

Retratos vúlricos

Fabián Giménez Gatto
 Universidad Autónoma de Querétaro

Resumen

Este ensayo abordará una serie de transformaciones, en el contexto de la cultura visual contemporánea, en la representación de la desnudez femenina. Como bien señala Linda Williams, el “show genital” —es decir, la exhibición, en primer plano, del sexo femenino— se remonta a los orígenes de la imagen pornográfica. Baste recordar los numerosos daguerrotipos estereoscópicos de Auguste Belloc, producidos en la segunda mitad del siglo XIX; en ellos la genitalidad femenina es enmarcada en un plano cerrado, a la manera de *L’origine du monde* (1866) de Gustave Coubert, una diáfana alegoría pictórica de las obsesiones escópicas de la fotografía licenciosa. El precio de esta puesta en imagen del sexo es, en la economía visual del porno, la obliteración de la subjetividad. En cambio, en el pasaje del *split beaver* al retrato vúlrico, el sexo adquiere la significancia de un rostro, al contrario del anonimato pornográfico, rostrificar un sexo es dotarlo de una inmanente singularidad. El retrato vúlrico opera, entonces, una suerte de desterritorialización anatómica de la imagen-afección, tal y como la concibe Gilles Deleuze en sus estudios sobre cine. El primer plano, como encuadre de lo expresivo, enmarca al sexo como espacio de significación, en una topología fotográfica de subjetividades genitalizadas. Esta conferencia intentará dar cuenta de las múltiples estrategias representacionales del retrato vúlrico, explorando los avatares de la figuración de la genitalidad femenina en el arte contemporáneo.

Palabras clave: representaciones corporales, erotismo femenino, retratos vúlricos.

Abstract

This essay will approach a series of transformations, in the context of the contemporary visual culture about the representation of female nudity. As Linda Williams says, the “genital show” —it means, the exhibition in foreground of female sex— goes back to the origins of the pornographic image. It’s enough to remember the numerous stereoscopic daguerreotypes of Auguste Belloc, produced in second half of nineteenth century, in them female genitality is framed in a close plane, like *L’origine du monde* (1866) of Gustave Coubert, a diaphanous pictorial allegory

of scopic obsessions about licentious photography. The Price of this visual image of sex is, in the visual economy of porn, the obliteration of subjectivity. Instead, in the passage from *split Beaver* to vuvital portrait, sex acquires the significance of a face, contrary to pornographic anonymity, facing a sex is to endow it with an immanent singularity. The vulvic portrait operates like a sort of anatomical deterritorialization of the image-affection, as Gilles Deleuze conceived in his studies on cinema. The foreground, as a framing of the expressive, frames sex as a space of significance, in a photographic topology of genitalized subjectivities. This essay will attempt to give multiple representational strategies of the vulvital portrait, exploring the avatars of feminine genitality figuration in contemporary art.

Keywords: body representations, female eroticism, vulvic portrait.

La mujer goza más con el tocar que con la mirada, y su entrada en una economía escópica dominante significa, de nuevo, una asignación a la pasividad: ella será el bello objeto de la mirada. Si su cuerpo se ve de tal suerte erotizado, e incitado a un doble movimiento de exhibición y de retirada púdica para excitar las pulsiones del "sujeto", su sexo representa el horror del nada que ver. Defecto en la sistemática de la representación y del deseo. "Agujero" en su objetivo escopofílico.

LUCE IRIGARAY

Empecemos con una breve genealogía de este *horror del nada que ver*, del que nos hablaba Irigaray (2009: 19). Antes de concentrarnos en el retrato vúlvido, valdría la pena detenerse unos instantes en una serie de regularidades discursivas al interior de una economía escópica dominante como lo es la pornografía, en la representación de la desnudez femenina. Como bien señala Linda Williams (1999: 58), el "show genital" —es decir, la exhibición, en primer plano, del sexo femenino— se remonta a los orígenes de la imagen pornográfica. Baste recordar los numerosos daguerrotipos estereoscópicos de Auguste Belloc, producidos en la segunda mitad del siglo XIX; en ellos, la genitalidad femenina es encuadrada en un plano cerrado, a la manera de *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet, una diáfana alegoría pictórica de las obsesiones escópicas de la fotografía licenciosa. Las imágenes de Belloc inauguran, en el registro fotográfico, una serie de convenciones representacionales que se mantienen hasta nuestros días, entre ellas el *split beaver*, el clásico encuadre pornográfico donde el sexo femenino, enmarcado por unas piernas abiertas y desarticulado auráticamente de la dimensión del rostro, se abre ante nuestra mirada, en una suerte de apertura ginecológica, muchas veces facilitada por la propia modelo, originalmente subiendo su vestido con una mano y cubriendo su cara con la otra. Doble movimiento de negación de lo femenino, paralela desposesión de su placer y de su subjetividad.

Un daguerrotipo estereoscópico de Belloc, de alrededor de 1860, es el paradigma, en clave pornográfica, de esta noción de la feminidad como mascarada. Una suerte de coquetería simmeliana, de afirmación y negación simultánea, doble proceso de ocultamiento y desocultamiento: la modelo levanta su falda con la mano derecha para develar su sexo, mientras su mano izquierda oculta su rostro, un gesto dual que condensa, en una micropolítica del cuerpo, toda la tiranía del sexo sobre el rostro. En resumen, el precio de esta puesta en imagen del sexo es, en la economía visual del porno, la obliteración de la subjetividad.

Me parece que toda la historia de la pornografía moderna, no sólo su origen sino también su destino, está contenida en un puñado de fotografías de Auguste Belloc; un imaginario diagramado por líneas de visibilidad de una sinecdótica violencia donde la desnudez femenina parece coincidir con una suerte de alienación genital, es decir, una corporalidad reducida a unos pocos centímetros cuadrados de anatomía y un erotismo confinado al monte de Venus y sus alrededores. Proceso paralelo a una normalización del placer escópico masculino —disculpen el pleonasma— erigido a partir de una cartografía erógena de vulvas, piernas y nalgas anónimas. Qué lejos estamos, en este monolítico imaginario venéreo, prefigurado por Belloc en los orígenes de la pornografía moderna, de la afirmación de Luce Irigaray (2009: 21) de que “la mujer tiene sexos prácticamente en todas partes”.

A diferencia de la obviada, en términos representacionales, del orgasmo masculino, el orgasmo femenino constituye, por así decirlo, el punto ciego de la mirada pornográfica. Esta miopía frente al placer femenino reproduce, en el orden de lo visible, lo que Rachel Maines (1999: 5) define, en el registro de la *scientia sexualis*, como el modelo androcéntrico de la sexualidad:

La definición androcéntrica del sexo como una actividad reconoce tres pasos esenciales: preparación para la penetración (“juego previo”), penetración y orgasmo masculino. La actividad sexual que no involucra al menos los dos últimos no ha sido popularmente, médicamente (y si vamos al caso, legalmente) vista como “la cosa real”. Se espera de la mujer que alcance el orgasmo durante el coito, pero si no lo hace, la legitimidad del acto como “sexo real” no es por lo tanto disminuida.

Pareciera que Maines estuviera describiendo nuestros cansinos placeres escópicos frente a *cualquier* número sexual de *cualquier* película porno convencional. Resulta impresionante constatar que el modelo androcéntrico funciona, como anillo al dedo, a la hora de definir el carácter “sexualmente explícito” de la pornografía como género. Es decir, oponemos alegremente, en la jerga de la crítica cinematográfica, el “sexo simulado” del cine erótico al “sexo no simulado” del cine pornográfico, cuando, de hecho, esta significación de lo “explícito”, de lo “no simulado”, en definitiva, del “sexo real” —algo así como el inconsciente óptico

del dispositivo de la sexualidad, operando en buena parte de las prácticas discursivas en torno al sexo mediatizado— ignora, olímpicamente, la representación del orgasmo femenino. Deberíamos preguntarnos: ¿acerca del sexo explícito de quién hablamos, cuando hablamos de pornografía?

Linda Williams es bastante elocuente al momento de deconstruir, desde la genealogía foucaultiana y la teoría feminista, las fantasías de la imaginería pornográfica a la hora de solicitar aquello de lo que nunca estará segura, esto es, de acuerdo con Williams (1999: 50), no la *performance* voluntaria del placer femenino, sino su confesión involuntaria. De esta forma Williams ubica la figuración del orgasmo femenino —al menos, al interior de la visualidad pornográfica— en la dimensión de lo irrepresentable. Tal vez ello explique, en términos compensatorios, la hiperbolización representacional del orgasmo masculino como suplemento de un goce femenino, por lo menos *incierto*, amenazado, perpetuamente por la posibilidad de su fingimiento.

Por su parte, desde la medicina del sexo nos encontramos con fantasías y temores atávicos igualmente delirantes. Un ejemplo espeluznante, no tan lejano en términos históricos —pensemos en la iconografía del hospital parisino de La Salpêtrière en las postrimerías del siglo XIX—, es el del orgasmo femenino convertido en “paroxismo histérico”. Una patologización del placer femenino en el registro de la histeria donde, según Maines (1999: 7), “la sexualidad femenina fue representada como una patología y el orgasmo femenino, redefinido como la crisis de la enfermedad, fue producido clínicamente como una terapia legítima”. Pareciera que ni la sexografía ni la pornografía, en la constelación temporal de lo moderno, supieron qué hacer con el orgasmo femenino, al menos desde la invención del vibrador electromecánico en 1880 como herramienta clínica para el tratamiento de la histeria, hasta la reivindicación no-patologizante de la masturbación femenina y del orgasmo clitoridiano, de la mano de Betty Dodson, en la década de 1970. En fin, tal vez los saberes y las prácticas cambiaron considerablemente en el transcurso de un siglo; sin embargo, las representaciones del placer femenino —a pesar de los cataclismos setenteros en la *épisteme sexual*— siguen siendo bastante victorianas. Quizá sea el momento de hacerlas tambalear.

Moment, un cortometraje experimental de Stephen Dwoskin, filmado en Londres en 1969, enmarca, durante doce minutos y medio, el rostro de Tina Frasier, mientras fuma y se masturba hasta llegar al orgasmo. Este *tour de force* visual en torno al autoerotismo femenino participa en los “placeres solitarios” de Tina Frasier desde una mirada libidinal no objetualizante, alejada del voyeurismo y de la fetichización pornográfica.

Moment refleja, entonces, el deseo de acompañar, en tiempo real y tras la lente, el despliegue de una progresión de signos transitivos, agenciamiento del deseo en un encadenamiento de discretos placeres, desde el primer gesto de la modelo, reco-

nociendo la presencia de la cámara —asintiendo con la cabeza, mientras sus ojos permanecen cerrados—, pasando por los sutiles gradientes de un *crescendo* masturbatorio, hasta llegar a los signos elocuentes del paroxismo sexual, del momento orgásmico y de su resolución. Esta “instancia de intimidad”, de “participación” o de “diálogo”, expresiones usadas por el director a la hora de reflexionar sobre las condiciones de posibilidad de este cuadro sintomatológico del placer femenino, lo colocan en la posición de un participante involucrado más que de un mirón anónimo, o bien, en el lugar de un retratista más que de un pornógrafo (me atrevería a decir, un retrato de la pequeña muerte que funciona más en el registro del amor que en el del sexo).

Esta suerte de compromiso con el afecto no ha hecho más que potenciarse en la visualidad contemporánea, a través de una multiplicidad de aliteraciones de la fórmula de Dwoskin. Va un apresurado recuento. El cortometraje feminista *Come Together* (2006) de Mia Engberg: una exploración de la hermandad femenina en una oda visual a la amistad, a la masturbación y al orgasmo, a partir del montaje de seis autorretratos *hardcore* realizados, por Engberg y cinco de sus amigas, con teléfonos celulares. La serie de cortometrajes *Hysterical Literature* (2012) de Clayton Cubbit: un divertido experimento orgásmico-literario en torno a la confesión involuntaria del placer femenino durante sesiones de lectura en voz alta, gracias a los incontrolables efectos erotizantes del célebre masajeador de espalda *Hitachi Magic Wand*. Por último, pero no menos importantes, son las resonancias digitales del placer escópico prefigurado por *Moment*, en sitios electrónicos como *Beautiful Agony* (en línea desde 2004), donde una suerte de empoderamiento femenino parece articularse, desde la autenticidad del placer, con la visibilidad orgásmica en el espacio de la rostridad. Síntomas todos ellos de una “ética de la mirada anti-voyeurística” (Crimp, 2005: 180), es decir, de placeres visuales no-pornográficos.

En el terreno del arte contemporáneo, el retrato vúlvido ha tenido, hasta la fecha, un estatuto, por decir lo menos, problemático. Una intervención de Zoe Leonard —realizada en 1992 en Kasel, en el marco de Documenta IX, en la *Neue Galerie*— puede ser un buen ejemplo de ello.¹ Leonard se encargó de descolgar varios cuadros de las salas de la galería, sustituyéndolos por una serie de fotografías de vulvas de su autoría. Estas fotografías se enfrentaban a retratos femeninos del siglo XVIII, el sexo de las mujeres, invisibilizado en esas pinturas, reaparecía, como contrapunto, en los retratos de Leonard. En el espacio museístico la presencia de esta serie de 19 *close-ups* genitales (de seis amigas de la artista, que habían aceptado gustosas participar en el proyecto) metaforizaba la entrada triunfal de lo obsceno —aquello que está fuera de escena— en el espacio artístico, y en este sen-

¹ En otra ocasión, y en función de otras problemáticas, recuperé esta intervención de Leonard como ejemplo de lo que podríamos conceptualizar en términos de pornografía hipertélica; algunas de esas ideas son reescritas aquí adquiriendo un matiz bastante diferente a su versión original. Véase Giménez Gatto (2001: 140 ss).

tido imprimía en el sexo femenino la fuerza de la literalidad pornográfica, “inerte y agresiva”, como dirá Leonard (1993):

Tenía previsto un conjunto mucho más complicado de imágenes para Documenta, pero unos seis días antes me fui a Alemania a instalarlas, y decidí que todos esos complejos impulsos se contendrían en una sola imagen: el sexo de una mujer. Esa única imagen sería inerte y agresiva, eso representaría el invisible pero implícito sexo en las mujeres de las pinturas, las artistas inexistentes, y la nunca dirigida sexualidad de las mujeres de las pinturas. [...] Decidí quitar todos los retratos de hombres y paisajes, y sustituirlos por las fotografías. Hay algunas pinturas con hombres, pero son periféricas o ligadas muy específicamente a la interacción con las mujeres. [...] Las mujeres y su sexo. Esto es lo que estaba ausente en las pinturas.

En tensión con las representaciones pictóricas de lo femenino a lo largo de la historia del arte occidental, lo que prevalece en el gesto fotográfico de Leonard es la facticidad; sus retratos poseen la fuerza de los hechos, parecen servir de evidencia, de prueba de existencia. Paradójicamente, todo esto parece condenar a las mujeres a la anatomía como destino (Freud *dixit*); uno no deja de asombrarse de la ironía que encierra todo este proceso de desocultamiento. Este imperativo de máxima visibilidad nos lleva a preguntarnos si lo femenino no aparece sobre los muros de la galería, se hace visible rodeado de pinturas del siglo XVIII, únicamente para desaparecer mejor, para convertirse en algo “demasiado bueno para ser cierto”.

Las fotografías de Leonard, a pesar de sus buenas intenciones, no son más que un nuevo avatar de lo que Baudrillard llamó la violencia de lo neutro; en esta versión transtética del grado cero de la genitalidad, el cuerpo femenino deja de ser el espacio de lo indeterminado —al que aspiraba Irigaray—; al contrario, en esta sobredeterminación pornogramática, la mujer se reduce desafortunadamente a su sexo descarnado. De esta forma la estrategia escópica de Leonard no hace más que repetir “la violencia del sexo neutralizado” (Baudrillard, 1993: 32) a la que nos tiene acostumbrados la pornografía más tradicional, en tanto una forma particular, en la esfera de lo sexual, de producción de lo real.

El artista John Hilliard ha parodiado, en la fotografía *Close-up* (1994),² esta autonomización escópica de la genitalidad femenina, que termina clausurando al propio cuerpo como espacio de subjetividad y de deseo. Paradójica desnudez sin intersticios, plena, unaria, convertida en una suerte de voraz agujero negro. Esta “sobrexposición orgánica” (Marzano, 2006: 167) suele leerse, sobre todo en las diatribas psicoanalíticas contra la pornografía, como la anulación de toda subjetividad, como el agotamiento de todo deseo. El propio Jean Baudrillard, a pesar de su genialidad —que, entre otras cosas, lo ubica en las antípodas del

² Una reproducción de la fotografía puede encontrarse en la revista *Exit*, núm. 29, Madrid, 2000, p. 39.

psicoanálisis —, no está libre, a la hora de abordar lo pornográfico, de cierto tono apocalíptico: “Desmultiplicación fractal del cuerpo (del sexo, del objeto, del deseo): vistos muy de cerca, todos los cuerpos y los rostros se parecen” (Baudrillard, 1993: 37).

Yo no estaría tan seguro. Quizá la afirmación de Baudrillard sea válida al interior del universo pornográfico; sin embargo, si analizamos el despliegue de singulares formas de exhibición genital en el contexto de lo pospornográfico —lo que me gustaría llamar retrato vúlvido—, tendríamos que invertir la fórmula: visto muy de cerca, ningún sexo se parece. En el pasaje del *split beaver* al retrato vúlvido, el sexo adquiere la significancia de un rostro; al contrario del anonimato pornográfico, rostrificar un sexo es dotarlo de una inmanente singularidad.

Los dípticos de la serie *Pussy Portraits* (2009), de Frannie Adams, articulan en su intermitencia esta resonancia del sexo y del rostro. Sus *close-ups* genitales son acompañados por un retrato, en plano cerrado, del rostro de sus modelos. El efecto de rostrificación genital se potencia, metalépticamente, a manera de un contrapunto de detalles anatómicos, de un encadenamiento sutil entre las peculiaridades de una topología fisonómica y genésica. Efectos de superficie, fotogenia, oscilación de la mirada, cartografías de una rostridad que emerge del cruce de dos coordenadas cartesianas, en el plano trazado por la sonrisa y la sonrisa vertical de las modelos. No está de más señalar que el retrato vúlvido opera una suerte de desterritorialización anatómica de la imagen-afección, tal y como la concibe Gilles Deleuze (1984: 51). El primer plano, como encuadre de lo expresivo, enmarca al sexo, ya no únicamente al rostro, como espacio de significación, en una topología fotográfica de subjetividades genitalizadas.

En el terreno de la imagen movimiento, el cortometraje *Face to Panty Ratio* (2011), de Richard Kern, explora, durante poco más de dos minutos y al ritmo de una melodía de T. Moore, los gradientes de la relación entre el rostro y la ropa interior. Esta topología erótica es abordada desde un voyeurismo de signo contrario, es decir, desde una mirada que oscila entre el fetichismo de la lencería y la fascinación por el rostro femenino, complicidad de lo objetual y de la subjetividad en un delicado equilibrio, contrapunteándose en una sucesión de tomas que se posan sobre el rostro y sobre el sexo, apenas aludido, de sus modelos. Kern explora los gradientes del retrato vúlvido a partir de la reversibilidad del placer escópico, es decir, una escopofilia no limitada a lo genital, capaz de erogenizarse ante el mínimo detalle indumentario, gestual o facial. Esto gracias a una edición que articula, desde un erotismo de la intermitencia, 53 tomas de bragas, 41 tomas de rostros y 11 tomas que conjugan el rostro y las bragas en el mismo cuadro, en una suerte de voyeurismo rapsódico, sincopado, vertiginoso.

En el otro extremo del espectro, la serie *Deux mille photographies du sexe d'une femme* (1969-1972), de Henri Maccheroni, se ubica en las antípodas de

esta especie de juego combinatorio y relacional propuesto por Kern, siendo, quizá hasta hoy, uno de los proyectos más fascinantes de retrato vúlvido, más que nada por una especie de decadentismo escópico, de fascinación por la repetición, de obsesión monotemática, puesta en abismo de un sexo femenino fotografiado hasta el infinito. El *tour de force* de Maccheroni, el obsesivo registro fotográfico del sexo de una mujer por un lapso de casi cuatro años, parece rebasar el puro voyeurismo del fotógrafo o el exhibicionismo de su modelo, para conducirnos a una especie de embriaguez escópica, de deseo, más o menos delirante, de llevar el acto fotográfico hasta sus límites. Fotografiarlo todo, en este caso una vulva, desde todos los ángulos, todas las condiciones de luminosidad, todas las posturas, expresando, en términos baudrillardianos, el vehemente deseo de fotografiar su sexo para hacerlo desaparecer, desapareciendo él mismo en el proceso (Baudrillard, 2000: 146). En fin, ni más ni menos que el empecinamiento poético de un hombre enamorado, en una variante fuertemente genitalizada del viejo tema de la musa. Quizás, en estas 2 000 fotografías del sexo de una mujer, la cuestión de la alteridad radical no sea otra que la de la abstracción formal, como señala Baudrillard (1989: 26): “Toda la diferencia entre los sexos reside tal vez, más que en la pasión por un ser singular, en la pasión por la abstracción formal, y la posibilidad de morir por ella, aunque esté encarnada por una mujer”. En esta línea, los retratos que integran la exhibición *Portraits and Playthings* (1996) de Beth B., responden, según su autora, al deseo de “[...] celebrar a las mujeres, la individuación de las mujeres. Deconstruir el mito de que un coño es el mismo que el siguiente”.³ Las 31 fotografías en blanco y negro de *Portraits and Playthings* se distinguen, tanto visual como conceptualmente, de las decimonónicas convenciones representacionales del *split beaver*. Los retratos vúlvidos de Beth B., al igual que las imágenes de la serie *The Y Project Collection* de Petter Hegre, parecen subvertir las prácticas más asentadas de escopofilia; el minimalismo de ambas series —su simplicidad y elegancia formal, sus coqueteos con la abstracción— contrasta con la fetichización microrrealista que suele acompañar, en el limitado espectro del registro pornográfico, la representación de la genitalidad femenina.

Siguiendo las huellas de Maccheroni, los retratos vúlvidos de Beth B. y Peter Hegre encuentran su lógica en la pasión por la abstracción formal, en su caso ya no un sexo singular fotografiado de infinidad de maneras sino una multiplicidad de sexos fotografiados de idéntica manera; un sutil encadenamiento de figuras que produce, de nuevo, un efecto de singularidad, de repetición con diferencia, a la manera de las esculturas vaginales del artista británico Jamie McCartney. Su proyecto más ambicioso hasta la fecha, el políptico escultórico *The Great Wall of*

³ Entrevista a Beth B., a cargo de Paul H-O, en el clip *Gallery Beat. Beth B at Deitch Projects*, disponible en [<http://www.youtube.com/watch?v=14Yrvut03uk>]; consultado el 30 de agosto de 2014; traducción mía.

Vagina (2011), se compone de moldes de yeso de 400 vulvas, sobriamente distribuidos en 10 paneles, en una monumental escultura de pared de nueve metros de extensión. Los retratos vúlricos de McCartney —el registro escultórico de algunas de las infinitas variaciones anatómicas del sexo femenino— producen una suerte de estremecimiento patafísico; el monolítico espacio representacional de la genitalidad femenina es subvertido a fuerza de indicialidad y acumulación.

Una estrategia escópica que encuentra su correlato bidimensional en la serie *I'll Show You Mine* (2011), concebida por Wrenna Robertson y fotografiada por Katie Huisman. Los 60 dípticos que componen la serie se publicaron en un libro homónimo, acompañados del nombre de pila de las 60 mujeres que participaron en el proyecto, así como de un breve relato autobiográfico a propósito de su relación con su propia genitalidad. En este sentido, una especie lógica confesional enmarca estos retratos vúlricos, inscribiéndolos en el espacio de la subjetividad, del nombre propio y de la historia personal de la modelo. Según Wrenna Robertson, responsable de la edición del libro, las fotografías —tomadas bajo las mismas condiciones de iluminación, desde los mismos ángulos de cámara— pretenden enfatizar la realidad de la anatomía femenina en lugar de su representación artística.

Esta figuratividad confesional, esta documentalización anatómica, ya había sido puesta en juego por Michael Rosen, Jill Posener, Tee A. Corinne y Michael Perry, los cuatro fotógrafos convocados por Joani Blank (2011). En las 32 fotografías recogidas en el libro editado por Blank, el imperativo de hipervisibilidad genital —*leitmotiv* representacional del *split beaver*— se eleva a la enésima potencia, gracias a una gestualidad que encarna un exhibicionismo exacerbado. En *Femalia*, el empoderamiento genital está atravesado por una histriónica afectación histérica, convertido en una suerte de hiperbólica prestidigitación escópica, sujeto a una tactilidad clínica, salvajemente ginecológica.

Petals, de Nick Karras (2003), es, en cambio, un experimento retratístico mucho más afortunado. Tal vez por la ausencia de dedos intrusivos e inquietos manipulando la capucha clitoral y los labios mayores, que pululan, como les decía, en los cuatro portafolios que integran *Femalia*; en este sentido, la sutileza de los retratos vúlricos de Karras se aleja de esa especie de visibilización forzada, de pantomima fotográfica de la genitalidad femenina. A su vez, la iteración, en los 48 retratos de la serie *Petals*, del mismo primer plano genital —un poco a la manera en que la insistencia del plano cerrado enmarca los rostros de la serie *One* del fotógrafo japonés Ken Ohara (1970)— se convierte en un ejercicio de esbeltez, de medida, de ascesis escópica, a diferencia de la mirada hiperbólica y enfática de *Femalia*.

De este modo, el análisis de estas dos estrategias representacionales disímiles sugiere, al menos, la aparición de una incipiente taxonomía del retrato vúlrico, capaz de incluir, en su despliegue, nuevos delirios clasificatorios en la sistemática de la representación y del deseo, inéditas cartografías escópicas de los paradójicos

cos modos de ver el horror del nada que ver. Pero no olvidemos lo esencial, desde la risa de Deméter ante la exhibición genital de Baubo: el sexo femenino ha sido invisibilizado, o bien, sujeto a una visibilidad encubierta.⁴ Quizás el retrato vúlrico produzca, entre la documentalización anatómica y la abstracción formal, nuevas líneas de visibilidad en torno a la desnudez femenina. Quién sabe cuántos sexos se oculten, todavía, en el cuerpo de una mujer.

Referencias bibliográficas

- Adams, Frannie (2009), *Pussy Portraits*, Frankfurt, Reuss.
- Aubenas, S. y P. Comar (2003), *Obscénités. Photographies interdites d'Auguste Belloc*, Paris, Albin Michel/Bibliothèque Nationale de France.
- Baudrillard, Jean (1989), *Cool Memories*, Barcelona, Anagrama.
- (1993), *De la seducción*, Barcelona, Planeta.
- (2000), *El intercambio imposible*, Madrid, Cátedra.
- Blank, Joani (ed.) (2011), *Femalia*, Hong Kong, Last Gasp.
- Borzello, Frances (2012), *The Naked Nude*, Londres, Thames & Hudson.
- Crimp, Douglas (2005), *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal.
- Deleuze, Gilles (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós.
- Giménez Gatto, Fabián (2011), *Erótica de la banalidad*, México, Fontamara.
- Irigaray, Luce (2009), *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Akal.
- Kapsalis, Terry (1997), *Public Privates. Performing Gynecology from both Ends of the Speculum*, Durham, Duke University Press.
- Karras, Nick (2003), *Petals*, Korea, Cristal River Publishing.
- Leonard, Zoe (1993), "Entrevista con Laura Cottingham", en *Journal of Contemporary Art*; disponible en [<http://www.enfocarte.com/2.13/entrevista.html>]; consultado el 30 de agosto de 2014.
- Maines, Rachel P. (1999), *The Technology of Orgasm. "Hysteria", the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Marzano, Michela (2006), *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Buenos Aires, Manantial.
- Naumann, F. M. y D. Nolan (2010), *The Visible Vagina*, Illinois, Johns Byrne Company.
- Rees, Emma L. E. (2013), *The Vagina. A Literary and Cultural History*, Nueva York, Bloomsbury.
- Robertson, Wrenna (ed.) (2011), *I'll Show You Mine*, Canadá, Show off Books.

⁴ Véase, por ejemplo, dos brillantes acercamientos, desde la historia cultural, al tema que nos ocupa: Rees (2013) y Sanyal (2012).

- Sanyal, Mithu M. (2012), *Vulva. La revelación del sexo invisible*, Barcelona, Anagrama.
- Wallace, M., M. Kemp y J. Bernstein (2007), *Seduced: Art and Sex from Antiquity to Now*, London, Merrel Publishers Limited/Barbican Art Gallery.
- Williams, Linda (1999), *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, California, University of California Press.