). “John Duncan - Move Forward, Film Soundtrack”. <<https://www.johnduncan.org/audio/audio-before1995.html#PLEASURE-ESCAPE>> [Consulta: 10 de noviembre de 2020]
- My Little Princess*. (Mi pequeña princesa. Dir. Eva Ionesko) Canal+ y France 2. 2011.
- You kill me first*. (Tú me mataste primero. Dir. Richard Kern). Independiente. 1985.
- NORDANSTAD, T. “Think of Me as You Will (sobre John Duncan y “Blind Date”)”. 2002. Véase: Vimeo; <<https://vimeo.com/29969382>> [Consulta: 17 de septiembre de 2020]
- RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA. (2020). Metrópolis, *La vanguardia feminista de los años 70*. <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-vanguardia-feminista-anos-70/5613179/>> [Consulta: 10 octubre de 2020]
- ZEDD, N. (1984). Manifiesto del cine de transgresión. Nueva York. Véase: UBU: <<https://ubu.com/film/transgression.htm>> [Consulta: 04 de septiembre de 2020]

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Fotografía del entierro utilizada en la obra, <i>Plañidera</i> . 2020.	6
Figura 2. SARLEY, S. <i>S/T</i> . De la serie <i>Fruit Fingering</i> . 2016.	6
Figura 3. Captura de pantalla. Archivos de la información para el desarrollo de la memoria. 2020.	8
Figura 4. VOUET, S. <i>Lot y sus hijas</i> . Museo de Bellas Artes de Estrasburgo. Francia. 1633.	9
Figura 5. VAN MAËLE, M. <i>Où mène la License</i> . De la serie de grabados <i>La Grande Danse macabre des vifs</i> . 1905-1907.	10
Figura 6. VAN MAËLE, M. <i>And deliver us from the male, amen</i> . De la serie de grabados <i>La Grande Danse macabre des vifs</i> . 1905-1907.	10
Figura 7. KRUGER, B. <i>Untitled. (Your body is a blattlegound)</i> . 1989.	11
Figura 8. VAN MAËLE, M. <i>La Congestión</i> . De la serie de grabados <i>La Grande Danse macabre des vifs</i> . 1905.	14
Figura 9. KUBRICK, S. <i>Lolita</i> . En la imagen aparecen Sue Lyon y James Mason. 1962.	14
Figura 10. Marisol en la portada de la revista <i>Interviú</i> . Primer número del mes de septiembre de 1976.	15
Figura 11. Ilustración de la página web de El día internacional del amor por los niños. (www.ibld.net). 1998.	15
Figura 12. DUCHAMP, M. <i>Fountain</i> . Fotografía de Alfred Stieglitz. Exposición de La Sociedad de los Artistas Independientes. París. 1917.	16
Figura 13. MANZONI, P. <i>Merda d'artista</i> . Galleria Pescetto. Italia. 1961.	16
Figura 14. NITSCH, H. <i>80 th Action: Orgies-Mysteries Theatre</i> . Schloss Prinzerdorf, Austria. 1984.	16
Figura 15. MÜHL, O. <i>6/64. Mama und Papa</i> . Video de Kurt Kren. Viena, Austria. 1964.	17
Figura 16. PARR, M. <i>Carthartic Action: Social Gestus Nº 5</i> . 10ª Bienal de París. 1977.	17

Figura 17. MENDIETA, A. <i>Rape Scene</i> . Moffit Street. Iowa, EE. UU. 1973.	17
Figura 18. IONESCO, I. <i>Eva</i> . 1979.	18
Figura 19. IONESCO, I. <i>Eva</i> . 1972.	18
Figura 20. IONESCO, I. <i>Eva</i> . 1976.	18
Figura 21. OVENDEN, G. <i>Little Lorraine</i> . 1970.	19
Figura 22. OVENDEN, G. <i>Retrato de infante</i> . 1971.	19
Figura 23. VON PLÜSCHOW, W. <i>S/T</i> . 1900.	20
Figura 24. VON PLÜSCHOW, W. <i>Männlicher und Weiblicher Akt</i> . 1900.	20
Figura 25. FINLEY, K. <i>We Keep Our Victims Ready</i> . Nueva York, EE.UU. 1989.	21
Figura 26. DUNCAN, J. Portada del casete <i>Pleasure-Escape</i> . 1984.	22
Figura 27. DUNCAN, J. Parte interna de la portada del casete <i>Pleasure-Escape</i> . 1984.	22
Figura 28. DUNCAN, J. <i>Blind Date</i> . California, EE. UU. 1980.	22
Figura 29. LACY, S. <i>In Mourning and Rage</i> . Los Ángeles, EE. UU. 1977.	23
Figura 30. LACY, S. Fotograma del video de la performance <i>In Mourning and Rage</i> . Los Ángeles, EE. UU. 1977.	23
Figura 31. Fotograma de Music video by C. Tangana performing <i>Demasiadas Mujeres</i> . (C) 2020 Sony Music Entertainment España, S.L. Produced by Little Spain 2020.	24
Figura 32. CHICAGO, J. <i>The Dinner Party</i> . Centro de arte feminista Elizabeth A. Sackler del Brooklyn Museum de Nueva York. 1979. Aparecen los Platos en conmemoración de Sojourner Truth y Susan B. Anthony.	24
Figura 33. PEETERS, C. <i>Bodegón</i> . Museo Nacional de El Prado, Madrid. 1611.	24
Figura 34. ALBARRACÍN, P. <i>Tortilla a la española</i> . 1999.	25
Figura 35. MIRALLES, F. <i>Espanya</i> . De la serie <i>Matances</i> . Sabadell. 1977.	25
Figura 36. ALCÁZAR, M. <i>Cólera</i> . 2019.	25
Figura 37. ALCÁZAR, M. <i>Cólera</i> . Fotografía detalle. 2019.	26
Figura 38. ALCÁZAR, M. <i>Cólera</i> . Fotografía detalle. 2019.	26
Figura 39. ALCÁZAR, M. <i>Cólera</i> . Fotografía detalle. 2019.	26

Figura 40. ALCÁZAR, M. y SEMPERE, D. Fotogramas de <i>Voyeur</i> . 2019.	27
Figura 41. ALCÁZAR, M. y SEMPERE, D. Fotogramas de <i>Voyeur</i> . 2019.	27
Figura 42. ALCÁZAR, M. y SEMPERE, D. Fotogramas de <i>Voyeur</i> . 2019.	27
Figura 43. (Izda.) ALCÁZAR, M. Imágenes complementarias. Fotografías analógicas instantáneas realizadas durante el proceso de creación de <i>Cólera</i> . 2018-2019.	28
Figura 44. (Izda.) ALCÁZAR, M. Imágenes complementarias. Fotografías analógicas instantáneas realizadas durante el proceso de creación de <i>Cólera</i> . 2018-2019.	28
Figura 45. (Izda.) ALCÁZAR, M. Imágenes complementarias. Fotografías analógicas instantáneas realizadas durante el proceso de creación de <i>Cólera</i> . 2018-2019.	28
Figura 46. (Izda.) ALCÁZAR, M. Imágenes complementarias. Fotografías analógicas instantáneas realizadas durante el proceso de creación de <i>Cólera</i> . 2018-2019.	28
Figura 47. (Dcha.) ALCÁZAR, M. Apuntes del cuaderno personal. Reflexiones y primeras pruebas con el látex para la realización de <i>Cólera</i> . 2018-2019.	28
Figura 48. (Dcha.) ALCÁZAR, M. Apuntes del cuaderno personal. Reflexiones y primeras pruebas con el látex para la realización de <i>Cólera</i> . 2018-2019.	28
Figura 49. (Dcha.) ALCÁZAR, M. Apuntes del cuaderno personal. Reflexiones y primeras pruebas con el látex para la realización de <i>Cólera</i> . 2018-2019.	28
Figura 50. (Dcha.) ALCÁZAR, M. Apuntes del cuaderno personal. Reflexiones y primeras pruebas con el látex para la realización de <i>Cólera</i> . 2018-2019.	28
Figura 51. ALCÁZAR, M. <i>Cólera</i> . Composición fotográfica digital. 2019.	29
Figura 52. ALCÁZAR, M. <i>Cólera</i> . Composición fotográfica digital. 2019.	29
Figura 53. ALCÁZAR, M. <i>Cólera</i> . Composición fotográfica digital. 2019.	29
Figura 54. ALCÁZAR, M. <i>Plañidera 01</i> . 2020.	30
Figura 55. ALCÁZAR, M. <i>Plañidera 02</i> . 2020.	30

Figura 56. Fotograma de Music video by C. Tangana performing Demasiadas Mujeres. (C) 2020 Sony Music Entertainment España, S.L. Produced by Little Spain 2020.	30
Figura 57. Fotograma de Music video by C. Tangana performing Demasiadas Mujeres. (C) 2020 Sony Music Entertainment España, S.L. Produced by Little Spain 2020.	30
Figura 58. Pintos, J. <i>Velatorio</i> . Fondo Pintos, Museo de Pontevedra. 1905.	31
Figura 59. CHAO, L. <i>Cabeza del cortejo fúnebre de la difunta Doña Josefa Ogea Sisto</i> . Paradela de Castrelo de Miño, Ourense. Fondo AMECHIR. Museo Etnológico, Rivadavia. 1929.	31
Figura 60. ALCÁZAR, P. Fotografía detalle de los paquetes de pañuelos 03 y 05 que componen la serie <i>Plañidera</i> . 2020.	31
Figura 61. ALCÁZAR, P. Fotografía digital del proceso de realización de la serie <i>Plañidera</i> . 2020.	31
Figura 62. Fotografías del proceso del montaje de los paquetes de pañuelos. <i>Plañidera</i> . 2020.	32
Figura 63. Fotografías del proceso del montaje de los paquetes de pañuelos. <i>Plañidera</i> . 2020	32
Figura 64. Patrones, medidas e indicaciones para el montaje de los paquetes. <i>Plañidera</i> . 2020.	32
Figura 65. Patrones, medidas e indicaciones para el montaje de los paquetes. <i>Plañidera</i> . 2020.	32
Figura 66. Patrones, medidas e indicaciones para el montaje de los paquetes. <i>Plañidera</i> . 2020.	32
Figura 67. (Izda.) Pruebas de materiales traslúcidos con parafina. <i>Plañidera</i> . 2020.	32
Figura 68. (Izda.) Pruebas de materiales traslúcidos con parafina. <i>Plañidera</i> . 2020.	32
Figura 69. (Dcha.) Pruebas de fotografías y textos mojados en parafina e investigación de referentes relacionados. <i>Plañidera</i> . 2020.	32
Figura 70. (Dcha.) Pruebas de fotografías y textos mojados en parafina e investigación de referentes relacionados. <i>Plañidera</i> . 2020.	32

Figura 71. Serie complementaria que surge de los ensayos de <i>Plañidera</i> . 2020.	33
Figura 72. Serie complementaria que surge de los ensayos de <i>Plañidera</i> . 2020.	33
Figura 73. Serie complementaria que surge de los ensayos de <i>Plañidera</i> . 2020.	33
Figura 74. Serie complementaria que surge de los ensayos de <i>Plañidera</i> . 2020.	33
Figura 75. Serie complementaria que surge de los ensayos de <i>Plañidera</i> . 2020.	33
Figura 76. Serie complementaria que surge de los ensayos de <i>Plañidera</i> . 2020.	33
Figura 77. Serie complementaria que surge de los ensayos de <i>Plañidera</i> . 2020.	33
Figura 78. (Izda). ALCÁZAR, M. Fotografías del entierro utilizada en la obra, <i>Plañidera</i> . 2020.	34
Figura 79. (Izda). ALCÁZAR, M. Fotografías del entierro utilizada en la obra, <i>Plañidera</i> . 2020.	34
Figura 80. (Izda). ALCÁZAR, M. Fotografías del entierro utilizada en la obra, <i>Plañidera</i> . 2020.	34
Figura 81. (Dcha). ALCÁZAR, M. Fotografías del entierro utilizada en la obra, <i>Plañidera</i> . 2020.	34
Figura 82. (Dcha). ALCÁZAR, M. Fotografías del entierro utilizada en la obra, <i>Plañidera</i> . 2020.	34
Figura 83. (Dcha). ALCÁZAR, M. Fotografías del entierro utilizada en la obra, <i>Plañidera</i> . 2020.	34
Figura 84. (Izda). ALCÁZAR, M. <i>Plañidera 01</i> . 2020.	35
Figura 85. (Izda). ALCÁZAR, M. <i>Plañidera 03</i> . 2020.	35
Figura 86. (Dcha). ALCÁZAR, M. <i>Plañidera 02</i> . 2020.	35
Figura 87. (Dcha). ALCÁZAR, M. <i>Plañidera 04</i> . 2020.	35