

## ¿Sabía que...

...**AIBR** es la única revista de antropología en español incluida en el *Social Sciences Citation Index* que no recibe ningún tipo de subvención, financiación ni ayuda de dinero público?

...**AIBR**, a diferencia de la mayoría de las revistas científicas con índice de impacto, no es propiedad de una editorial comercial, sino de una Asociación sin ánimo de lucro?

...**AIBR** tiene un índice de suscriptores superior al de la mayor parte de revistas de ciencias sociales?

...**podemos hacer muchísimo más si usted se asocia a AIBR?**

## POR FAVOR, AYÚDENOS A IMPULSAR ESTE PROYECTO

La creación de una revista, su impresión, su distribución, el mantenimiento de los servidores de Internet, la administración, el proceso editorial y la promoción de la publicación se costean gracias a la colaboración voluntaria de sus editores y a las cuotas de sus miembros.

Si usted o su institución se asocia a AIBR podremos llegar mucho más lejos, llevar adelante nuevas iniciativas y visibilizar más nuestra disciplina.

La cuota anual de AIBR (34 euros) es aproximadamente un 80% menor que la de cualquier otra asociación profesional. Sólo podemos mantener estas cuotas reducidas si contamos con usted.

Por favor, considere formar parte activa de este proyecto a través de la siguiente web:

<http://asociarse.aibr.org>



AIBR  
Revista de Antropología  
Iberoamericana

[www.aibr.org](http://www.aibr.org)

**VOLUMEN 7**  
**NÚMERO 3**

SEPTIEMBRE - DICIEMBRE 2012

Pp. 361 - 394

Madrid: Antropólogos  
Iberoamericanos en Red.

ISSN: 1695-9752

E-ISSN: 1578-9705

DOI:10.11156/aibr.070304

## **ANDREIA Y SUS CONTRARIOS. MASCULINIDADES PLURALES A TRAVÉS DEL ARTE**

**ELENA SACCHETTI / FUNDACIÓN CENTRO  
DE ESTUDIOS ANDALUCES**



## RESUMEN:

La masculinidad es un efecto de la cultura, una construcción social y una performance más que una esencia universal e inmutable. El modelo masculino hegemónico, basado en una rígida distinción de género y construido sobre el estereotipo del macho y del “proveedor” es puesto en duda en la sociedad actual. El arte contemporáneo, como agente social activo y forma poderosa de comunicación contribuye al cuestionamiento de este modelo proponiendo nuevas formas plurales de masculinidad. En este artículo se desarrolla un estudio acerca de las imágenes de hombre que se plasman en la sociedad española actual por medio del arte contemporáneo, a través del análisis de la obra de una selección de artistas.

## PALABRAS CLAVE:

Masculinidades, cuerpo, identidades de género, arte contemporáneo, imagen, España.

---

**ANDREIA AND ITS ANTAGONISMS. PLURAL MASCULINITY BY MEANS OF ART**

## SUMMARY:

Masculinity is culture's effect, a social construction and a performance, more than a universal and immutable essence. The hegemonic masculine model based on rigid gender difference and built on the stereotype of “macho” and male breadwinner, is doubted in the actual society. Contemporary art, as a social agent and as a powerful way of communication, contributes to questioning this model, by proposing new plural forms of masculinities. In this paper we develop a study about man images created in Spanish actual art, through an analysis of the work of local artists' selection.

## KEY WORDS:

Masculinities, Body, Gender Identities, Contemporary Art, Image, Spain.

RECIBIDO: 13.01.2012

ACEPTADO: 17.09.2012

## Hamlet postmoderno

*“Ser o no ser, es la cuestión. ¿Qué debe  
Más dignamente optar el alma noble  
Entre sufrir de la fortuna impía  
El porfiador rigor, o rebelarse  
Contra un mar de desdichas, y afrontándolo  
Desaparecer con ellas?”*

(W. Shakespeare *The Tragical History of Hamlet*, Acto III;  
trad. Rafael Pombo)

En el célebre monólogo de Shakespeare, Hamlet devastado por el dolor, anhela saber cómo estar en el mundo. En lo íntimo de la conciencia, el hombre se encuentra preso por un sentimiento de culpabilidad que radica en el inaceptado deseo del asesinato del padre, finalmente realizado por el tío.

La culpabilidad latente, la hesitación, la competición entre varones (padre e hijo) y la sublimada conciencia del deseo de posesión (de la madre) y de hegemonía son temáticas presentes en W. Shakespeare, reinterpretadas siglos después por S. Freud como el síndrome de “un nuevo Edipo” y, con diferentes matices, revisadas posteriormente por otros analistas<sup>1</sup>. De acuerdo con estas lecturas, parece que el deseo de dominación constituya un aspecto consustancial de las expresiones tradicionales de la masculinidad en el sistema cultural patriarcal de Occidente (Connell, 1985; Bourdieu, 2000).

Sin embargo, los golpes que han sufrido las formas hegemónicas de masculinidad en el último tercio del siglo XX<sup>2</sup> han desplazado el interrogante existencial shakespeariano hacia otro nuevo: *¿Qué ser, o qué no ser, es la cuestión!* El Hamlet postmoderno sigue deseando la muerte

1. Se reenvía, para ello, a las interpretaciones ofrecidas por Nancy Chodorow (1984) o Margaret Mahler (1975) de acuerdo a las cuales la identidad masculina se forja por referencia a la figura materna y por el alejamiento de la imagen paterna.

2. Es la época de las grandes “revoluciones” sociales del siglo XX: la revolución feminista, los movimientos gay, lesbiano y *queer*, la “revolución” ecologista, los movimientos de rechazo del modelo colonialista (imperialista) agresivo occidental post guerra del Vietnam y del culto a la violencia (aunque enmascarado como medio para el progreso y la paz). En este contexto de puesta en cuestión y revisión de los dogmas dominantes, el género es objeto de crítica: el cuestionamiento a las lógicas de la sociedad patriarcal hace tanto de la mujer como del hombre unas “víctimas”: ambos son invitados a repensar su propio lugar en la sociedad y, al mismo tiempo que la oposición entre género es cuestionada, la analogía entre hombres y heterosexuales lo es también (Segal, 1990).

del padre, pero no por querer ocupar su lugar, sino por librarse del modelo único de masculinidad que él (símbolo de la autoridad social) le ha impuesto.

El objetivo del presente artículo es poner en evidencia cómo en la actualidad las expresiones emergentes de las masculinidades, plurales y distantes de los estereotipos dominantes, se hacen visibles y participan de modo explícito a la definición de la complejidad del género, tomando como ámbito de observación y referencia al arte contemporáneo. El presupuesto de partida es que el arte visual actúa como una forma expresiva con poder de crítica, de reflexión y de acción/movilización social, y constituye por ello un ámbito simbólico que puede incidir activamente en la construcción social de los modelos de género.

Nuestra hipótesis es que a través del análisis de las propuestas del arte contemporáneo es posible deconstruir las formas hegemónicas de masculinidad y explorar modelos alternativos.

A la hora de realizar el trabajo de campo para nuestra investigación, hemos decidido acotar el estudio a la creación de una selección de artistas españoles actuales<sup>3</sup>. Los artistas de la muestra trabajan desde distintas perspectivas (en relación con sus culturas de género) y emplean técnicas expresivas heterogéneas, sin embargo todos ellos comparten la idea de “agentividad” del arte<sup>4</sup>. En el plano metodológico hemos optado por una metodología interdisciplinar, en virtud de la cual el análisis artístico de las obras de arte se cruza con el estudio antropológico de las propuestas visuales; hemos utilizado las técnicas de la entrevista en profundidad (realizadas con artistas, curadores, críticos y teóricos del arte), breves historias de vida y la observación -participante y pasiva- en los estudios de los artistas y en los centros de arte, colaborando en ocasiones en la organización de exposiciones.

## **La perspectiva teórica de aproximación a las imágenes de arte**

El marco teórico-metodológico desde el cual se estructura el análisis de la

---

3. Dentro del arte contemporáneo, ámbito cuyos marcos temporales no son unívocamente definidos, consideramos “arte actual” a la producción de las dos últimas décadas. Hemos decidido limitar la investigación a este marco temporal en cuanto período de cierto dinamismo, cambios e innovaciones en el arte español.

4. La selección que aquí se opera es, como todas selecciones, parcial y mejorable. Los criterios seguidos han sido el compromiso de los artistas hacia la cuestión de la masculinidad en su obra, la orientación sexual “homo” o “hetero” y el impacto de su trabajo en el contexto cultural y social español.

producción artística actual en torno a la figura masculina se fundamenta, por una parte, en las reflexiones que profundizan en la relación entre arte y antropología y, por la otra, en las teorías antropológicas sobre la masculinidad.

Acerca del primer aspecto, las referencias iniciales proceden del campo de la antropología simbólica –con particular atención al aspecto semántico de los símbolos y a su función social- y de la interpretación estructuralista de las creaciones de arte como textos con que descifrar la sociedad contemporánea (Barbancho y Sacchetti, 2010). Entre las contribuciones más fértiles a que dio origen este paradigma teórico, nos referimos a la del antropólogo Claude Lévi-Strauss (1962) quien interpretó el arte como una forma de expresión de, y acerca de, la sociedad, y como un “lenguaje” en el interior del sistema de símbolos constituyente de la cultura. Esta lectura, que mantiene lazos evidentes con la semiología y la semiótica, se encuentra en estrecha conexión con el método iconológico propuesto por Erwin Panofski en la historiografía del arte. Según Panofski, contemporáneo de Lévi-Strauss, la iconografía alcanzaría el grado más complejo en su tercer nivel de investigación, el de la significación “intrínseca” de la obra, que se percibe a partir de los “valores simbólicos” que enclaustra y que son sintomáticos del contexto (Panofski, 1994: 18 [1962]). Es clara la convergencia entre la visión historiográfica y la interpretación antropológica en dirección a resaltar la vinculación social del arte y a reafirmar su significación en función de variables socio-culturales.

En extrema síntesis, y reconociendo la importancia de las contribuciones posteriores avanzadas desde las perspectivas teóricas del post-estructuralismo y del postmodernismo, especialmente por su irrupción desestabilizadora en el campo del conocimiento científico, consideramos como otro referente teórico para el análisis la aportación más reciente del antropólogo Alfred Gell. Gell (1998) avanza con respecto a las interpretaciones que definen el arte en función del sistema de símbolos y significados que se generan en la vida colectiva, y lo define como un factor de acción social. En la propuesta del antropólogo británico el arte es un fenómeno dotado de *agency*, *intention* y *causation*, es decir de un poder de acción en la sociedad; esto lo convierte en un “agente intencionado” para participar en los procesos de cambio social (Gell, 1998: 5). La propuesta de Alfred Gell enriquece la idea, de matriz estructuralista, de la imagen de arte como una forma de lenguaje simbólico y como una modalidad de comunicación, y resalta su vertiente dinámica, reconociéndole el poder de actuación en el seno de un colectivo (Méndez, 2003 y 2009;

Martínez Luna, 2012). Así, el arte aparece como un factor poliédrico en el seno de la sociedad: por una parte es el vehículo de las ideas, los valores, los conflictos o las aspiraciones que se plasman en un colectivo, por otra parte se define como un ámbito potencialmente poderoso en el cual se elaboran discursos políticos de legitimación o de resistencia hacia los criterios dominantes y, como tercer aspecto, puede actuar como el vector de estos discursos y constituirse como una forma de acción social.

Por lo que concierne a las teorías antropológicas acerca de la masculinidad, hay que enmarcarlas dentro de los estudios de género. Así, cuando hablamos del género masculino, del icono del hombre, de los significados y de la experiencia del cuerpo del varón, hacemos referencia a un proceso de construcción cultural que se realiza a partir de la superposición de elementos simbólicos sobre la base biológica. Ya hace medio siglo Margaret Mead, antropóloga pionera en este campo, explicó haber realizado sus extensas investigaciones en Nueva Guinea y en Samoa con el objetivo de “poder entender claramente, aún a una conveniente distancia, cómo nuestros cuerpos han aprendido durante su vida a ser machos o a ser hembras” (Mead, 1962: 14). Al igual que en las culturas de los mares del sur, también en las sociedades occidentales el cuerpo masculino y el cuerpo femenino han pasado por un “proceso de aprendizaje”, distinto uno con respecto a otro.

Un papel importante en la creación y en el mantenimiento de esta diferencia en las culturas de Occidente corresponde ciertamente a la separación propuesta por Descartes a principio del siglo XVII entre la *res cogitans*, o el alma (sede del intelecto, de la razón y de la maduración) y la *res extensa*, o cuerpo (lugar de la naturaleza, la emoción y la materia) (Almog, 2002). Esta antigua distinción fue reiterada en época Moderna a través de la identificación entre la razón y el género masculino: las visiones ilustradas reconocieron el valor universal del individuo en virtud de la exaltación de la razón humana, asociaron esta característica *máxime* al varón y destinaron el aspecto corpóreo a la mujer (Seidler, 2000). Es célebre la distinción presentada por Jean Jacques Rousseau en *El Emilio* (1762) entre el hombre como sujeto político y la mujer como responsables de la función reproductiva. En línea con estas observaciones, el cuerpo de mujer apareció en las representaciones artísticas modernas como un objeto sublime que adorar, emblema de la maternidad, fuente de placer, símbolo de las pasiones carnales o de una pureza ideal.<sup>5</sup> Por otra

---

5. El cuerpo femenino, especialmente desnudo, empezó a ocupar un lugar prominente en la representación artística solamente desde el siglo XIX; en la Edad Media y hasta el barroco, en el arte occidental escaseaban los cuerpos desnudos de ambos sexos (con excepción del

parte, el cuerpo de hombre se quedó casi “invisible”: la masculinidad se tenía que expresar a través de la voz de la razón y las imágenes retratadas de soberanos, combatientes u otras figuras insignes valían como un testimonio y un recuerdo de su valor. En el imaginario colectivo de Occidente ser “cuerpo” devino algo relacionado con un *status* social inferior, del mismo modo que lo carnal se relacionaba con la esfera menos elevada de las emociones, las actitudes y los pensamientos humanos (se recuerda que también en la doctrina cristiana Dios se hizo carne para acercarse al mundo terrenal). De este modo, desvinculado de su corporeidad, el hombre moderno ha elaborado su propio proyecto personal prescindiendo del aspecto físico. Es pertinente la consideración de Stefano Ciccone, teórico y activista italiano, de acuerdo al cual “el hombre ha hecho del ‘silencio del cuerpo’ la condición para construir una subjetividad libre, un ejercicio del poder y del gobierno, pero también una capacidad de abstracción sobre la que se funda la idea occidental del conocimiento científico, del juicio racional y de la autonomía” (Ciccone, 2009: 65).

Los estudios sobre la masculinidad empezaron a ocupar un lugar propio en las ciencias sociales a consecuencia y en relación con el desarrollo de los estudios feministas y de *gays* y lesbianas (luego las corrientes LGTBQ<sup>6</sup>) en los años setenta, aunque su ingreso en la academia (especialmente anglosajona, con los llamados *Men’s studies*) se afirma solamente dos décadas después (Brod, 1994; Newton, 2002; Segarra y Carabí, 2000). Este interés coincide, además, con una crisis en el orden de género que ve las fronteras entre hombres y mujeres más difuminadas, las distancias entre masculinidades (de hombres) y feminidades (de mujeres) más corta, y donde tanto unos como otras incorporan en sí aspectos tradicionalmente asignados al sexo opuesto (Connell, 1995).

Los científicos sociales que, en este contexto, se aproximan al tema, ven en el hombre –una vez extrapolado del modelo patriarcal– un ser social “desconocido” (Badinter, 1993). Un concepto común a las numerosas contribuciones que se desarrollan en particular desde los años ochenta es la defensa de la existencia de masculinidades múltiples, con distintos matices dependientes de variables culturales, étnicas, históricas, de clase social, orientación religiosa, etc. Así, según las conclusiones del pionero sociólogo norteamericano M. Kimmel (1997: 49) tras sus estudios sobre el carácter viril en las culturas anglosajonas, la masculinidad (tal como la feminidad) es “histórica”, desvinculada de los “componentes biológicos”

---

niño Jesús), mientras que anteriormente en las esculturas y pinturas clásicas, griegas y romanas, prevalecía el cuerpo del hombre (Mosse, 1996).

6. Acrónimo que indica los grupos de: “lesbianas, gay, transexuales, bisexuales y queer”.



y “construida socialmente”. Poniendo más el énfasis en la pluralidad de la esencia masculina, Scott Lash (1999) concluye que caracterizan al hombre actual el *patchwork* y el bricolaje, como procesos inherentes a la constitución del “yo”. Siempre desde la sociología, Sofía Aboim (2009), prefiere referirse a la masculinidad hablando de una imagen metafórica que procede de la idea de hibridación, siendo ésta el resultado de un proceso de cruce o mezcla entre características distintas o tal vez estereotípicamente opuestas. Otro matiz diferente lo ofrece Christina Castela Meunier (2005), autora de un estudio acerca de las metamorfosis masculinas en Francia, quien considera la existencia de actuales “poli-culturas” de la masculinidad.

A consideraciones cercanas llegan también los antropólogos que tratan de analizar las formas de construcción cultural de la masculinidad a través de estudios transculturales en distintos grupos étnicos. Se citan al respecto las investigaciones de David Gilmore, quien establece una relación entre las formas de masculinidad y las funciones de perpetuación de la sociedad; así escribía Gilmore: “cuanto más duro es el entorno y más escasos son los recursos, más se enfatiza la virilidad como inspiración y como meta” (Gilmore, 1994: 225). Una interpretación que nos parece excesivamente simplista, ya que por su acentuado funcionalismo capta sólo una parte del fenómeno, subordinando el mantenimiento de una noción viril fálica a la persistencia de duras pruebas a lo largo de la vida, y que olvida las dinámicas de poder entre géneros, dejando en completa sombra la hipótesis de la virilidad como estrategia de dominación social (Godelier, 1986; Connel, 1997 y 2012; Heritier, 1996, 2002).

Otro logro de los estudios antropológicos y sociológicos sobre la masculinidad que ha contribuido a proporcionarnos las herramientas para el análisis, es la demostración del carácter relacional de la misma, que se afirma a través de la negación por parte del hombre del “otro” diferente (la mujer, los homosexuales, los niños o los “no iniciados”) y de la propia “inclusión” en grupos de pares (el ejército, las bandas callejeras, el grupo de cazadores, etc.) (Herdt, 1988; Godelier, 1986; Stoller, 1985).

Finalmente, las contribuciones más recientes que nos aportan útiles instrumentos teóricos-metodológicos para el estudio llegan desde los analistas que –también por influencia del paradigma postmoderno– dedican su mayor atención a la defensa de la diversidad, a la ruptura de esquemas duales de género y al abandono de las divisiones maniqueas en función de la base biológica. Nos referimos, *in primis*, a las propuestas originarias de Judith Butler (2000, 2004, 2006) y de Eve K. Sedgwick (1990, 2003), en origen del paradigma *queer* y del concepto de perfor-

matividad del género, que a partir de estas primeras teorizaciones han sido más veces revisados, profundizados y enriquecidos desde diferentes perspectivas y con múltiples matices (ver, por ejemplo, Haraway, 1991; De Lauretis, 1994; Preciado, 2000).

La relación antes señalada entre antropología social y arte nos conduce a contextualizar en el interior de este marco epistemológico a cierta parte de la producción artística actual. Así, no se podría entender en otra época la obra de creadores como Del La Grace Volcano (de nacimiento Della Grace), estadounidense, entre los artistas más explícitos en la crítica a la normatividad del género; tampoco se podría entender la definición que Volcano da de sí mismo como “*A gender abolitionist. A part time gender terrorist*”<sup>7</sup>. Lo mismo se puede decir acerca de las transformaciones surrealistas de Matthew Barney, también estadounidense, que hacen de la identidad masculina algo indefinido entre lo humano y lo sobre-humano, perteneciente al mundo mágico de demonios, hadas, androides y sátiros. También desde realidades culturales no occidentales llegan trabajos que ponen boca abajo la noción binaria del género. Así, Sunil Gupta ofrece retratos de las masculinidades de frontera en la India y explora, a través de un lenguaje al mismo tiempo poético y explícito, las experiencias contemporáneas de vida gay; Samuel Fosso, camerunés, indaga a través del disfraz de sí mismo (como mujer glamourosa, rey del África negra, joven a la moda, hombre de espectáculo, *superstar*, etc.) diferentes formas identitarias, empleando la perspectiva *queer* y tratando de disolver los estereotipos asociados con las identidades de género y étnicas del continente africano; finalmente, desde la misma perspectiva y mediante un juego similar de re-identificaciones o superposiciones identitarias, el japonés Yasumasa Morimura reinterpreta imágenes de la historia del arte y de la cultura popular encarnando a ciertos “mitos” occidentales tales como Marilyn Monroe, Frida Khalo, Brigitte Bardot, Einstein o Che Guevara.

## El modelo masculino en algunas propuestas expositivas recientes

En la estela de cuanto hemos visto en el ámbito de las ciencias sociales, también en el campo de las artes visuales el cuestionamiento de un modelo masculino único ha adquirido formas de denuncia a veces muy explícitas y visibles, favorecidas por el uso de canales de comunicación de

7. Artist Statement, en <http://www.dellagracevolcano.com/statement.html>. Última visita 18 de octubre de 2011.

amplia difusión e impacto en la colectividad.

Es así que desde el inicio de los años noventa se observa un naciente interés por parte de algunos conocidos centros de arte occidentales hacia el icono del hombre, generándose varias exposiciones sobre aspectos de algún modo relacionados con la masculinidad. El hilo conductor entre todos ellos –en una especie de dinámica convergente entre arte y antropología– es el propósito de revisar las categorías de género, para dejar sobresalir la multiplicidad y la variabilidad de las expresiones identitarias.

De este modo, en 1995 el Centre George Pompidou de París inauguraba “Fémininmasculin. Le sexe de l’art”, un evento acerca de la identidad sexual que trataba de superar la oposición binaria entre el género femenino y el masculino; en el mismo año, el List Visual Arts Center de Cambridge (Massachusetts) hospedaba “The masculine masquerade”, un evento enfocado en la idea de la masculinidad como una construcción cultural ciertamente influida por la noción de género performativo propuesto poco antes por Judith Butler; también en 1995 en el Whitney Museum of American Art de Nueva York la exposición “Black Male” cruzaba género y etnicidad, con el propósito de desmitificar las tendencias racistas presentes en las imágenes del hombre negro a través de los medios de comunicación norteamericanos. En 1998 en Koldo Mitxelena Kulturnea de Donostia-San Sebastián se inauguraba “Transgénic@s”, exposición centrada en la pluralidad de las formas con que se manifiesta el género, las experiencias de la sexualidad y las vivencias de las masculinidades y las feminidades en el arte español contemporáneo; en 2001 en Copenhagen la exposición “Maskulinitet” se proponía abordar las múltiples formas de masculinidad y su tratamiento en el arte contemporáneo; en 2002 el Espai d’Art Contemporani de Castellón presentaba “Héroes Caídos”, dando visibilidad a la crisis de la masculinidad hegemónica y a su posible desplazamiento por otras formas identitarias. En 2006 en el Museo Ludwig de Colonia tenía lugar “Das Achte Feld” (“El octavo campo”), una muestra sobre la sexualidad de frontera, la homosexualidad y la transexualidad.

Como conclusión de este *excursus*, en nada exhaustivo y que no ha querido considerar a los eventos artísticos de culturas más lejanas (Asia, Oriente Medio, Oceanía o el continente africano), se menciona la exposición celebrada en 2009 en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela: “En todas partes. Política de la diversidad sexual en el arte”, sobre la variedad sexual recogida con el acrónimo LGTBQ (lesbiana, gay, bisexual, transexual y *queer*).

En todos estos eventos participan artistas casi exclusivamente oc-

cidentales (principalmente norteamericanos); solamente en los últimos años se observa la presencia de obras de creadores del mundo postcolonial<sup>8</sup>: algunos de los más célebres ejemplos son ciertamente Tariq Alvi (Iran), Dayanita Singh (India) o Tejal Shah (India).

Entre los creadores españoles, algunos de los cuales están representados en los eventos expositivos mencionados, estas modalidades no-tradicionales de pensar el género desplazando la virilidad hegemónica por nuevas formas plurales de masculinidad, son de aparición relativamente reciente y son propias de un grupo minoritario. En ello se encuentran los artistas Alex Francés, Jesús Martínez Oliva, Miguel Bennloch, la pareja Cabello/Carceller, Antonio Sosa e Iván Tovar. Estos creadores revisitan la masculinidad heteronormativa dominante, algunos de ellos desde un planteamiento *queer*, otros desde su identidad gay y los menos desde la heterosexualidad. A continuación se analizan algunas de sus propuestas.

## **Masculinidad indisciplinada: transgresiones y conflictos frente al modelo heterosexual dominante en Jesús Martínez Oliva y Alex Francés**

La construcción de la masculinidad tiene un importante componente colectivo: pasa por el reconocimiento de la comunidad masculina ya formada y por la confrontación entre varones coetáneos y de las generaciones superiores. Estas relaciones de confrontación entre hombres permiten la inclusión en el grupo, al mismo tiempo que se encuentran en el origen de continuas prácticas individuales de verificación de la propia masculinidad –virilidad, fuerza física, potencia sexual, etc.- tanto en ámbito público como privado, a menudo fuente de estrés y ansias de prestación (las *performances* atléticas en el campo de fútbol, la pertenencia a las bandas urbanas, las prestaciones sexuales, etc.).

Este aspecto de socialización, de puesta en común de lo personal-viril y de la afirmación de la identidad masculina tras el reconocimiento del grupo, ha sido un elemento fundante de la concepción hegemónica de la masculinidad. Desde los rituales de circuncisión del pueblo de los merina de Madagascar (Bloch, 1986), a los rituales de ingestión del semen

---

8. Con éste término se hace referencia a las teorías postcoloniales desarrolladas en el ámbito de la antropología, la etnología, el arte, la literatura o la historia en las últimas tres décadas del siglo XX, que elaboran visiones críticas acerca del legado de las experiencias del colonialismo (español, portugués, británico y francés) en las sociedades y las culturas autóctonas (Melino, 2008).

masculino por parte de los etoro más jóvenes de Papua Nueva Guinea (Kelly, 1976) –un acto homosexual que permite alcanzar el estatus adulto y la fortaleza física a las jóvenes generaciones–, a los rituales de iniciación en el ejército, el noviciado en las hermandades de ciertas universidades americanas o las ceremonias de terminación de los estudios, la condición masculina se alcanza plenamente tras la superación de alguna prueba.

Cuando el reconocimiento colectivo falta, cuando el éxito de la confrontación entre pares no es el esperado y no se produce la inclusión en el grupo, estamos en presencia de conflictos en la conformación de una identidad de género que reenvían directamente a la disfuncionalidad del modelo heterodominante. La generación de tensiones por esta disfuncionalidad, y de una norma que ya no se demuestra adecuada sino fuente de dolor y de marginación, está en el origen de lo que aquí se ha indicado como la expresión de una “masculinidad indisciplinada”. En el arte actual español esta forma identitaria se manifiesta especialmente en el trabajo de creadores como Jesús Martínez Oliva y Alex Francés.

Los ritos de construcción de la masculinidad, concretamente, son el tema central de uno de los trabajos más recientes de Jesús Martínez Oliva (“Videoinstalación en tres canales”, Sala Verónicas, Murcia, 2005). El artista murciano considera diversos ámbitos de socialización y momentos rituales en los cuales la masculinidad se configura: el primero es el sistema educativo reglado, regido por un aparato de normas socialmente consensuadas, la disciplina y el sometimiento a un orden jerárquico. Conjuntamente a este marco educativo y como formas transgresivas hacia lo establecido, se encuentran el espacio festivo (la fiesta popular de la “Masclatá” en Valencia); ciertos ritos entre pares como las carreras ilegales de motos en las salidas de la ciudad, ruidosas, masivas, descontroladas y en las cuales no faltan gestos de desafío hacia las normas (no llevar el casco) o peligrosas proezas (encabritar la moto); finalmente, se encuentra la cultura de consumo, con sus mensajes de omnipotencia (“*Impossible is nothing*” es el título de la animación), de fuerza, control, rapidez, también acudiendo a imágenes de la publicidad de marcas como *Nike* o *Adidas*, cuyos logos son reproducidos con cocaína.

Desde el punto de vista de la estética y de las estrategias visuales empleadas por el artista, la obra citada es quizás la que menos transgrede las convenciones o hiere la moral dominante, quizás por no tener como protagonista al cuerpo de hombre, como es habitual en Jesús Martínez Oliva. Como explica uno de sus comentaristas, Jesús Carrillo, “El trabajo de Jesús Martínez Oliva desde sus inicios tuvo como uno de sus vectores principales el desvelamiento de los aspectos traumáticos de la

incorporación de su rol por el sujeto varón y la naturaleza carcelaria y paranoica de los espacios del aprendizaje y del juego, identificando el cuerpo, su cuerpo, como uno de los escenarios principales en que tiene lugar tal disciplinamiento” (Carrillo, 2005: 13).

El cuerpo de hombre y su sexualidad, entendidos desde una perspectiva homosexual, constituyen así el núcleo de su trabajo: cuerpos rebeldes, indisciplinados, liberados, desafiantes, que se exponen y se dejan mirar en sus partes más íntimas. Especialmente el ano y el pene, partes anatómicas cargadas de una rica simbología, son recurrentes en sus dibujos y esculturas. El ano se convierte en un poderoso elemento del desafío de la norma establecida y se hace emblema del deseo y del placer que provoca precisamente la ruptura de los límites de una sexualidad monolítica y asfixiante, invirtiendo el significado de la pasividad sexual. Así en “Año solar” (dibujo sobre cartulina, de 1994) los años parecen estrellas de un fragmento del firmamento; en la escultura “Cuerpo penetrable” (1997) se ve un falo (“cuerpo”) de alambre e hilo de cobre constelado por varios agujeros, penetrables (figura 1); finalmente, en la serie “Miedos y fobias” (1995-1998) Martínez Oliva propone primeros planos de un ano abierto, a veces sangrante, a veces rodeado de una tela araña, otras veces semejante a la flor de la cala.



**FIGURA 1:** Jesús Martínez Oliva, *Cuerpo penetrable* (1998)

El segundo elemento, el pene, resiente de la visión propuesta por Jacques Lacan como un elemento marcado por la norma, el orden establecido, la ley patriarcal; a ello subyace una noción de poder vinculada con la masculinidad ortodoxa. La obra “Ley y orden” (1998) resume de modo explícito estos conceptos: una escultura de cable negro simula una porra que, suspendida en el aire, vigila, amenaza, inspira respeto y temor, mientras que a su alrededor se encuentran las siluetas de cuerpos masculinos.

Jesús Martínez Oliva lleva al plano del arte al hombre de la pornografía homosexual, de los cuartos oscuros, de los clubs gay o de los gimnasios, desplazando el modelo de “marica” afeminado y enfatizando los rasgos viriles de esas identidades transgresivas. Sin embargo, el artista recuerda que esta masculinidad, así como todas sus múltiples otras expresiones, inclusive las normativas, lleva consigo un aspecto de ficción y mascarada: en “Muscles room” (1998) el artista propone una habitación repleta de bíceps poderosos, pectorales hinchados, deltoides y tríceps entrenados, pero cubiertos de maquillaje. Efectivamente, de acuerdo al mismo creador: “El cuerpo no es ya el último refugio de autenticidad, sino un lugar de escenificaciones artificiales, simuladas y agresivas, un claro reflejo de una sociedad presa de la industria de las imágenes y de un férreo orden simbólico” (Martínez Oliva, 2005: 182).

Al igual que Jesús Martínez Oliva trata en su obra la anidad como forma de rechazo de la masculinidad normativa y rescata el rol pasivo del hombre, así otro artista contemporáneo, Alex Francés, reivindica el placer de una virilidad pasiva y la despoja de la carga negativa culturalmente asociada a la actitud femenina. La sumisión aparece como una práctica subversiva convirtiéndose, así, en deseable. El ejemplo quizás más explícito es la obra “Quiero estar dentro de ti” (1996), donde la imagen de un hombre sentado en los hombros de otro, ocultando con su cuerpo la cabeza, reenvía a la fantasía sexual del *head-fucking*, hipérbole de la práctica del *fist-fucking* (o penetración anal con el puño). De esta imagen trasuda el deseo masculino de posesión del otro –también a través de acto explícito de la sodomización-, del contacto y de la unión de los cuerpos, a veces negada u obstaculizada en la vida cotidiana. Al respecto, Alex Francés indicaba en una entrevista con Gloria Picazo publicada en el catálogo *Caligrafía* (Picazo, 2001:150): “Pretendo ennoblecer un cuerpo masculino pasivo y reivindicar como viril el placer anal homosexual ya que existe una determinada idea acerca de las relaciones de sometimiento o dominación, que sobrevalora las actitudes activas y las asimila exclusivamente con la virilidad, y desprecia las actitudes pasivas”.





**FIGURA 2:** Alex Frances. *Las presas*, Fotografía B/N, 120 x 80 cm., 1993

El binomio placer-dolor, sometimiento-entrega, acompañan el deseo; la conciencia de los límites y las dificultades de comunicación están constantemente presentes. El uso prolífico de elementos con una clara simbología como tubos, sogas, cuerdas que obligan al sujeto a posiciones incómodas y forzadas, o capuchas, que esconden el rostro y ocultan una identidad frecuentemente negada al homosexual, ayuda a transmitir esos significados. Así, en “La sed” (1998) –sed de contacto, de comunicación, de comprensión, de reconocimiento- el hombre yace en el suelo, acurrucado y con la cabeza tapada, envuelto en una larga goma de agua desde la que no sale ni una gota; en la serie de fotografía “Las presas” (1997) (figura 2) un cuerpo desnudo está amarrado al perchero del armario con las ataduras frecuentemente empleadas en los juegos sadomasoquistas,



casi sin poder respirar ni poderse mover (le es imposible, pues, “salir del armario”, como coloquialmente se llama desvelar la propia homosexualidad). En “Latencia” (1994) un cuerpo desnudo es doblado sobre sí mismo y envuelto por una capa de papel transparente, representando las barreras sociales invisibles que le impiden el contacto sereno con el Otro y le obligan a encerrarse sobre sí mismo: una especie de transposición a las problemáticas gay del “techo de cristal” para las mujeres.

Las ataduras, en las que el deseo pervive, además de constricciones, símbolo del castigo, de la inmoralidad, de la sanción por lo prohibido, son también elementos que conducen hacia la esfera de lo erótico: “Beso a beso” (1993), “Chichas con gemas” (1996) o “A la sombra del amor” (1996) son algunos ejemplos inequívocos de una sexualidad indisciplinada, rebelde e indiscretamente presente en nuestro entorno cotidiano.

## **Masculinidad performativa e identidades queer en Miguel Bennloch y en Cabello/Carceller**

En las sociedades de herencia patriarcal en las que vivimos la mayoría de los habitantes del planeta, es sabido que el varón –entendido como normativamente heterosexual- no ha sido afectado por la necesidad de definirse, de defender sus particularidades identitarias y de luchar por sus derechos en la jerarquía de género, ya que el simple hecho de no ser mujer ha actuado como un dato definitorio suficiente. En relación a ello, hace más de medio siglo Simone de Beauvoir escribía: “La relación de los dos sexos no es la de dos electricidades, la de dos polos: el hombre representa a la vez el positivo y el neutro, hasta el punto de que en francés se dice «los hombres» para designar a los seres humanos, habiéndose asimilado la acepción singular de la palabra «vir» a la acepción general de la palabra «homo». La mujer aparece como el negativo, ya que toda determinación le es imputada como limitación, sin reciprocidad” (Beauvoir, 1972: 3).

Sin embargo, estos códigos de tajante definición binaria -de la mujer con respecto al hombre mediante una larga lucha de reivindicación de la propia naturaleza como sujeto de decisiones, y del hombre con respecto a la mujer desde una posición de naturalizada superioridad al que no hacen falta discursos de legitimación (Bourdieu, 2000: 22)- entran en colisión con la compleja gama de manifestaciones identitarias sobre la base del género. Las reflexiones que se articulan desde el planteamiento *queer* atacan esta distinción dual entre hombre y mujer, y sostienen la insuficiencia de los criterios de género.

A grandes rasgos el paradigma *queer*, formulado ya en los años ochenta en Estados Unidos pero con un impacto tardío en la península ibérica, cuestiona el concepto de género y lo desnaturaliza indicando como posiciones vacías la identidad femenina y la masculina (Vidarte, 2007; Vidarte y Llamas, 2000; Aliaga, 2010; Preciado, cit.). Se propone como subversivo hacia todas aquellas definiciones que enjaulan la libre expresión identitaria: homosexual y heterosexual, bisexual, gay, lesbiana, *drag king*, *drag queen*, transgénero, transexual, etc. En particular, el concepto de “performatividad” del género –uno de los aspectos centrales de las teorías *queer*, como ya se ha dicho (ver Butler, cit.; Sedgwick, cit.; Preciado, cit.; De Lauretis, cit.)- explica como haya feminidades sin mujeres y masculinidades sin hombres: junto con el “macho” tradicional, hay varias otras expresiones conocidas como *butchs*, *tomboys*, *drag kings*, *garçonnes*, camioneras, FtM o F2M (*Female to Male*). Así, desde la perspectiva *queer* la masculinidad se desvincula del ser biológicamente hombre y se asocia a un conjunto de características aplicables a cualquier sujeto sexuado, convirtiéndose en un mero hecho de actuación o *performance* (MacInnes, 1998).

Las “revueltas identitarias” movilizadas por el paradigma *queer* y a menudo limitadas al plano teórico, encuentran un desarrollo visible en la práctica de algunos artistas. En el campo de la creación española actual es todavía difícil hablar de una corriente artística *queer* orgánica y estructurada; a pesar de ello, algunos creadores destacados adoptan esta perspectiva y desde ella estructuran su obra. Entre ellos se encuentra el granadino Miguel Bennloch.

La acción artística de Miguel Bennloch surge muy vinculada a sus experiencias vitales y a una historia personal de luchas, primero como militancia anti franquista y luego, en el contexto de los reajustes políticos y los cambios sociales que siguieron a la transición democrática, a favor de las libertades personales<sup>9</sup>. A finales de los años setenta en España empezaba a articularse el movimiento homosexual; Miguel Bennloch tomó parte en las acciones de los Frentes de Liberación Homosexual del Estado Español -además de en otras reivindicaciones pacifistas (en oposición a OTAN, por ejemplo)- y de modo muy original supo hacer del arte su propio canal de expresión política.

El punto de arranque de su trayectoria fue el “Coutre Chou”, un espectáculo paródico continuado durante veinte años (1984 – 2004), resultado de la colaboración de varios compañeros y amigos. El mismo

9. Entrevista con el artista, y primer encuentro para la “historia de vida”, realizada en Sevilla en fecha 01 de diciembre de 2010.

artista define al “Coutre Chou” como “un espacio nuevo de agitación, [...] la expresión de la quiebra con los maximalismos de las certezas revolucionarias y la apertura a nuevos temas de lucha como el feminismo y la sexualidad libre que ponían nuestras propias vidas en el centro de los cambios sociales” (Benlloch, 2009: 2).

A partir de entonces, su toma de conciencia del arte como un movimiento de conocimiento y transformación de la realidad fue progresiva, de modo que es posible afirmar que desde el Coutre Chou toda la obra performativa de Benlloch ha sido recorrida por el espíritu de emancipación, de ruptura de cualquier tipo de encasillamiento dentro de rígidas categorías de género y del deseo de desarrollo autónomo de la propia identidad como sujeto.

La idea de la identidad como algo fluido, móvil, dinámico, en la cual no hay espacio para la definición de sexos y géneros, sino al contrario más relacionada con la esfera anímica y mental, estuvo presente en la primera *performance* que este creador realizó fuera del “Coutre Chou”: “Tengo tiempo” (1994), tiempo para reflexionar, para hacer, para deshacer, para debatir, para proponer y para crear. En esa *performance* el cuerpo, su cuerpo, es el lugar en el cual se acumulan las experiencias vitales, las mismas que configuran la identidad individual. El cuerpo emerge, además, como un elemento eminentemente cultural, sobre el cual se depositan las definiciones identitarias construidas sobre base sexual. Al principio de la acción Miguel Benlloch aparece vestido con prendas masculinas y femeninas, de diferentes connotaciones étnicas y símbolo de una historia común; poco a poco se las quita, quedándose desnudo y deconstruyendo, así, de modo simbólico su propia identidad.

En las acciones posteriores las ideas que enfatizan el elemento subjetivo del proceso de construcción de la identidad de género y que rechazan las definiciones creadas sobre la distinción de los conceptos de “hombre” y de “mujer”, adquieren mayor fuerza.

En 2005 Miguel Benlloch revisita la acción “Tengo tiempo” con la *performance* “51 Géneros”, haciendo hincapié en los estereotipos y los mecanismos culturales que estructuran las identidades masculinas y femeninas y los roles adoptados por cada sujeto en la sociedad.

Tres años después realiza la *performance* “11 de media”, cuya idea surge a partir de la escucha de una noticia sobre la media del pene español transmitida en la radio. En el punto de mira del artista se encuentra la construcción falocéntrica de la masculinidad, la cual limita el desarrollo autónomo de otras formas de expresión viriles y ata la noción de identidad de género a la genitalidad. Vestido como un directivo de empresa en

su propio despacho, en la acción Miguel Benlloch masturba con energía su pene postizo, un globo que se va inflando hasta explotar. Es la masculinidad heterosexual dominante la que estalla con este acto.

Finalmente, en la *performance* “Des-identifícate”, realizada a principios de noviembre de 2010 en ocasión de unas jornadas sobre transfeminismos, feminismos *queer* y discursos no binarios en la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), el artista invierte los discursos que defienden la construcción de la subjetividad sobre la base del dato sexual o de la identificación de género, para situar la construcción del individuo como una construcción mental.



**FIGURA 3:** Miguel Benlloch, *Braga Activista. Performance Des-identifícate*. UNIA, 2010

En esta *performance* utiliza algunos objetos ya empleados con antelación en otras acciones y cargados de un particular significado: el traje de espejos y la “braga activista” (figura 3). En particular, es interesante la simbología de la “braga activista”: se trata de una prenda interior, un objeto íntimo y personal, en la cual están fijadas las chapas de las luchas

por las libertades en las que ha participado su dueño. Como símbolo de la historia de batallas ideológicas que han formado las ideas y las visiones del mundo de quien la lleva, la “braga activista” es colocada por Miguel Bennloch en la cabeza, mientras que debajo del traje de espejos el artista lleva un tanga con boca y pene de trapo (el mismo tanga usado en la *performance* “51 Géneros”). Como es habitual en sus acciones, Bennloch se desnuda, se quita la “braga activista” de la cabeza y el tanga con pene postizo, colocando uno en el lugar del otro. El objetivo es obrar una inversión simbólica de los discursos feministas y LGTB (Lesbiana, Gay, Transexual, Bisexual): desplazando el pene en la cabeza, critica el hecho de que para tales movimientos los discursos sobre la base del sexo dan forma a la identidad; poniendo la “braga activista” en el lugar de los genitales, reivindica que, al contrario, es el conjunto de experiencias que plasman las ideas del individuo y su modo de estar en el mundo lo que crea la identidad. Tras este acto de irónica inversión, el artista empieza paródicamente a masturbarse la cabeza.

Pocos otros ejemplos se pueden aportar, en el arte español, de una obra enteramente *queer* y en buena parte enfocada en la revisión del concepto de masculinidad.

Ciertamente, otro caso significativo es el trabajo de Helena Cabello y Ana Carceller, quienes dedican la mayor parte de su obra al cuestionamiento de los modos de representación hegemónicos de la identidad.

En particular, la investigación acerca del modelo estético que define la masculinidad y de los aspectos más contradictorios que son consustanciales al mismo es una parte importante de la labor creativa de esta pareja. Su objetivo es poner en evidencia que la masculinidad es un atributo que no pertenece a un cuerpo concreto sino que se puede adoptar a partir de cualquier constitución ideológica.

Cabello y Carceller consideran la industria cinematográfica norteamericana como el principal ámbito de referencia para la construcción y el mantenimiento de estereotipos sobre la virilidad, e intentan desvelar algunos de estos mecanismos. En relación a ello realizan una trilogía de videos a partir de cuatro películas de culto de Hollywood: “Rebelde sin causa”, “La lista de Schindler”, “El apartamento”, y “Apocalypse Now”. En el primer video “Casting: James Dean (Rebelde sin causa)” (2004), dieciséis mujeres interpretan a James Dean, uno de los iconos masculinos de referencia, reproduciendo uno de los estereotipos de comportamiento viril más difundido. En el segundo video, “Ejercicio de poder” (2005), las artistas estudian la *performance* del comportamiento masculino en el contexto laboral mediante la reinterpretación, por parte de dos mujeres,

de la actuación de Liam Neeson, Fred MacMurray y Jack Lemmon en “Schindler’s list” y “The apartment”. El tercer vídeo, “After Apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)” (2007) es ambientado en el lugar original de la película de Francis Ford Coppola y examina los problemas de construcción identitaria en el período postcolonial, deconstruyendo el ideal masculino del anti-héroe y sustituyéndolo con una mujer filipina.



**FIGURA 4:** Cabello/Caceller, *Instrucciones de uso* (2004), DVD color 6'30"

Pero la obra donde quizás sobresale de modo aún más explícito su posición *queer* frente a las identidades de género y la convicción de la performatividad de la masculinidad, como comportamiento adaptable a cualquier ser humano, es la *videoperformance* “Instrucciones de uso” (2004) (figura 4). La acción se desarrolla como un decálogo en el que se dictan la pautas de comportamiento “viril”, el conjunto de gestos, actitudes y miradas que convierten al sujeto en un varón. Hay un “Índice” en

el cual se explica como leer, como esperar, como sentarse, como andar, etc. Para reforzar el mensaje, no es una casualidad que las artistas hayan elegido para interpretar el manual de uso de la masculinidad a Raquel/ Lucas Platero, de nacimiento mujer y activista del movimiento LGTBQ en España.

## Masculinidad heterosexual reflexiva en Antonio Sosa e Ivan Tovar

Hasta ahora se ha visto como la deconstrucción de la idea de una única masculinidad homogénea esté avanzando principalmente desde planteamientos homosexuales o *queer*. Sin embargo es igualmente relevante la revisión que también desde posiciones heterosexuales se está articulando hacia la figura masculina “tradicional”: el “macho”, el “padre de familia” de los modelos patriarcales o lo que en la literatura anglosajona se conoce como el *male breadwinner* (Blossfeld y Drobnic, 2001). Desde estas posiciones se observan nuevas formas de construcción de la virilidad que apuntan hacia un panorama de elecciones identitarias más autónomas y fluidas.

La ruptura del esquema tradicional de género ha llevado en estos últimos años a algunos analistas a defender la tesis de la “crisis de la masculinidad” heterosexual. Tim Edwards (2006) analizó algunos de los principales argumentos en defensa de esta tesis: los cambios en uno de los fundamentos de la identidad masculina del “macho proveedor”, es decir el trabajo, precarizado e incierto en la sociedad del capitalismo avanzado; el fin del predominio masculino en la instrucción, y sus menores niveles de éxito con respecto a las mujeres; una nueva definición de los roles de producción y reproducción en el interior del núcleo doméstico, la progresiva modificación de las relaciones de género y los cambios en la dimensión de la reproducción que reducen la necesidad de la figura del padre. Sin embargo, aquí se argumenta que todos estos aspectos más que ser prueba de una “crisis de la masculinidad” testifican una modificación de la posición del hombre en el trabajo, en la instrucción, en la familia y en las demás dimensiones de la vida social, lo cual a su vez conlleva un cambio en las modalidades con que se ponen las bases para la estructuración de las identidades masculinas.

En el arte actual las reflexiones que parten de una revisión de la masculinidad heterosexual y de sus relaciones en el terreno de género han originado algunos trabajos interesantes. Antonio Sosa, escultor y pintor andaluz, ha dedicado a este asunto parte de su obra, aunque de modo indirecto.



Antonio Sosa alcanzó notoriedad desde los años ochenta especialmente por sus esculturas, logradas mediante un proceso particular de calco en la arena o en la tierra, en la cual depositaba ceniza o escayola para generar la obra final. Su proceso creativo se justificaba a través de la dialéctica entre contrarios, ya que a la esterilidad de la ceniza respondía la fecundidad de la tierra, al negativo del molde lo positivo de la imagen; a nivel simbólico se trataba tanto de una experiencia e regeneración de la materia desde la tierra, como del artista a través de una experiencia cártica. Sin embargo, en este estudio es más interesante volver la atención hacia sus dibujos y pinturas, a los cuales además dedica su atención casi en exclusiva desde la mitad de los años noventa.

De base para la obra de Antonio Sosa es la referencia constante al mundo onírico y al espacio inconsciente de la interioridad del individuo, que aflora a través del sueño y que se hace visible a través de la actividad creativa. Algunos símbolos significativos de la cultura occidental -racional, católica y patriarcal- son recurrentes en su obra gráfica: la cadena de ADN, emblema de la vida y de la reproducción del ser humano; el círculo, símbolo de lo espiritual; la cruz, elemento universal antiguo nacido del círculo, representación terrenal de la humanidad y de la relación del hombre con la materia; la espada, símbolo del poder, de la justicia, de la fuerza, del honor y, por extensión, de la masculinidad; el fuego, índice de transformación, regeneración y purificación; el agua, elemento creador de vida, que comparte con el fuego la destrucción en aras de la purificación; la serpiente, símbolo polivalente en casi todas las culturas, positivo y negativo a la vez, emblema del conocimiento y de la regeneración, por su forma circular y siempre cambiante relacionada con la noción del “origen”, el ciclo continuo de la vida y de la muerte, la representación del “eterno retorno”; y finalmente el sueño, particular estado de la conciencia, orilla entre la vida y la muerte, personado por *Hypnos* en la mitología griega, hijo de Nix (la noche) y hermano gemelo de Tánatos (la muerte).

En sus obras más antiguas se mezclan erotismo, espiritualidad, religiosidad y otros elementos de la experiencia cultural de Andalucía; estas referencias a veces sobresalen de modo explícito mediante inscripciones en el dibujo, como en el caso de «frutos prohibidos» en un trabajo sin título de 1985.

La figura masculina es ciertamente la protagonista de la mayoría de sus dibujos desde la segunda mitad de los años ochenta. En la mayoría de los casos es un hombre -el mismo artista- dibujado con pocos detalles, apenas definido, casi como si no perteneciese a este mundo, sino fuese





**FIGURA 5:** Antonio Sosa, s/t (1987)

una proyección de lo interior o estuviese en el plano metafísico de la reflexión y de los sueños; un hombre doblado sobre si mismo y sobre sus interioridades. Así, en un dibujo de pequeño formato (Sin título, 1987, 19 x 14 cm.), Sosa nos enseña la imagen de tres espadas (como la inscripción en la misma obra) insertadas en la espalda de un hombre, que casi levantando se levanta de su cama (figura 5); el hombre (¿o su alma?) es atravesado por el símbolo del poder, de la fuerza, del honor, de la masculinidad hegemónica, y a través del sueño se extraña de la vida real, tiende hacia

lo espiritual (los círculos en alto en el dibujo), aspira a la regeneración (en el dibujo se observan unas cáscaras que recuerdan a sus esculturas de escayola y arena, cuyo significado regenerativo se ha recordado).

Doblado y atravesado por una cadena de ADN, con un moto concéntrico que se articula desde los círculos del Origen es también “Traficante de sueños” (2008); el corazón encendido, apoyado en su espalda, es penetrado por una espada (¿o una cruz?) también enfocada. El “Traficante de sueños” arde, junto con sus sueños.

En otra obra, “Cueva en el aire” (2008) se observa el rostro de un hombre pensativo, apenado, que sobresale en primer plano por encima de un fondo de líneas sinuosas; su cuello y su cabeza son atravesadas por cadenas de ADN, mientras que su mente es una maraña de conexiones abiertas. En “El lago” (2008) el hombre yace dormido en una alfombra de motivos circulares, mientras que su cuerpo es plasmado por pequeños sellos, imágenes de los sueños que le componen; frente a ese cuerpo entregado a Morfeo, otro pequeño hombre yace desnudo, con su piel bien visible, en una esfera de agua: todo un clímax de la simbología de la regeneración del ser (figura 6). Otro dibujo interesante es “La herida” (2008), en el cual el hombre se desdobra dando lugar a una sombra compuesta por los pequeños símbolos y objetos que en toda la obra de Sosa constituyen una “iconografía de la existencia”, y a una imagen aparentemente tridimensional, casi más concreta, que da la espalda a la primera.

En la vastísima obra de Antonio Sosa son muchos más los ejemplos que se podrían aducir para defender la idea de un nuevo icono masculino, de una masculinidad heterosexual reflexiva, compleja y alejada del estereotipo. Las obras brevemente descritas sugieren algunas de las reflexiones gráficas del autor acerca de estas expresiones de la virilidad; otras, enfocadas en un aspecto igualmente atípico y distante de la norma, son tratadas por Sosa en la serie de dibujos de gran formato *Barroco (1-2-3-4)* compuestos entre 2007 y 2008.

Como ya se ha tenido ocasión de explicar (Sacchetti, 2011), en esta serie el artista pone el énfasis en el proceso de cambio interior al sujeto masculino: en el primer dibujo —*Barroco 1*— el hombre es el origen de la narración, su imagen de cuerpo y alma es clara y definida; en el dibujo siguiente (*Barroco 2*) la imagen del hombre se hace menos nítida, casi desdibujándose y trasladándose hacia el mundo de sueños y vuelos interiores, mientras que su corazón, encadenado, yace sumergido en agua, el origen y la memoria humana. La imagen del hombre pierde sus rasgos viriles más evidentes, acabando en sombra en el tercer cuadro (*Barroco 3*), donde una figura femenina yace, inconsciente o dormida, detrás de



**FIGURA 6:** Antonio Sosa, *El lago* (2008)

la masculina o quizás dentro de ella, como imagen de su interior, de su aspecto más íntimo. En el dibujo final, *Barroco 4*, el hombre desaparece para dejar lugar a una mujer, de pie, sola, envuelta en una espesa cortina de ADN. Interrogado acerca del significado de este progresivo paso de la imagen de hombre a la de mujer, Sosa explica su intención de hacer resaltar la presencia de una parte femenina oculta en cualquier hombre heterosexual: concretamente “el reconocimiento de lo femenino en lo masculino”.<sup>10</sup> El artista quiere indicar la existencia de una metamorfosis interna al hombre heterosexual actual; plantea la presencia de aspectos femeninos en el varón, poniendo en discusión la noción de masculinidad falocéntrica dominante.

En estos últimos trabajos y en la obra anterior, el artista propone una visión que rompe con la tradición, poniendo en relieve diversos aspectos de la virilidad heterosexual dejados al margen por las interpretaciones conservadoras; de este modo, abre un amplio abanico de posibilidades de expresión para las masculinidades heterosexuales contemporáneas, y para nuevos modos de estar como hombre en la sociedad actual.

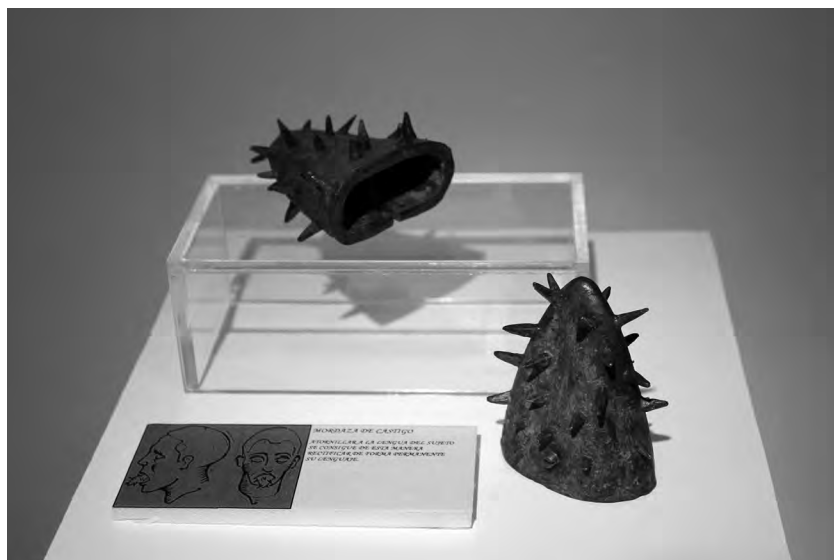
10. Entrevista con Antonio Sosa Entrevista realizada en Coria del Río el 24 de marzo de 2009.

Desde otra perspectiva se articula la revisión de la masculinidad heterosexual que propone otro artista andaluz, Ivan Tovar. Este joven creador, o “artista de emergencia: 24 horas al día los 365 días del año” como prefiere definirse<sup>11</sup>, analiza dos diferentes aspectos relacionados con el modelo viril hegemónico: el estereotipo del “macho” y sus desviaciones en las relaciones de pareja que inducen a la violencia de género.

Acerca del primer aspecto focaliza la atención en lo que se indica en la sociología anglosajona como la *Mainstream masculinity*, es decir el modelo masculino “tradicional”, visible en los medios de comunicación y legítimo, universalmente aceptado, que no necesita justificarse y que detenta el poder social. Con un lenguaje plástico cargado de humor e ironía, Ivan Tovar trabaja en una parodia del falocentrismo: elabora una propuesta que mediante la re-plasmación del cuerpo masculino busca el cuestionamiento de la simbología asociada a las representaciones y actuaciones dominantes del hombre, para inducir a reflexionar sobre nuevas experiencias y *performances* de la masculinidad. Propone, así, *El hombre perfecto* (2008), una serie de pequeñas esculturas que quieren subrayar los estereotipos masculinos tan evidentes en la industria del fitness, la publicidad y el cine: el “hombre perfecto” es la reproducción de un muñeco musculoso, con una mirada solemne y segura, disponible en distintos modelos de acuerdo a sus rasgos caracteriales. Así Ivan Tovar presenta el modelo “Básico”, que además de los atributos físicos especificados incluye amor, dedicación, compromiso y está enriquecido con sentido común. De modo distinto, el modelo “Amigo” incluye atención, disponibilidad y comprensión, tiene de serie un carácter afable y sensible, cinco frases de apoyo para los momentos de necesidad y un teléfono de atención 24 horas, aunque también tiene sinceridad limitada. En la caja en el que se encuentra para su presentación al público se avisa: “Atención!!! El uso reiterado puede ocasionar desinterés, ausencia y respuestas evasivas en nuestro amigo”. El tercer modelo, “Muymacho” incluye sexo, ego-plus e independencia, además de abono vitalicio para el gimnasio, la lista de normas y obligaciones para su pareja (detalla claramente el papel a desempeñar en cada situación), coche, moto y casa totalmente equipadas (valor según tamaño del ego) y está enriquecido con testosterona. Finalmente, el último modelo, el “Artista”, es el “número 1 en ventas” –una crítica al sistema del arte y su mercado por parte de Ivan Tovar-, incluye creatividad, originalidad e inspiración, además de galeristas, comisarios/as y críticos/as con apoyo total.

---

11. Entrevista con el artista realizada en Sevilla en fecha 17 de septiembre de 2009.



**FIGURA 7:** Ivan Tovar, *Mordaza de Castigo* (2011), Bronce (fundición)

Se trata, según el autor, de un hombre preparado para la mujer según los dictámenes de la industria de la imagen, diseñado a medida de una idea estereotipada del gusto femenino.

Acerca del segundo aspecto tratado por este artista en su revisión de las expresiones masculinas actuales, la prepotencia y el deseo de dominación coercitiva sobre la mujer, es interesante la propuesta que ofrece en la exposición “Amor y odio” (2011, Galería Weber-Luftgen, Sevilla). Ivan Tovar revisa la violencia masculina, desmitifica la imagen heroica del hombre y su valentía para enseñar su lado más mezquino, en un acto humilde y ciertamente poco frecuente, de autocrítica. Así, en “Mordaza de castigo” (2011) presenta dos mordazas en bronce con la forma de la lengua de un hombre, cubierta por unos pinchos o clavos puntiagudos que recuerdan los instrumentos de tortura de la baja Edad Media. Con ello pone en evidencia la persistencia en nuestra sociedad de un hombre desconsiderado, autor de violencia verbal o de injustificadas vulgaridades hacia el género femenino.

En otra obra de la misma serie, “Machisticida” (2011), Ivan Tovar presenta una instalación donde simula la puesta en venta en un escaparate de un producto de uso cotidiano: un spray contra el machismo, un expositor con un cartel que indica sus beneficios, efectos y destinatarios y

cinco chapas publicitarias del nuevo producto. En la misma obra se indica además que el *machisticida* es un elemento indispensable para el bolso de la mujer, un spray que neutraliza a sus agresores físicos y psicológicos.

Si en el caso de la obra de Antonio Sosa el hombre heterosexual reivindica el reconocimiento de su parte más sensible, dubitativa, reflexiva, delicada, compleja, convencionalmente “femenina”, Ivan Tovar presenta un hombre que se dobla sobre sí mismo y sobre sus partes más oscuras, destaca el aspecto del que está menos orgulloso con un gesto de denuncia, vergüenza y auspicio al cambio.

## Consideraciones finales

En el epígrafe conclusivo de este artículo es conveniente hacer una referencia rápida a su principio, y precisamente al título. *Andreia* es la antigua palabra griega que indica la condición masculina; representa la virtud del guerrero, su valentía y su valor. Se refiere a una noción de masculinidad temperamental, a que está asociada entereza ante cualquier miedo, desafío moral y material, mezquindad y bajeza. *Andreia* es parte del ideal griego de hombre, a que también pertenece la perfección física y la belleza, ambas relacionadas con la idea de poder, ya que son virtudes que le acercan a la divinidad o al *status* de héroe.

Los ejemplos que nos ha ofrecido la creación española contemporánea oponen a los *andreios* -los hombres poseedores de esa virtud- una multiplicidad de “antihéroes”: encontramos hombres profanados en su intimidad moral y física; hombres deseoso de una entrega total a otros hombres; hombres que reniegan la oposición a la mujer como elemento definitorio de su especificidad identitaria; hombres que manifiestan una identidad de género compleja, basada en el reconocimiento del valor de sus experiencias interiores y relacionales; hombres que reivindican su lado más sensible, irracional o delicado; hombres que rechazan su prerrogativa de dominación; hombres que no tienen miedo a enseñar su cuerpo y a hablar a través de él.

Los objetivos centrales de este artículo han sido la crítica de los modelos tradicionales de virilidad y la búsqueda de expresiones alternativas de las identidades de género masculino. El arte contemporáneo se ha demostrado un válido ámbito propositivo, también a través de la crítica y la subversión de los valores patriarcales.

La liberación de la creación artística española contemporánea de los cánones ortodoxos de las Bellas Artes, junto con la relajación de la rígida estructura de género, han rescatado del ocultamiento a la representación



del cuerpo masculino y han facilitado la difusión de sus imágenes en los diferentes medios de los que el arte se avala. La corporalidad vuelve así a poder ser considerada como un elemento que contribuye a la plasmación de las identidades del hombre.

Desafiando una noción estereotipa de masculinidad basada en la racionalidad y en la represión emocional, los artistas cuya obra hemos sucintamente presentado dan visibilidad a unos modelos de hombres que aspiran a sentir el calor de los afectos, a vivir las emociones del amor, el dolor del llanto, de la incertidumbre, a disfrutar de la dulzura del hogar o a ser vencidos por un desamor o una derrota. Son hombres que replantean su lugar en la dinámica de las relaciones de género y que prospectan nuevas formas de interactuar en el contexto de la sociedad.

Se ha repetido en varias ocasiones que la masculinidad es una noción en movimiento, con carácter fluido, un efecto de la cultura, una construcción, una *performance* o una “mascarada” más que una esencia universal e inmutable. Ciertamente en las últimas décadas, en la culturas de Occidente, los hombres han atravesado un proceso de cambio en su modo de estar en la sociedad, en sus formas de relacionarse con el otro género y con los mismos hombres.

La existencia de una pluralidad de formas culturales e identitarias de la masculinidad en la sociedad actual es entonces inequívocamente reconocida y debatida en sus distintos matices, sin embargo lo que todavía no rescata iguales consensos es su legitimidad.

El inconsciente colectivo, comenta en un texto crítico para la exposición “Héroes caídos” su comisario José Miguel García Cortés (2002), es impregnado por unos esquemas sociales y simbólicos que atestiguan el orden masculino como el único posible; lo que aquí se ha intentado subrayar es cómo el arte plástico y visual actual intenta golpear este inconsciente, abriendo camino a una reflexión seria y necesaria, y dando unos pasos más hacia el cambio social.

## Referencias bibliográficas

- Aboim, Sofía (2009), *Plural masculinities*, Farnham: Ashgate.
- Aliaga, Juan Vicente (2010), “¿Existe un arte queer en España?”, en *Acción paralela*, n. 3, en <http://www.accpa.org/numero3/queer.htm>, última consulta 28/10/2012.
- Almog, Josep (2002), *What am I? Descartes and the mind-body problem*, Oxford: Oxford University Press.
- Badinter, Elisabeth (1993), *XY: la identidad masculina*, Madrid: Alianza.
- Barbancho, Juan Ramon y Sacchetti, Elena (2010), “Arte contemporáneo y sociedad en

- Andalucía”, Revista *Actualidad*, Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces mayo n.º 50, número monográfico.
- Beauvoir, de Simone (1972), *El segundo sexo*, Madrid: Ed. Aguilar.
- Benlloch, Miguel (2009), “¡¡Larga vida al Cutre Chou!!”, en *Dig me out. Discourses of Popular Music, Gender and Ethnicity*, Art Centre Arteleku, Spain/Austria, [http://www.digmeout.org/texte/Benl\\_span\\_ges.pdf](http://www.digmeout.org/texte/Benl_span_ges.pdf) Última visita 17/11/2011.
- Bloch, Maurice (1986), *From Blessing to Violence: History and Ideology in the Circumcision Ritual of the Merina of Madagascar*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Blossfeld, Hans-Peter y Drobnic, Sonja (2001), *Careers of couples in contemporary society. Fromm ale breadwinner to dual-earned families*, New York: Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre (2000), *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- Brod, Harry (1987), “The case for men’s studies”, en Brod, Harry (Ed.), *The making of masculinities: the new men’s studies*, pp. 39-62, Boston: Hallen and Unwin.
- Brod, H. (y M. Kaufman) (eds.) (1994) *Theorizing masculinities*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith (1991). «Imitation and Gender Insubordination», en Diana Fuss, *Inside/Out: Lesbian Theories, Gai Theories*, Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith (2004) *Políticas del performativo*, Madrid: Síntesis.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*, Barcelona: Paidós.
- Buxán Bran, Xosé (dir.) (2005), *Radicais libres. Experiencias gays y lésbicas na arte peninsular*, Consellaría de Cultura do Consello de Santiago de Compostela y Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela.
- Carrillo, Jesús (2005), “Masclétá (Machada)” en *Jesus Martínez Oliva*, Colección Verónicas, Murcia Cultural, Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura.
- Castelaine Meunier, Christina (2005), *Les metamorphoses du masculine*, PUF, Paris.
- Chodorov, Nancy (1984) [1978], *El ejercicio de la maternidad*. Barcelona: Gedisa.
- Ciccone, Stefano (2009), *Essere maschi. Tra potere e libertà*, Torino: Rosenberg & Sellier.
- Connell, Robert W. (1985) *Gender and power*. Oxford, Polity Press.
- Connell, Robert William (1995), *Masculinities*, Cambridge: Polity Press.
- Connell, Robert W. 1997 (1995) “La organización social de la masculinidad”, en Teresa Valdés y José Olavarría (eds.) *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Ediciones de las Mujeres, no 24. Isis Internacional-Flacso Chile.
- Connell, Robert William (2012), “Masculinity research and global change” en *Masculinidades y cambio social*, vol. 1, no. 1, pp. 4-18.
- Cortés, José Miguel G. (2002), *Héroes caídos. Masculinidad y representación*, Espai d’Art Contemporani de Castelló, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- De Lauretis, Teresa (1994), *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington: Indiana University Press.



- Edwards, Tim (2006), *Cultures of masculinity*, London and New York: Routledge.
- Gell, Alfred (1998). *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford: Clarendon Press.
- Kimmel, Michael (1994) "Masculinity as homophobia. Fear, shame and silence in the construction of gender identity", en Harry Brod y Michael Kauffman (Ed.), *Theorizing masculinities*, pp. 119-141, Thousand Oaks: Sage.
- Kottak, Conrad Phillip (2008) *Cultural Anthropology*, 12th Ed., New York: McGraw-Hill.
- Gilmore, David D. (1994), *Hacerse hombre: concepciones culturales de la masculinidad*, Barcelona: Paidós.
- Godelier, Maurice (1986), *La producción de grandes hombres. Poder y dominación masculina entre los baruya de Nueva Guinea*. Madrid: Akal.
- Haraway, Donna (1991), *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* New York: Routledge.
- Herdt, Gilbert H. (1988) *Rituals of manhood. Male initiation in Papua New-Guinea*, Berkeley: University of California Press.
- Héritier, Françoise (1996), *Masculino/Femenino: el pensamiento de la diferencia*, Paris: Editorial Odile Jacob.
- Héritier, Françoise (2002), *Masculino/Femenino II: Disolver la jerarquía*, Paris: Editorial Odile Jacob.
- Kelly, Raymond (1976), "Witchcraft and Sexual Relations", en P. Brown, and G. Buchbinder (eds.), *Man and Woman in the New Guinea Highlands*, American Anthropological Association (publicación especial), n. 8, pp. 36-53.
- Lash, Scott (1999), *Another modernity: a different rationality*, Oxford: Blackwell.
- Lévi-Strauss, Claude (1962), *Structural anthropology*, New York: Basic Books.
- MacInnes, John (1998), *The end of masculinity: the confusion of sexual genesis and sexual difference in modern society*, Buckingham: Open University Press.
- Mahler, Margaret y otros (1975), *The psychological birth of the human infant*. Nueva York: Basics Books.
- Martínez Luna, Sergio (2012), "La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde *Art and agency* de Alfred Gell, en AIBR *Revista de antropología iberoamericana*, vol. 2 n. 7, pp. 171-196
- Martínez Oliva, Jesús (2005), *El desaliento del guerrero*, Murcia: CendeaC.
- Mead, Margaret (1962) [1949], *Maschio e femmina*, Milano: Il Saggiatore.
- Melino, Miguel (2008), *La crítica postcolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós.
- Méndez, Lourdes (2003), *Antropología ante las artes plásticas*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Méndez, Lourdes (2009), *Antropología del campo artístico*, Madrid: Síntesis.
- Mosse, George L. (1996), *The image of man, The creation of modern masculinity*, New York: Oxford University Press.
- Newton, Judith (2002), "Masculinity studies: the longed for profeminist movement for aca-

- demic men?” en Judith Kegan Gardiner (ed.), *Masculinity studies and feminist theory*, New York: Columbia University Press, pp. 176-192.
- Panofski, Erwin (1994) [1962], *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Ed.
- Picazo, Gloria (2001), “Entrevista con Alex Frances”, en *Caligrafía*, Ediciones Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 140-155.
- Preciado, Beatriz (2000), *Manifiesto contra-sexual*, Paris: Éditions Balland.
- Sacchetti, Elena (2011), *Hombres y mujeres en Andalucía: imágenes desde el arte contemporáneo*, Sevilla: Publicaciones Centro de Estudios Andaluces.
- Sedgwick, Eve (1990). *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press.
- Sedgwick, Eve (2003), *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*, Durham: Duke University Press.
- Segal, Lynne (1990), *Slow motion. Changing masculinities, changing men*, New Brunswick: Rutgers.
- Segarra, Marta y Carabí, Angels (2000), *Nuevas masculinidades*, Barcelona: Icaria.
- Seidler, Víctor J., (2000), *La simrazón masculina. Masculinidad y teoría social*, Barcelona: Paidós.
- Stoller, Robert y Herdt, Gilbert H. (1982), “The development of masculinity: A cross-cultural contribution”, en *Journal of the American Psychoanalytic Association*, n. 30.
- Vidarte, Francisco Javier (2007), *Ética Marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*, Madrid: Egales.
- Vidarte, Francisco y Llamas, Ricardo (2000), *Homografía*, Madrid: Espasa Calpe.

