UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

ECOS DE IDENTIDAD
Sobre la reconstrucción de memorias frente a la estigmatización del trabajo sexual

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Cortes Valencia, Mariana

Tutor/a: Miquel Bartual, María José

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

FACULTAD
DE
BELLAS ARTES

MÁSTER en PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

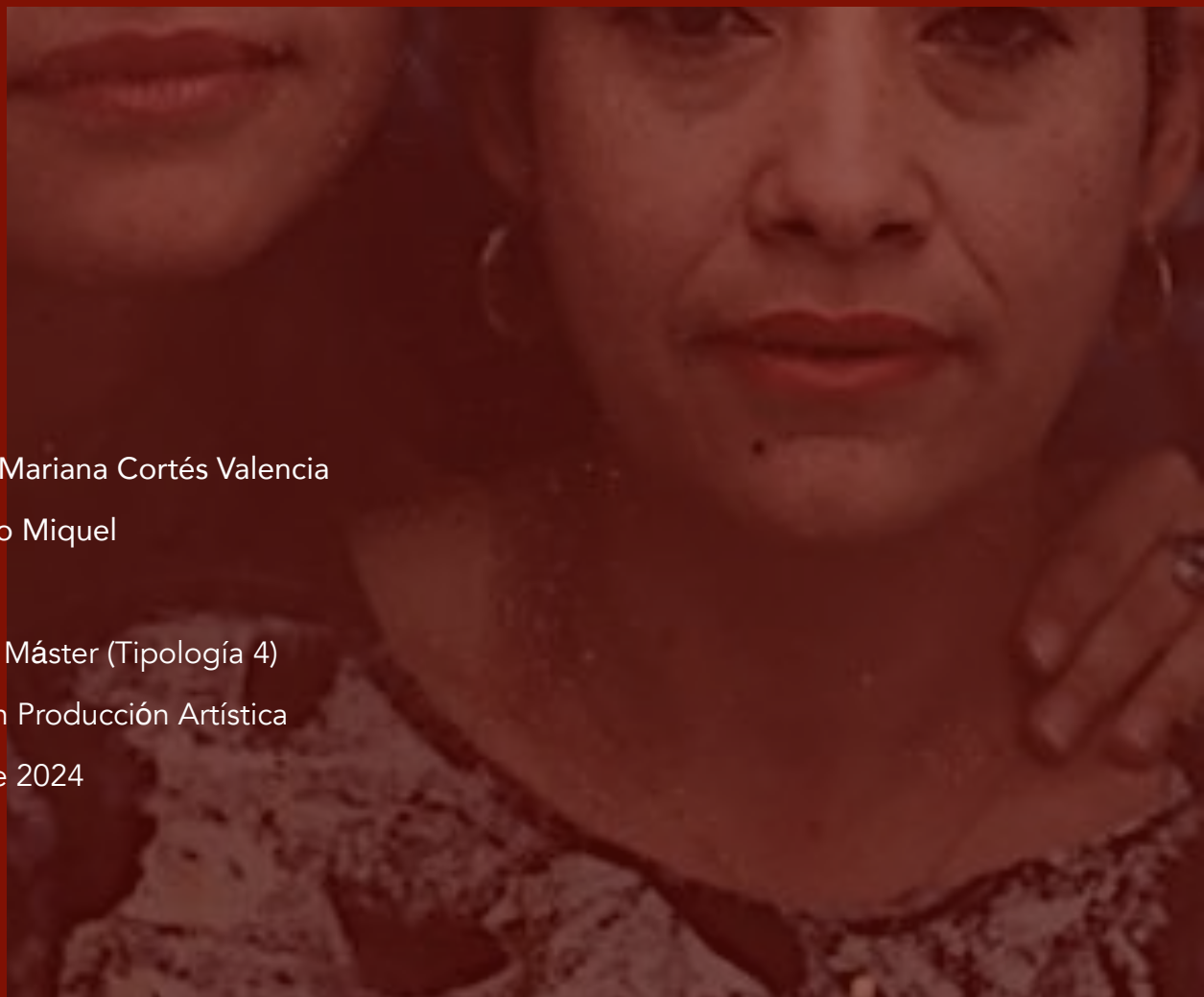
UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

ECOS DE IDENTIDAD

Sobre la reconstrucción de memoria frente a la estigmatización del trabajo sexual



Presentado por Mariana Cortés Valencia

Dirigido por Mijo Miquel

Trabajo Final de Máster (Tipología 4)

Máster Oficial en Producción Artística

Valencia, julio de 2024

Yima

Resumen

ECOS DE IDENTIDAD. Sobre la reconstrucción de memoria frente a la estigmatización del trabajo sexual, se enuncia como un trabajo de investigación creación en donde se pretende recuperar una memoria olvidada selectivamente por dos generaciones. La memoria que menciono, corresponde a la que reposa en la cabeza de "Yima", mi abuela, quien fue trabajadora sexual en su adolescencia y madurez temprana.

Sus recuerdos, además de ya no ser los mismos en forma y cantidad, hoy corresponden a un lugar de auto entendimiento y empoderamiento que hace eco con las mujeres que hace millones de años eran diosas fértiles y sacerdotisas de la sexualidad. Un trabajo de escucha y visibilización del trabajo más censurado a causa del peso ejercido por el estigma hacia la libertad sexual de la mujer. Por consiguiente, la investigación se decanta en un análisis del discurso y las memorias recogidas para la creación plástica, audiovisual y performática.

Palabras claves

Trabajo sexual | Mujer | Prostitución | Identidad | Memoria | Estigma

Abstract

ECHOES OF IDENTITY. Reconstruction of memories about the stigmatization of sex work, it is stated as a creative research work in which the aim is to recover a memory selectively forgotten by two generations. The memory I mention corresponds to the one that rests in the head of "Yima", my grandmother, who was a sex worker in her adolescence and early adulthood.

Their memories, not be longer being the same in form and quantity. Today correspond to a place of self-understanding and empowerment that makes echoes with the women who millions of years ago were fertile goddesses and priestesses of sexuality. A work of listening and making visible the most censored work due to the weight exerted by the stigma towards women's sexual freedom. Consequently, the research focuses on an analysis of the discourse and memories collected for plastic, audiovisual and performative creation.

Keywords

Sex work | Woman | Prostitution | Identity | Memory | Stigma

Agradecimientos

A “Yima” todo.

Por su fuerza al abrir una herida e inteligencia al cerrarla con compasión.

A la hija de “Yima”.

A mis amigos que no han fallado nunca a la hora de aconsejar, acompañar y orientar en el camino tan incierto de la vida. A Mijo, por el tiempo dedicado a esta investigación. A Anna y a Odet.

Índice

1. Introducción 6

2. Objetivos y Metodología 9

3. Fundamentación teórica 12

3.1 El milagro femenino 12
3.2 Arquitectura viviente 20
3.3 Sobre la comunicación 27
3.4 Puesta en escena 30
3.5 Ecos de identidad, culpa y religión 36

4. Referentes 40

4.1 Nadia Granados - Nadie sabe quién soy yo 40
4.2 Adriana Marmorek - Tango Flat, Pe(é)rdida 44
4.3 Annie Sprinkle - Anatomia de un Pinup 47
4.4 Carolee Schneemann - Fusibles 51
4.5 Valie export - Genital Panic 55

5. Desarrollo de la obra 59

5.1 Un vaso con agua 60
5.3 Derrama besada 70
5.4 Veinticinco metros de Ave Marías 75
5.5 Odet y Yima 79
5.6 Carta y video 87

6. Conclusiones 89

7. Bibliografía 92

8. Índice de imágenes 97

1. Introducción

El presente Trabajo Final de Máster, titulado *ECOS DE IDENTIDAD, sobre la reconstrucción de memoria frente a la estigmatización del trabajo sexual* — adscrito a la tipología 4: Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica —, presenta un ejercicio de investigación - creación que propone una reflexión sobre la perdida de memoria e identidad en las trabajadoras sexuales "jubiladas"[1], como producto del estigma construido históricamente sobre una de las profesiones más antiguas del mundo.

Esta reconstrucción de memoria corresponde específicamente a la de "Yima", mi abuela, quien en su momento decidió adoptar dicho sobrenombre como identidad en su lugar de trabajo, específicamente en las ciudades de Manizales, Cali y Pereira en Colombia. Así, el detonante investigativo reside en que el silencio de su pasado como trabajadora sexual, por miedo al estigma, ocasionaba una perdida de memoria de más de treinta años de historia.

La comunicación y confianza han sido clave en la recuperación de su historia y como consecuencia, la palabra toma un papel muy importante en las piezas instalativas, plásticas y/o audiovisuales. Muchas de las narraciones han sido desempolvadas, por primera vez, después de tres décadas. El intercambio de información sucede a través de videollamadas, puesto que estamos en continentes diferentes, pero a pesar de los impedimentos de la pantalla, se ha configurado un espacio de calma y refugio en el que la memoria ha podido encontrar cuerpo y forma.

Por lo que respecta al nombre del proyecto, utilizo el eco como una metáfora que se convierte en literalidad al definirlo: "repetición de un sonido producido al ser reflejadas sus ondas por un obstáculo." (Real Academia Española, s.f., definición 1). En esta investigación, la palabra de mi abuela ha superado la barrera del silencio, ha rebotado en el espacio y sus recuerdos ahora están en bucle, tanto en su cabeza como en las personas que deciden

[1] Nombro la palabra "jubiladas" en medio de comillas puesto que el trabajo sexual no corresponde, en la mayoría de países, a un ejercicio regulado y acobijado por leyes y derechos para quienes lo ejercen. En otras palabras, un porcentaje muy alto de prostitutas, nunca pueden acceder a una jubilación o pensión.

acercarse a su historia. A su vez, la repetición es importante a la hora de construir memoria e identidad. Como he explicado, el presente documento e investigación, corresponde a un trabajo íntimo de sutilezas y secretos revelados que, en búsqueda de respetar la confianza que se me ha entregado, y por una decisión sopesada, decido narrar en primera persona del singular.

Por lo que se refiere a la estructura de la investigación, en primer lugar enumero los objetivos del Trabajo Final de Máster, así como la metodología de trabajo empleada. Posterior a esto, construyo un apartado dedicado a la fundamentación y conceptualización de la investigación, en donde abordo el estudio de las primeras diosas vinculadas a la sexualidad y fertilidad y en cómo su figura se relaciona directamente con lo que conocemos actualmente como trabajo sexual. A su vez, argumento que la prostitución no existiría en si misma sin el estigma social construido, puesto que el bautizo bajo este nombre crea su propia estigmatización. También, dedico un capitulo al gesto de hablar[2] y a la construcción de la palabra desde la garganta y el estómago, a soltar el aire en búsqueda de una boca receptora. En paralelo, hablo del pecado y de su redención. En cuanto al marco referencial, analizo a profundidad una o dos obras de artistas como Nadia Granados, Adriana Marmorek, Annie Sprinkle, Carole Schneemann y Valie Export, las dos primeras artistas son colombianas y abordan directamente la prostitución en la escena local. Posteriormente describo y profundizo en las diferentes piezas instalativas, pictóricas y audiovisuales que construyo como producto de los sentires y reflexiones que han dejado las palabras y anécdotas de “Yima”, puesto que, los resultados formales no corresponden a una sola pieza, sino a la construcción de diferentes imágenes que aunque heterogéneas entre ellas, están tejidas por un mismo hilo. Finalmente, reúno las ideas alcanzadas a lo largo de este TFM en el apartado dedicado a las conclusiones, para lo cual tenemos en cuenta los objetivos que quedan desarrollados a continuación.

[2] Este apartado de la fundamentación teórica se encuentra en gran medida referenciado a Vilém Flusser con su libro *Los gestos: fenomenología y comunicación*, capítulo 4: el gesto de hablar. Herder, 1994.

2. Objetivos y Metodología

Objetivo principal

- Crear un archivo literario y plástico a partir de las historias de "Yima" que corresponden a la reconstrucción de su memoria e identidad.

Objetivos específicos:

- Rastrear los inicios del trabajo sexual, revisando las primeras atribuciones sexuales a las mujeres.
- Estudiar los motivos de la construcción del estigma sobre el trabajo sexual, en trabajos de investigación y análisis crítico contemporáneos.
- Establecer un espacio de calma y refugio para la reconstrucción de la memoria de "Yima", a partir de conversaciones rutinarias.
- Poner en evidencia el peso del estigma sobre las mujeres que deciden libremente dedicarse al trabajo sexual como profesión.
- Construir piezas audiovisuales e imágenes pictóricas a partir de reflexiones disipadas por el recuerdo anecdótico de "Yima".
- Enmarcar las piezas realizadas dentro del panorama artístico actual por medio de la realización de una exposición individual en la que se presenta la producción inédita desarrollada a propósito del Trabajo Final de Máster.

Metodología:

Sobre lo que compete a la metodología del trabajo investigativo, he decidido ligarlo a un método cualitativo y descriptivo, bastante personal, ya que corresponde a un trabajo documental con un acontecimiento real y concreto.

La fundamentación teórica y referencial corresponde al estudio de la estigmatización sobre las trabajadoras sexuales, la reivindicación de su oficio y la refutación sobre la idea común y estándar que penaliza, empobrece y victimiza a las mujeres que deciden ejercer la prostitución como profesión. Para esto, investigo sobre los inicios de la mujer como ícono sexual, diferenciando a la prostitución ritual de la prostitución comercial, correspondiendo esta última a la que conocemos hoy en día. Simultáneamente, estudio la importancia del relato y la construcción de memoria sobre la creación del estigma y su relevancia a la hora de entender el ejercicio de la prostitución en la contemporaneidad. Todo esto, atravesado por un conjunto de artistas, nacionales e internacionales, contemporáneas y del siglo pasado, en búsqueda de construir un argumento homogéneo en la presente investigación.

3. Fundamentación teórica

3.1 El milagro femenino

Cuando estoy sentada en la puerta de una taberna,
yo, Ishtar, la diosa,
soy prostituta, madre, esposa, divinidad.

soy lo que llaman vida,
aunque vosotros le llaméis muerte.

Soy lo que llaman ley,
aunque vosotros le llaméis marginal.

Soy lo que vosotros buscáis
y aquello que conseguisteis.

Soy aquello que vosotros esparcisteis
y ahora recogéis mis pedazos.

Resulta cotidiano escuchar que la prostitución es el trabajo más antiguo del mundo y que a su vez, coincide con los comienzos de la historia. Pero, lo cierto es que existe más de una versión al respecto de estas afirmaciones que no solamente reducen el trabajo sexual a una única semilla germinada, sino que la normaliza como "un subproducto de la agrupación social humana" (G.Lerner, 1986, p. 195).

Por ejemplo, la Nueva Enciclopedia Británica menciona que la prostitución no es de ninguna manera universal, puesto que: "En sociedades permisivas, es infrecuente, ya que es innecesaria, mientras que en otras ha sido mayoritariamente erradicada" (1979, p.76)[3] y a su vez el médico alemán Iwan Bloch menciona: "La prostitución aparece en los pueblos primitivos toda vez que el intercambio sexual se limita o se restringe. No es más que un sustituto para una nueva forma de promiscuidad primitiva" (1912, p.70)[4]. Todo esto sin contar con el surgimiento del rito sexual en las instituciones religiosas como motivo de exaltación de diferentes diosas femeninas vinculadas a la sexualidad y fertilidad.

Los servicios sexuales estan altamente relacionados a ritos relacionados con la fertilidad y corresponden, en principio, a espacios de exaltación divina tan antiguos como el paleolítico. Estos están profundamente asociados a la construcción ideológica de la mujer como diosa y deidad femenina que tiene el poder en su vientre de poblar al mundo. Las Venus de Willendorf, de L´espugue o de Dolní Věstonice, por mencionar las más conocidas, son una muestra de esto. Coronadas con el nombre de la ciudad o territorio en el que fueron encontradas, corresponden a una representación voluptuosa del cuerpo femenino, grandes senos, caderas anchas y un vientre prominente que da cuenta de un posible embarazo. Un todo iconográfico que cumple, entre otras funciones, con el objetivo de dotar de fertilidad a las tierras que habitaban.

[3] Corresponde al volumen 15.

[4] Cita traducida por Mariana Cortés Valencia.

> Las figurillas de Venus, a menudo asociadas con la fertilidad de la tierra, eran a veces enterradas como parte de rituales que buscaban asegurar la abundancia agrícola. Estas prácticas reflejan la profunda conexión entre las representaciones femeninas y la prosperidad de las tierras en las sociedades paleolíticas. (R. Guthrie, 2005, p. 78)

(Fig. 1) *Venus de Willendorf*, periodo Paleolítico.

Estas piezas, que oscilan entre los cuatro y veinticinco centímetros eran posiblemente depositadas en tierras fértiles para cederle a la basta oscuridad, en la que una semilla es sembrada, el brillo necesario para que su germinación fuera rápida, multiplicadora y extensa. Un espacio sagrado en el que se esperaba un milagro.

La arqueóloga Maria Isabel Rodriguez, menciona en su artículo de investigación *El arte del paleolítico superior* (2005)*:*

> (…) aunque no existen pruebas paleontológicas que apoyen tal aserto; así mismo, esta denominación puede ponerse en relación con el hecho de que fueran consideradas ídolos de la fecundidad, o primitivas representaciones de la gran diosa-madre, aunque su significado y función han sido objeto de no pocas controversias entre los especialistas. (p. 11)

Tanto en el Paleolítico como, por ejemplo en el mundo Asirio, el culto a las diosas de la fertilidad y sexualidad como Ishtar o también llamada Inanna, era también algo permanente. Samuel Noah Kramer, una de las principales autoridades en asiriología, introduce en su libro *El matrimonio sagrado en la Antigua Súmer* (1969) la celebración del rito del matrimonio sagrado como un lugar celebrado con entusiasmo en todo el Próximo Oriente Antiguo, sencillamente por lo llamativo de su objetivo:

> Para hacer feliz, próspero y numeroso al pueblo (en esa antigua y dorada época no había miedo a una "explosión demográfica"), el rey tenía el grato deber de desposar a la apasionada y deseable diosa de la fertilidad y la fecundidad, la seductora divinidad que ejercía el control sobre la productividad de la tierra y sobre el fruto del seno de mujeres y animales.

En búsqueda de honrar a estas deidades femeninas, las hijas de los reyes eran destinadas a ser sacerdotisas de los templos de la fertilidad, o mejor conocidos como los templos de la luna o de la Diosa Ishtar o Inanna. Eran, además de ser una de las figuras femeninas más importantes en la época, las encargadas de celebrar estos matrimonios sagrados en el que se personificaban como diosas, vistiendo bastos trajes, joyas y hasta un gran cetro. Gerda Lerner menciona en su libro *La creación del patriarcado* (1986): "Para un pueblo que veía la fertilidad como algo sagrado y esencial para su propia supervivencia, ese cuidado de los dioses incluía, en muchos casos, la ofrenda de servicios sexuales" (p. 199).

Es así como, aquellas celebraciones rituales eran de gran importancia no solo para quienes contraían matrimonio[5], sino también para el pueblo, pues de este dependía la fertilidad de las tierras que habitaban. Muy de la mano de lo que antes mencionábamos con las Venus Paleolíticas.

[5] Generalmente el matrimonio sagrado consistía en la unión anual entre el rey, identificado con el dios Dumuzi, y la diosa Inanna, antigua diosa sumeria del amor.

> Las plantas crecieron al lado de él,
> Los granos crecieron al lado de él,
> (…) todos los jardines florecieron, exuberantes, al lado de él. (S. Kramer, 1969, p. 59)

También, Stephanie Lynn hace referencia a este hecho en su libro *The Myth of Sacred Prostitution in Antiquity,* en donde expone que:

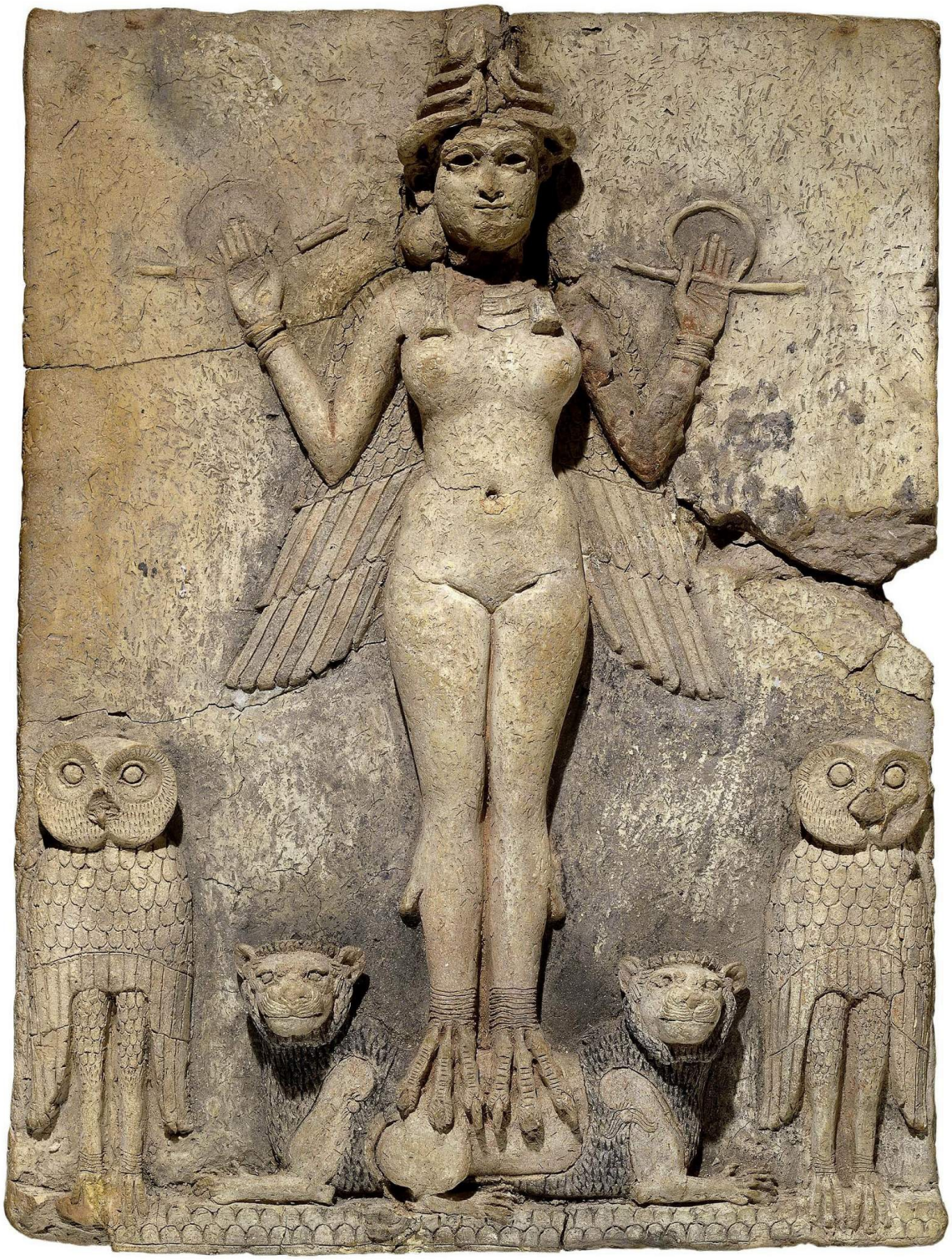
> En este ritual, la alta sacerdotisa de Inanna tenía relaciones sexuales con el alto sacerdote o el rey de la ciudad. A través de este acto sexual, se liberaba la energía divina de fertilidad sobre la tierra, asegurando buenas cosechas y rebaños productivos. (2008, p. 47)[6].

Las sacerdotisas tanto podían vivir en los templos de las diosas de la fertilidad o fuera de estos. Sin embargo, de escoger la última opción, debían ser muy discretas, respetables y mantener su reputación. Además, aunque no se casaran, no tenían ningún voto de castidad debido a que era probable que en algunos templos como el que he mencionado anteriormente, se oficiara como "prostituta sagrada". (G.Lerner, 1986, p. 200) En otros casos, también se veía que entre sus labores cotidianas se encontraban, ademas de oficiar los matrimonios sagrados, labores comerciales y transaccionales usando las ofrendas que diferentes familias les entregaban para que ellas las llevara al altar, frente al Dios.

Ahora bien, la cantidad de mujeres que fueron sacerdotisas no fue minoritario. Por poner un ejemplo, en el templo de Marduk se encontraron al menos doscientas sacerdotisas que ejercían al mismo tiempo rituales de fertilidad o negociaciones monetarias externas a los templos, que estaban relacionadas con un simple préstamo o con algo más elaborado como la compra y venta de tierras o esclavos. La mujer en este entonces era tanto diosa sexual como comerciante.

---

[6] Cita traducida por Mariana Cortés Valencia.



(Fig. 2) Relieve babilónico de Ishtar, alrededor de los siglos XIX y XVIII a. C

> La costumbre más infame de los babilónicos es esta: toda mujer natural del país debe sentarse una vez en la vida en el templo de Afrodita y unirse con algún forastero. (…) Cuando una mujer se ha sentado allí, no vuelve a casa hasta que algún forastero no le eche dinero en el regazo y se una con ella fuera del templo. Al echar el dinero debe decir: "Te llamo en nombre de la diosa Milita". Los asirios llaman Milita a Afrodita. Sea cual sea la suma de dinero, la mujer no la rehusará: no le está permitido, porque ese dinero es sagrado; sigue al primero que le echa dinero y no rechaza a ninguno. Después de la unión, cumplido ya su deber con la diosa, vuelve a su casa y, desde entonces por mucho que le des no la ganarás. Las que están dotadas de hermosura y talla pronto se vuelven, pero las que son feas se quedan mucho sin poder cumplir la ley, y algunas se quedan tres y hasta cuatro años. (Herodoto, 2014, p 60)

El relieve que comparto corresponde a una representación de Ishtar, a quien, entre otras cosas más relevantes, le debemos el verso inicial de este apartado de la fundamentación teórica. Dicha placa rectangular de arcilla cocida ha sido modelada en relieve en la parte delantera y representa a la deidad femenina desnuda con alas y garras de plumas cónicas, Se encuentra de pié, con las piernas juntas y se muestra frontal completamente, mirando al espectador con un tocado que consiste en cuatro pares de cuernos coronados por un disco. Usa joyas en el cuello y pulseras en cada muñeca, mientras levanta sus manos al nivel de sus hombros con una varilla y un aro en cada una. Ishtar es comúnmente representada sobre un par de leones adornados sobre un patrón de escamas que representa montañas o terrenos montañosos. También, en esta representación, hay un par de búhos de pie que pueden simbolizar su sabiduría. Esta información iconográfica corresponde en gran medida a las descripciones del Museo Británico, donde a día de hoy reposa esta pieza.

Lo cierto de todo esto es que la construcción de deidades femeninas, vinculadas a la fertilidad y sexualidad, posicionó al ejercicio de la prostitución en un espacio ritual que corresponde a un intercambio económico monetario o de bienes. Una concepción creada en la antigüedad, que hoy por hoy, es fidedigna a la definición contemporánea del trabajo sexual.

Estás mujeres, diosas, con trono y cetro en mano eran solo una variante de esta profesión, puesto que la prostitución realmente se bifurcaba en dos. La primera: avaladas por el ritual de la fertilidad, mujeres que son respetadas, cultivadas, exaltadas; y una segunda: fuera de los espacios de culto, divagando por sus alrededores, y que corresponde a aquellas a las que no se les ofrece la más mínima ofrenda.[7] "Tengo un sueño, respondió, uno pequeñito, sueño que alguien me da una limosna." (L. Restrepo, 2022, p 347)

[7] Sobre este tema igualmente se puede encontrar más información en el capítulo *La mujer y el velo* del libro *La creación del Patriarcado* (1986) por Gerda Lerner.

3.2 Arquitectura viviente

Y no hay nada que no puedan imaginar y por tanto lograr,
ellas son su propia casa, arquitectura viviente.
- Laura Restrepo

La prostitución comercial, por diferenciarla de la primera de las variantes que se vincula a algo más simbólico y espiritual, corresponde a un ejercicio que tiene mucho que ver con la ciudad. Específicamente con la calle, el deambular, detenerse y esperar.

Aunque el trabajo sexual ya no se realizase dentro de los templos, seguía vinculado a este edificio. Los clientes acudían igualmente a los templos en busca de contratar un servicio con alguna prostituta. Es decir que: "había una conexión geográfica entre el templo y la prostitución comercial" (G. Lerner, 1986, p 206) y que "La ciudad y la prostituta serán, por tanto, indisolubles" (S. Luis, 2021, p 16), condicionando los ritmos y formas de vida de las mujeres. A partir de este momento, las mujeres configuran su propio ritual, una danza en circulo en la periferia de los edificios, a la búsqueda de algún hombre con deseo. El espacio ha reconfigurado un gesto. La mujer ya no espera en su trono, tampoco proclama una boda y mucho menos viste preciosos y adornados vestidos, porque ya no es una diosa a la que requieren en búsqueda de fertilidad para las tierras o abundancia para las casas, sino que se convierte en una mujer con velo, escondida y refugiada entre calle y calle. Una prostituta que brilla, con el aliento de su boca, las pocas joyas que ahora viste.

La trabajadora sexual ahora corresponde a una mujer pobre[8], en muchas ocasiones esclava, que necesita vender su cuerpo para ganarse la vida. "Es factible que la prostitución comercial haya derivado directamente de la esclavitud de las mujeres y de la consolidación de la formación de clases" (G. Lerner, p. 209). A su vez, la virginidad de las mujeres adquiere cada vez más peso al ser mayormente deseada entre los hombres y en las familias el cuidado de la virtud de las más pequeñas empieza a ser una caja fuerte que usada inteligentemente puede conllevarles la ganancia de mucho dinero.

[8] Greta Lerner menciona en su libro *La creación del patriarcado* (1986) que hacia la mitad de segundo milenio antes de cristo, la prostitución ya estaba bien establecida como la ocupación más común de las hijas de los pobres, creando de esta manera una división mayor entre las mujeres de valor y las que no lo portaban. En este punto también entraba en juego la aceptación económica.

No sería excesivo afirmar que se ha conservado una visión vinculada a la perdida de la libertad, la mercantilización del cuerpo y al cuidado de una impuesta virginidad, a la hora de hablar sobre el ejercicio de la prostitución en la actualidad, pero aquello sería maltratar lo que hemos intentado dignificar, y perderle el respeto a todas las diosas fértiles y mujeres sacerdotisas que por años vivieron lo que ha sido lo más cercano a una liberación sexual femenina. Al desvincular a la mujer de un ritual sagrado, su cuerpo se convierte en carne de consumo y en objeto pujable de subasta. Un cuerpo sexualizado deja de corresponderle a la mujer que lo porta y pasa a ser propiedad de quien lo mira y por consiguiente, se cosifica.

Allí nace el estigma y con ello, la palabra Puta, Zorra, Ramera.

En la búsqueda de distinguir las buenas de las malas mujeres se crea un control de la libertad que condiciona más de un parámetro de comportamiento en las mujeres. Por ejemplo, la búsqueda de la pureza, de encontrarse en la imagen de la mujer virgen que viste con velos[9], es discreta y se cubre de las miradas ajenas a las de su marido, es una consecuencia de corresponder a las demandas del hombre que ahora es dueño de su cuerpo e identidad. Gail Pheterson enuncia en su libro *El prisma de la prostitución* (1996):

> (…) las relaciones heterosexuales se construyen socialmente y psicológicamente sobre el postulado del derecho de los hombres sobre el trabajo de las mujeres. Incluso aquellos que denuncian la vejación y la violencia contra las mujeres llevada a cabo por los hombres, cuestionan raramente los privilegios de los hombres en los dominios sexuales, domésticos y reproductivos. (p.13)

Se transforman entonces las motivaciones femeninas en una búsqueda constante de aprobación externa, masculina en mayor medida, y a su vez, un juicio incesante sobre una misma que se reduce a lo gaseoso de la reputación pública. El estigma creado sobre las putas ,

[9] Puede ampliar este tema en el capítulo "La mujer y el Velo" en *La creación del patriarcado* (1986) por Gerda Lerner.

como dice Paula Sánchez en una charla sobre este tema, "condiciona la libertad sexual y castiga la libertad de las mujeres" (Consorci Museus GVA, 2023, 45m23s), limita las formas de vestir, la manera de actuar y aterroriza, creando una especie de ecología del miedo[10] en donde las mujeres adoptan nuevos espacios de refugio para protegerse de la amenaza de ser confundidas con una prostituta. "La masculinidad se construye sobre el rechazo de la homosexualidad y a su vez, la feminidad se construye bajo la amenaza de no ser confundida con una puta." (P, Sanchez, 2023, 1h30m39s).

Es así como, a pesar de su omnipresencia, la prostitución es algo que la sociedad prefiere no ver. Gail Pheterson también describe cómo las trabajadoras sexuales son forzadas a la invisibilidad, operando en los márgenes de la sociedad y enfrentando una constante amenaza de violencia y arresto. Esta invisibilidad también se refleja en la percepción pública. La falta de representación auténtica en los medios y el discurso público perpetúa estereotipos dañinos y simplistas, retratándolas como víctimas indefensas o delincuentes inmorales, sin reconocer su agencia o las complejidades de sus vidas y elecciones. Como señala Pheterson, "El imaginario colectivo prefiere ver a las prostitutas como figuras trágicas y patéticas, negándoles cualquier tipo de autonomía o dignidad" (G. Pheterson, 1996, p. 67).

A su vez, La investigadora Priscilla Alexander, en su trabajo *Prostitution: A Difficult Issue for Feminists* (1987), también aborda esta invisibilidad. Argumenta que la marginalización de las trabajadoras sexuales no solo las despoja de su humanidad, sino que también perpetúa un ciclo de violencia y explotación, sosteniendo que "la sociedad prefiere mantener a las trabajadoras sexuales fuera de la vista y fuera de la mente, ignorando deliberadamente las realidades de sus vidas" (Alexander, 1988, p. 101).

[10] Hago referencia al libro *Ecología del miedo* por Jens Soentgen en donde se establece una disminución de fauna como producto del miedo impartido por lo seres humanos sobre los animales. Considero que la supremacía del hombre puede imponer una violencia tan grande como para que las mujeres también huyamos en búsqueda de refugio o espacios seguros alejadas de los hombres.

En la presente investigación me interesa prestar especial atención a esas mujeres que, aún con toda la carga del estigma y el peso de su invisibilización han salido a las calles y han desafiado a su virtud. A aquellas que como menciona Laura Restrepo “buscan todo o nada. Buscan el lugar imposible donde la vida sea posible” (2022, p. 67). Mujeres que han encontrado en su sexo un placer libre de tabúes y han adquirido una autonomía sexual que no es propia ni siquiera de la mujer del siglo XXI, Gail Pheterson también expone que: ”La visibilidad y la autoafirmación de las trabajadoras sexuales son actos de resistencia contra un sistema que busca controlar y definir su sexualidad" (1996, p. 89) y "Las trabajadoras sexuales que se afirman como tales están derrumbando las barreras que el patriarcado ha erigido para contenerlas y controlarlas” (1996, p. 105)

Este acto de autoafirmación es profundamente subversivo porque expone las contradicciones y la hipocresía del sistema patriarcal. Al reclamar su identidad y exigir reconocimiento, las trabajadoras sexuales desafían las normas que dictan que su valor como seres humanos está intrínsecamente ligado a su conformidad con las expectativas patriarcales sobre la sexualidad femenina. En *Sex Work and the Law: A Critical Analysis*, Carol Leigh, también conocida como Scarlot Harlot, explora cómo las trabajadoras sexuales organizadas desafían las construcciones patriarcales. Leigh subraya la importancia de la visibilidad y la autoafirmación como herramientas para reclamar derechos y dignidad: "La autoafirmación de las trabajadoras sexuales es una forma de resistencia que desmantela las construcciones patriarcales y reclama el derecho a la autonomía sobre sus cuerpos y vidas" (1994, p. 132).

Resulta complicado nadar contra corriente cuando se trata de reivindicar los derechos sexuales de las mujeres y aún más, cuando estos se encuentran tan simbólicamente estigmatizados. Una palabra, una prenda de vestir o incluso un movimiento atribuido a la sexualidad femenina adquiere un peso no correspondido y que mayoritariamente resulta ridículo. Un ejemplo muy claro es la postura de *La Maja Desnuda* (Fig. 3 y Fig. 4), los brazos detrás de tus orejas mientras recuestas tu cuerpo a lo largo de un sofá o cama. Muy distinto a su vez, con o sin ropas. Un cuerpo en reposo, pero que a la vez, da cuenta de una apertura

para el hombre, un movimiento afirmativo con la cabeza que invita al encuentro sexual. A su vez, algo más banal como comernos un banano, chuparnos los dedos, lamernos la boca, mordernos los labios, estirar el cuello, masajearnos cualquier parte del cuerpo y un largo etcétera adicional resultan también símbolos de incitación sexual.

(Fig. 3) Francisco de Goya: La maja vestida, 1798–1805. Óleo sobre lienzo.

(Fig. 4) Francisco de Goya: La maja desnuda, 1797–1800. Óleo sobre lienzo.

¿Cómo corresponder a las exigencias morales y de valor de una *buena mujer* cuando el cuerpo femenino, a día de hoy casi en su totalidad, se encuentra vinculado al deseo sexual? Al final,

cada gesto, sacado fuera de contexto y posicionado en un burdel correspondería a un acto sexual. Todas las mujeres, en ese sentido, estamos condenadas a ser malas por lo que somos. Nada más cercano a Eva como incitadora del pecado. Bien lo mencionaba Paula Sánchez en su conversatorio con Belén Ledesma en el marco del Laboratorio de amores diversos del CCCC: "El estigma es un elemento central del género mujer" y a su vez, "el estigma es la esencia de la prostitución, o si lo quieres, que la prostitución es un estigma" (1h25m30s) por si mismo.

Personalmente, no termino de entender cómo la búsqueda con nuestro cuerpo femenino, al final se convierte en un espacio cada vez más lejano de la libertad sexual. El estigma construido alrededor de las putas ha condicionado que la reputación femenina esté vinculada 100% a su sexualidad. Cosificando y reafirmando la creencia antigua de antaño, escrita antes de las leyes cristianas, que el cuerpo femenino tiene un valor y que su pureza y virginidad lo multiplica.

Por lo que he podido concluir de las charlas con mi abuela y leer de algunos relatos adicionales de prostitutas escritos en el libro *Crítica de la Razón Puta* (2022) por Paula Sánchez, las trabajadoras sexuales son la uña que no deja que la herida se cierre, la prueba inesperada de un caso policial a punto de darse por terminado, la pestaña en el ojo y la lágrima que a pesar del viento y los intentos por no llorar, se derrama. Son la pisada más fuerte a la hora de hablar de libertad sexual y de control tanto femenino como masculino, "El ser puta es apropiarse de libertades masculinas. Adquirir autonomía." (Consorci Museus GVA, 2023, 1h31m28s). Un inminente encuentro consigo mismas, en el que, además de encontrar respuestas reparadoras con su oficio y cuerpo, reconstruyen la noción de lo que está mal y lo que está bien. Es más, potencian el derecho de hacer el mal, el derecho innegable de que una mujer puede ser ruda, tener el control, caminar sola, tener varios o ningún hombre, llevar el cabello largo o no llevarlo, vestir con velo o sin él. Encontrarse en el no, es definitivamente un encuentro con el sí. Una expansión en todo sentido, incluso que trasciende al ámbito sexual y se convierte en un refugio. Al final habitamos, antes y después de nacer, el cuerpo de una madre.

3.3 Sobre la comunicación

¿Aló?
Abuela, acá estoy.

El modelo básico en el que se ha fundamentado el proyecto de investigación es en el encadenamiento de palabras, en la creación del discurso y en el encuentro desde la distancia. Ha sido un ejercicio de presencia y de compañía en el que los tiempos, a pesar de la diferencia horaria, se alinean y a su vez, la diferencia generacional se reduce. El tiempo se dilata y el estar presentes surge algo casi tan natural como cuando realizamos una inhalación larga y profunda.

Por esto, he considerado importante dedicarle un espacio a la palabra correspondida. Las conversaciones con "Yima" deben leerse como la interrupción de un silencio o como un movimiento de liberación. Tal vez como la frustración de una quietud, como un cansancio recogido, un dolor de muela o una incomodidad que invita a moverse, pero que a su vez, te impide hacerlo. Un intento de vuelo frustrado por falta de ayuda. Un nudo en la garganta desatado, ya que al final: "(…) ahí está precisamente el motivo de hablar: ampliar el espacio de la libertad humana" (Flusser, 1994, p. 47)

Sienta el picor que da en la garganta cuando hacemos gárgaras, aquel líquido que se agita como olas en la boca corresponde a palabras no pronunciadas. Bien dice Flusser en *Los gestos Fenomenología de la comunicación* (1994): "Los complicados órganos de la boca y de su entorno, como la lengua, el paladar, los labios, se mueven de tal forma que ha sido codificada en unos sistemas denominados lenguajes. ¿Sería eso el gesto de hablar?" (p.41). El gesto de hablar surge también como una fuerza interna tan intensa que provoca un temblor en la garganta y moviliza las cuerdas vocales a emitir un sonido y a querer modular un simple artículo como "yo", "tu" o algo más complejo como un "somos".

"Yima" es experta en crear revoluciones a pesar de que ha callado por tanto tiempo y ahora, ha abierto su boca y movido su lengua en búsqueda de formar oraciones complejas y declaraciones honestas. Es violenta con generosidad en su relato. Una palabra que se queda en reposo, que se piensa internamente por tanto años, al ser expulsada sale como grano encarnado, como herida infectada o como cortada profunda que carcome por dentro. Un algo con tanto peso que no espera a que se le abra la puerta para salir de lugares en los que se

siente incómodo, no espera a nadie para huir, para salir gritando. Al final, la palabra destruye al silencio pero también la quietud y el movilizarse y/o alzar la voz da como resultado la construcción de espacios en donde se remueve el estado de calma.

El gesto de pensar la palabra no es el mismo que el gesto de modular la palabra. "Ese reino de sombras que son las palabras oprimidas y oprimentes, se denomina habitualmente el estado del pensamiento."(Flusser, 1994, p.45) Uno es posibilidad, lo otro es realidad y sacar del reino de las sombras las palabras de "Yima", corresponde, a su vez, a hacer real una historia. Anudar aquellos artículos en frases más complejas, hizo que "Yima" por primera vez, después de 40 años, saliera de aquella cortina roja en la cual se escondía. Materializó una realidad y aterrizó su pasado en su presente.

Me cuestiono qué pudo ser aquello que detonara que las palabras que revoloteaban en la cabeza de mi abuela quisieran pasar de su estado etéreo a material en los diálogos conmigo. "El hablante, (…) está a la búsqueda de otros; sus palabras son tentáculos en dirección hacia otras personas." (Flusser, 1994, p. 46). ¿Qué ocasionó la necesidad de encuentro con sus recuerdos, de la reconstrucción de la memoria? Lo preguntaba en su momento porque la decisión de emitir palabras requiere de un valor tremendo e ir en búsqueda de respuestas en un espacio oscuro genera más que incertidumbre. "Alejarse de lo conocido, penetrar en lo temido y buscar claridad en la oscuridad" (L. Restrepo, 2022, p.52). No sé si quería que le ayudara a encontrar un algo en la tiniebla, pero lo cierto es que ella, "Yima", solo necesitaba una mano conocida que le ayudase a soportar el dolor de la denuncia pública. Al final, "Hablar es el intento de brincar por encima del mundo para llegar hasta el otro; pero de tal modo que el mundo es asumido en el salto." (Flusser, 1994, p.46)

3.4 Puesta en escena

La mujer que es una y varias, la de muchas caras
y ningún hombre, o los muchos hombres y ninguna cara.
- Laura Restrepo

Una escenografía montada, un paso a paso que debe seguirse al pie de la letra. Luz tenue y cálida, alguna masa etérea en el fondo, opacando a los cuerpos que se mueven sobre la tarima. Trajes y cigarrillos, algunas botellas de cerveza a medio beber, tragos regados sobre sofás y suelos pegajosos de tanto sudor disipado por el baile enérgico de la noche. Detrás de esa luz tenue se vislumbran algunas sombras en fila de mujeres. Algunas altas, otra de tan solo 1,45 metros de altura, cabellos recogidos o sueltos, con faldas hasta arriba o con algún velo hasta los tobillos. Ellas saben que la elección de su vestuario corresponde al protagonismo que tendrán en escena. Llevan máscaras de maquillaje y unas cuantas, uñas postizas. Tienen nervios de ver al hombre de traje que se encuentra entrando en aquel espacio con olor a tabú. Por esto, algunas tiemblan, otras se ríen, se peinan o quedan inmóviles. Sea cual sea el gesto que deciden hacer, todas esperan una cosa: la llamada a la acción.

Se abre el telón y está ella: "Yima", a la espera, con sus uñas naturales pintadas, sus cabellos sueltos sobre sus hombros. Mide 1,53 pero a los ojos de aquel hombre sobrepasa el 1,60 de estatura. Sus faldas son largas porque como bien lo dice "siempre fui muy discreta." Y le ofrece una cerveza al hombre que ahora ha fijado su mirada en ella. Ha sido la elegida entre sus compañeras y debe, si quiere llevar algo de dinero a casa, intentar que esta mirada no se aparte de ella. Una cerveza tras otra, cruzada de pierna, movimiento lento de cabeza, un baile, tal vez un beso en la mejilla y por supuesto alguna conversación llamativa. No puede ser una mujer que hable de cualquier tema aleatorio sin propósito porque ella se toma muy en serio su trabajo y en palabras nuevamente de "Yima": "Yo sobresalía, porque soy inteligente."

"Yima" lo había entendido. Así como su realidad en una puesta en escena, en donde ella tenía que ser consciente de su protagonismo y valor. De su brillo para poder destacar. Sabía que la correspondencia y el dialogo no era solamente con aquel hombre que entraba en escena, mirando de lado a lado y de arriba a abajo entre y a través de sus compañeras, sino que el principal diálogo era la construcción de su personaje de nombre "Yima", la mujer que salía de noche, que regresaba en la mañana, que tardaba toda una tarde arreglándose y mimándose. La mujer que miraba con la barbilla en alto, que posaba sus manos sobre sus

caderas en búsqueda de encontrarse con aquellos ojos. La mujer que quemaba zapatos, cada tanto, de todos los pasos dados, tanto en el baile como en la vida. Un ejercicio de aceptación y liberación femenina que al día de hoy, 50 años más tarde, sigue siendo generalmente muy complejo de entender.

"Yima" narra de la siguiente manera su preparación antes de salir a escena:

> "Me hacía bien las cejas, me untaba bien la sombra blanca por debajo de las cejas, seguía la café, después me echaba un tarro de base o de polvo. Me iba empañetada. Tenía que echarse uno bastante porque por la noche uno no tenía nada, se le queda pegado todo a los hombres en la ropa. El esmalte en las uñas, haciendo pruebas con el vestido, las medias, las candongas."

Paula Sánchez Perera en su libro "Crítica de la razón puta. Cartografías del estigma de la prostitución" trata un subcapítulo entero en donde destaca la máscara que deben adquirir las trabajadoras sexuales a diario para ejercer su trabajo. Casi que la naturalidad con la que empiezan a entrar en el personaje es directamente proporcional a su madurez como prostitutas o profesionalismo. "Suelen mostrarse muy conscientes de que en su trabajo tienden a interpretar papeles y roles; de que se trata de una puesta en escena similar a la que realizan las actrices." (P. Sanchez, p.178). A su vez, en su investigación le pregunta a algunas trabajadoras sexuales si consideraban que en su trabajo interpretaban algún papel y estás han sido algunas de sus respuestas:

> "A veces interpreto, dependiendo de la persona que te toque. Si no hay ningún feeling ni físico ni intelectual y no hay conversación, pues si tienes que forzar más la máquina y currártelo más y ahí si estás siendo más actriz. (…) La sensualidad, el crear la fantasía y el ambiente, es lo que me gusta, entonces, para mí no es interpretar, es sacar todas las armas que tengo: son herramientas de trabajo. VIKO.

> "(…) Con unos soy más actriz y otros ya me conocen. Luego, los clientes vienen también con su papel. Si nos ponemos a relativizar, ellos vienen con su papel y yo pongo el mío. A lo mejor uno viene con ganas de sentirse hoy día un perro, y se pone en el papel, y yo en mi papel de dueña del perro. Y cuando se acabó el servicio: *bueno, pues me llevas a mi casa. Si, si. Y* ya. Él vuelve a ser Juan Fernando, o quien sea y yo sigo siendo yo. Luego vendrá otra vez con otro papel, vendrá con sus ligueros y ese día se sentirá Juana. Por eso lo veo muy parecido. BEYONCÉ." (P. Sanchez, p.179)

Ahora bien, sobre la construcción escenográfica también podríamos decir un par de cosas. Esto es lo que dice Yima:

> "Son casas viejas de bahareque como esta, que tiene pinta de casa de citas también, donde yo vivo. Y la dueña es una encoloretiada. Y habían unos cortineros inmensos, que miedo. (…) Era diferente en cada lado, por ejemplo hay casas donde uno iba y mantenía alborotado el olor a baño y hay otras que olían a Tabú. Eso es un ambientador de hace años que le decían *pachulí* y me olía rico, claro."

Por mi parte, mientras conversaba con mi abuela, me venían imágenes como *flashes* de las pinturas y dibujos de Toulouse-Lautrec en donde representaba la ambición humana, el libertinaje, la danza, la diversión y el placer, muchas veces personificados en la famosa Goulue. Imágenes como "La danse mauresque" (Fig. 6) o "La danse au Moulin Rouge" (Fig. 5) me ponen los pelos de punta. Una mujer a todo color, casi en el centro de la composición, en movimiento, con sus vestidos en un vuelo infinito, regocijadas en si mismas mientras reciben la atención de hombres de traje con sombreros altos a su alrededor. Todos la desean porque la rodean, compositivamente ella es el punto de fuga, el inicio del radio de una circunferencia, el foco, el centro del caos y el deseo. Producto de una pasión incontrolable y causa del inminente pecado. Ella, bailarina se mueve al ritmo de la música en un sonido blanco que escucha internamente. Está concentrada porque su baile no es una coreografía cualquiera, corresponde a un despliegue de sí misma, a un encuentro con su lado más sensual, con su parte más carnal.

Es una consciencia de su cuerpo como mujer en ese espacio habitado, pero sobre todo, del poder que su cuerpo como mujer tiene sobre aquellas personas que observan.

(Fig. 5) Toulouse-Lautrec: La Danse au Moulin-Rouge, 1890. Óleo sobre lienzo.

Es ella, la mujer, el deseo, la diosa, la maja y la musa, el diablo o la bruja, la hechicera y la verdad[11], porque no es una, sino muchas, en diferido y al mismo tiempo.

> Más allá del placer del puro hedonismo en la pintura y en su trabajo, sus revelaciones serán descubiertas en baile, bebida y sexo: esta clase social trascendental, proporcionó al pintor de un nuevo tema en cuestión y nuevas formas dramáticas. (S. Guégan, 2020, p. 94)[12].

[11] Hago referencia al cuadro de Jules Lefebvre: *La Verité*, 1870. Óleo sobre lienzo. Corresponde a una mujer desnuda, saliendo de un bosque oscuro, sosteniendo en lo más alto de su brazo, un espejo en el que se refleja un chispazo de luz. La mujer en este caso es representada mirando de frente al espectador y es portadora del espejo de la verdad. La iconografía de esta imagen nos permite concluir que el cuerpo femenino desnudo es representado como una deidad a la que se le debe respeto y culto.

[12] Cita traducida por Mariana Cortés Valencia.

Es Toulouse-Lautrec sin duda un gran referente de la representación de la mujer que se encuentra libre en la lujuria, que se libera del estigma y los tabúes para encontrarse consigo misma en una danza divina. Sin embargo, no quisiera que estas reflexiones dejaran en entredicho que todo forma parte de una ficción teatral construida o de un baile dibujado sobre un canvas, porque al final no puede haber situación más real y tangible que la de un cuerpo que se moviliza en búsqueda de abrigo, regocijo o compañía. Y hablo en este punto sin discriminar género o generar alguna división entre empleador u empleado.

Lo cierto es que a la hora de entender el ejercicio de la prostitución, es necesario imaginarnos una transformación que reconfigura la personalidad de los sujetos, en búsqueda de alejarse o adentrarse en su yo más honesto, para por fin construir un todo en búsqueda de que el telón pueda ser por fin cerrado a la intimidad.

(Fig. 6) Toulouse-Lautrec: La Danse mauresque, 1895. Óleo sobre lienzo.

3.5 Ecos de identidad, culpa y religión

No puede doblegarte quien no conoce las letras de tu nombre
- Laura Restrepo

¿Ha visto usted cómo luce su espacio a través de un cristal lleno de agua? Más sencillo, ¿Ha intentado ver a través del agua? O bueno, ¿ha sido consciente de que las imágenes que ve a través de la ventana de un coche o tren en movimiento nunca han sido imágenes que corresponden literalmente a la realidad? Son imágenes difusas, en movimiento, diluidas y derramadas. Tal vez vestigios de lo que realmente son.

Danila, Viko, Beyonce, Milany, Liliana, Muñeca, Yima, todos son nombres que corresponden a una imagen derramada y al eco de una identidad. A lo que son y al mismo tiempo no, a aquello que retumba en la oscuridad, que se grita en lugares donde poca cosa hay y donde es difícil ser escuchado. A una verdad y un secreto que intentan guardar hasta el ultimo momento para proteger la poca intimidad que les queda.

"Yima" realmente es una mujer que he conocido hace tan solo algunos meses, mientras que mi abuela es la mujer que me ha acompañado y criado durante casi toda mi vida. Sobre el tema familiar, recae un peso bastante grande producto del estigma y a su vez, la desinformación construida al rededor de la trabajadora sexual. Por esto, en gran medida su sobrenombre surge como espacio no solo de refugio personal sino también de protección del honor familiar.

Mi abuela pertenecía a una familia desfavorecida de un pueblo de Colombia, llamado Aguadas. Allí, ella, su madre y hermanos crecieron con lo mínimo en todo sentido: ropa, techo, comida y educación. Pero, sin querer entrar al *cliché* más usado a la hora de hablar de las trabajadoras sexuales: pobreza, lo cierto es que la educación en aquel pueblo no correspondía a la media de lo básico que un niño o adolescente debiera tener. "Yima" estudió hasta tercero de primaria y nunca recibió aquello que hoy llamamos tan naturalmente como educación sexual. Ni ella, ni sus hermanos, ni los niños de su pueblo, ni mucho menos su madre que poco sabía de leer y escribir. Sin embargo, en este pueblo todo el mundo sabía que era la prostitución o bueno, al menos creían saberlo. Tenían claro que aquello era pecado y que solo las malas mujeres accedían a tales actos. "La familia, la iglesia y la escuela - instituciones todas

ellas de la socialización primaria en los roles de género - llevaban a cabo el control informal sobre las mujeres, vigilando que acatasen los papeles domésticos y preparándolas para la labor reproductiva." (P. Sánchez, p. 277). La prostitución era entonces lo más bajo, lo peor visto y la mayor de las desgracias no solo a nivel social, sino también religioso. La reencarnación de Lilith, el diablo y el pecado.

(Fig. 7) Diego Velázquez: La Tentación de Santo Tomás de Aquino, 1632. Óleo sobre lienzo.

En el cuadro *La tentación de Santo Tomas de Aquino* (Fig. 6), podemos ver a una mujer corriendo en el fondo, saliendo del encuadre y de la captura de aquel marco que ayuda a componer la imagen pictórica. Vemos claramente como Santo Tomas se encontraba realizando sus estudios religiosos, pero se ve tentado por una mujer que irrumpe en la habitación. Seguido a esto toma un tizón de la chimenea y dibuja en la pared una cruz con la ceniza. Dos ángeles, uno portando el cíngulo de la pureza y castidad, bajan a ayudarlo en su desmayo. Bien lo dice Restrepo en su novela *Canción de antiguos amantes*: "Distorsión misógina maquinada por la iglesia que quiere hacer creer sus santos varones son asexuales e inmunes al deseo" (2022, p. 75).

Hablamos de una pintura barroca de hace más de 350 años, pero la percepción sigue siendo la misma, aun quitándole la carga religiosa. La mujer, aparición seductora, murciélago o polilla nocturna que perturba a los cuerpos puros y contamina a las familias bondadosas. "Yima" fue aquella mujer que salía despavorida por esa puerta y dejó su pueblo muy joven. Huyó en búsqueda de protección para su familia, más que de ella misma. Al final y como consecuencia del oficio que había escogido, sabía que su nombre siempre estaría de boca en boca rodando de casa en casa. Por esto, en ese instante, su nombre ya no sería el que había recibido en el primero de los sacramentos católicos, su bautizo.

Es clara ahora la motivación de ocultar su historia y de silenciarse durante tantos años. Pesa la vergüenza ajena que es ignorante a la realidad de una mujer y de una mujer que se profesa libre, feliz y digna. Al momento de iniciar la investigación le he preguntado a "Yima" sobre si lo encontraba pertinente y ella ha respondido: "A nosotras nos han dicho toda la vida que somos mujeres de la vida alegre, ¿cómo no voy a querer hablar del momento más feliz de mi vida?". Esta investigación es una conversación que se hace pública pero sigue siendo un silencio constante. Ningún familiar, aun conociendo el proyecto, se interesa y quiere indagar más. Al día de hoy soy la única que sigue haciendo preguntas.

4. Referentes

4.1 Nadia Granados - Nadie sabe quién soy yo

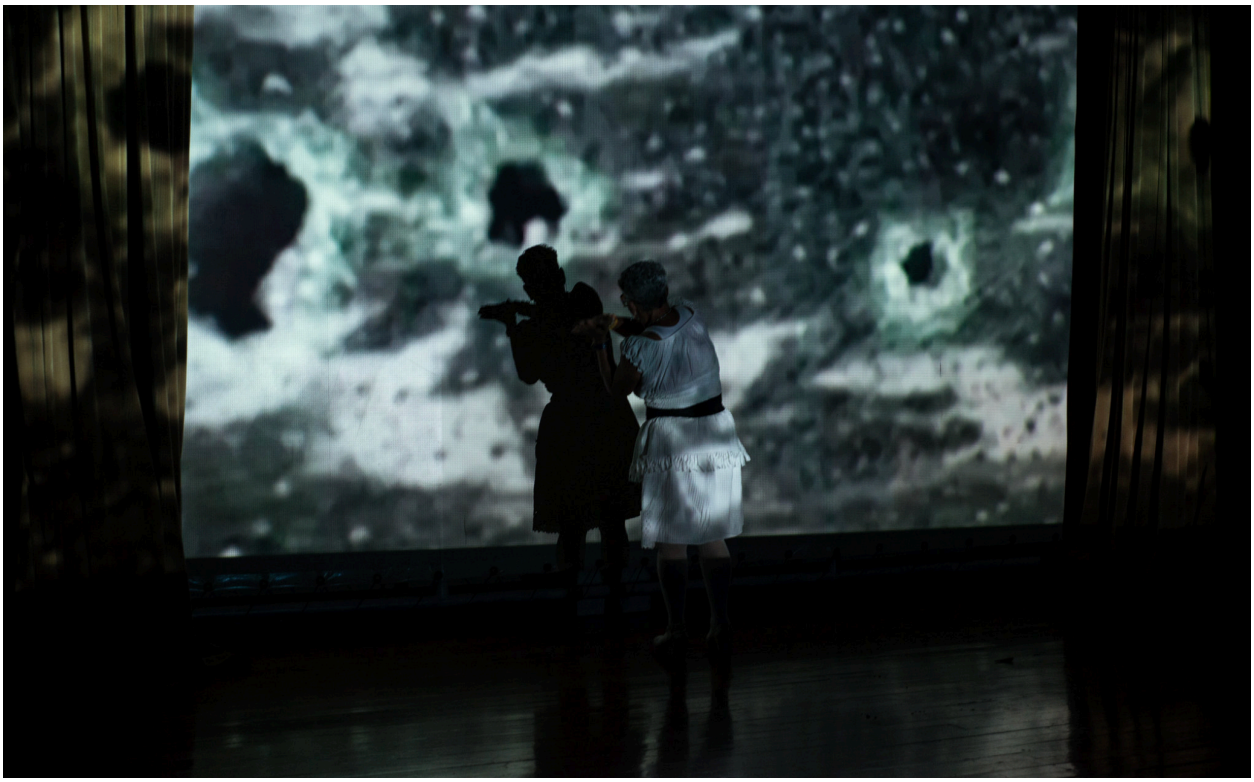
(Fig. 8) Registro del cabaret performance, Nadie sabe quién soy yo, 2017.

El cabaret performance "Nadie sabe quién soy yo" (2017) es un trabajo de investigación creación en el que en diálogo con un grupo de mujeres que ejercen o han ejercido la prostitución en los alrededores del Museo de Antioquia, Colombia. Ellas, construyen un manifiesto visual, sobre la tarima de un teatro, que aborda la problemática del trabajo sexual y sus múltiples versiones y apropiaciones femeninas.

(Fig. 9) Nadia Granados: Nadie sabe quién soy yo, 2017.

Nadia transforma historias personales y experiencias de vida en una narrativa escénica profundamente crítica y reveladora. El proceso de creación colectiva, basado en conversaciones íntimas y ejercicios corporales, permitió a estas mujeres contar sus historias desde una perspectiva de conciencia crítica, destacando su capacidad de resiliencia frente a las diversas formas de violencia que han enfrentado a lo largo de sus vidas. Este enfoque no solo humaniza y da voz a las mujeres, sino que también desafía y reconfigura los imaginarios sociales en torno al trabajo sexual.

Algunos de los relatos que podemos encontrar en la pieza teatral corresponden a violencias o abusos de poder por parte de los hombres que contratan el servicio, referencias a las palabras que estigmatizan y cosifican a la mujer como objeto de consumo, reflexiones sobre el movimiento, la sensualidad femenina y el acto sexual.



(Fig. 10) Nadia Granados: Nadie sabe quién soy yo, 2017.

Un ejemplo de esto es la pieza performativa y audiovisual en la cual se proyecta sobre el fondo del teatro una imagen psicodélica de una diosa desnuda, mientras se recita una especie de oración en la que pide bendecir a su vagina, que provee el sustento a su familia, alivio a los hombres solitarios y ayuda en la población del mundo.

Es así como la performance se convierte en un espacio donde las voces y cuerpos de estas mujeres se expresan de manera auténtica y poderosa, desafiando las representaciones simplistas y estigmas que suelen acompañar al trabajo sexual. La obra no se limita a exponer

estas realidades, sino que también propone una reflexión crítica sobre las funciones corporales asociadas al trabajo sexual, las cuales frecuentemente se reducen a una dimensión genital.

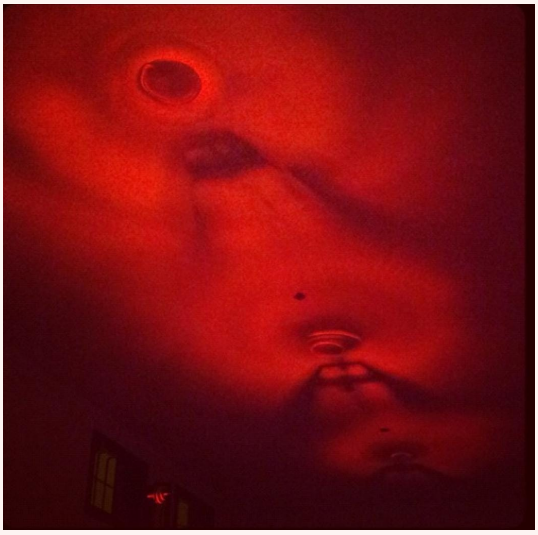
En *Nadie sabe quién soy yo* el recuerdo anecdótico es la materia prima para la creación artística, produciendo un dialogo comunitario que ayuda a minimizar el miedo a hablar sobre los temas relacionados al trabajo sexual. Además, el formato de cabaret permite una personificación mayor en el espacio. No hay que olvidar que las condiciones en las que se ejerce el trabajo sexual están en gran medida condicionadas por su entorno[13].

El video de la actuación lo puede encontrar en: www.vimeo.com/436540134

(Fig. 11) Nadia Granados: Nadie sabe quién soy yo, 2017.

[13] Si quisiera ampliar esta información o tiene problemas al visualizar el enlace, puede visitar la página web de la artista, en donde presenta con más detalles su investigación: www.nadiagranados.com

4.2 Adriana Marmorek - Tango Flat, Pe(é)rdida



(Fig. 12) Pe(é)rdida, 2007.

Para Adriana Marmorek, lo mediático es importante y tal como sucede con la publicidad, puede servir como insumo de difusión de las imágenes que se producen. En su obra vemos que utiliza numerosas piezas y símbolos cliché para hablar sobre la sexualidad femenina.

(Fig. 13) Adriana Marmorek: Pe(é)rdida, 2007.

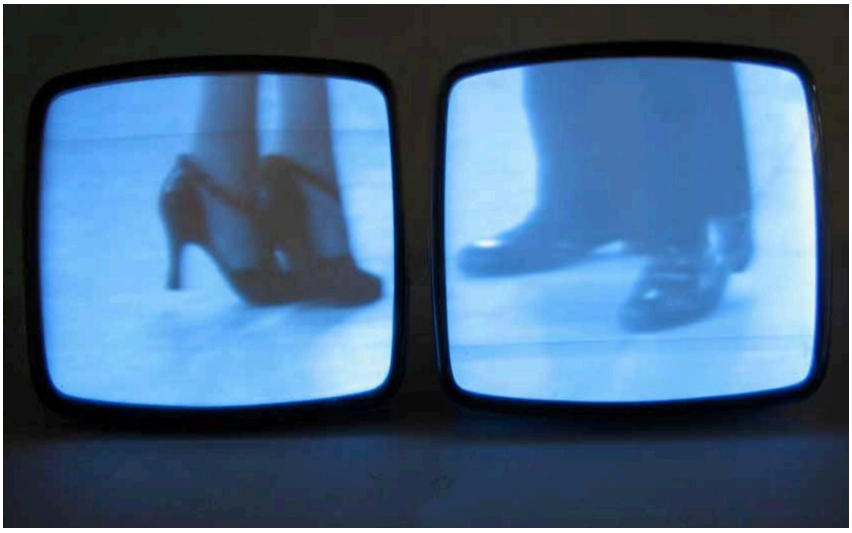
(Fig. 14) Adriana Marmorek: Pe(é)rdida (detalle), 2007.

Un ejemplo de esto es su pieza *Pe(é)rdida* en la que derrite labiales rojos a su esencia para hablar sobre la fragilidad de los objetos con los que se construyen la estigmatizadas sobre la prostitución. Allí acude el método propuesto por Jacques Derridá llamado "deconstrucción", que pone en evidencia que los significados de las cosas son construcciones artificiosas. En una entrevista desarrollada en el marco de la feria Artbo, donde presenta esta pieza instalativa, afirma que:

> A mí me interesa el 'cliché'. Un pintalabios no es ingenuo está cargado de información. Lo que significa la huella de los labios rojos y seductores, la belleza como maquillaje. Todo hace parte de cómo se forma la arquitectura del placer. En esos imaginarios, juega un papel muy importante lo mediático. (A. Marmorek, 2007)

Esta pieza funciona como una central de experimentos en donde los labiales se derriten dentro de un tubo de ensayo para luego gotear sobre un recipiente de agua, ocasionando que la cera del labial se solidifique justo al contacto con el agua y esta adquiera un tono rojizo cada vez más intenso como vemos en el detalle de la Fig. 12.

A su vez, en la pieza *Tango Flat*[14] construye un dialogo con dos de los objetos más tradicionales a la hora de hablar de la danza: zapatos profesionales de baile. Esto lo hace a partir del tango, el baile más elegante y sensual por excelencia. Vemos dos pantallas, reposando sobre el suelo, sin sonido porque solo con el movimiento se construye la melodía.



(Fig. 15) Adriana Marmorek. Tango Flat, 2019.

Su investigación artística es de interés en esta investigación puesto que propone juegos con objetos que ayudan a la reivindicación y disminución del estigma construido al rededor de las trabajadoras sexuales y a su vez, tanto la pieza *Tango Flat*, como *Pe(é)rdida* se relacionan directamente con dos de las piezas construidas como parte del desarrollo de la obra, estas son: *Carta y video*, *Derrama besada*.

[14] Puede visualizar el video que hace parte de la instalación en el siguiente enlace: https://www.artnexus.com/es/fundacion-artnexus-exhibition-women/obras-artista/5f4d2fc300f7b8db1f34806e/5f54dfe994d67c65714e5242

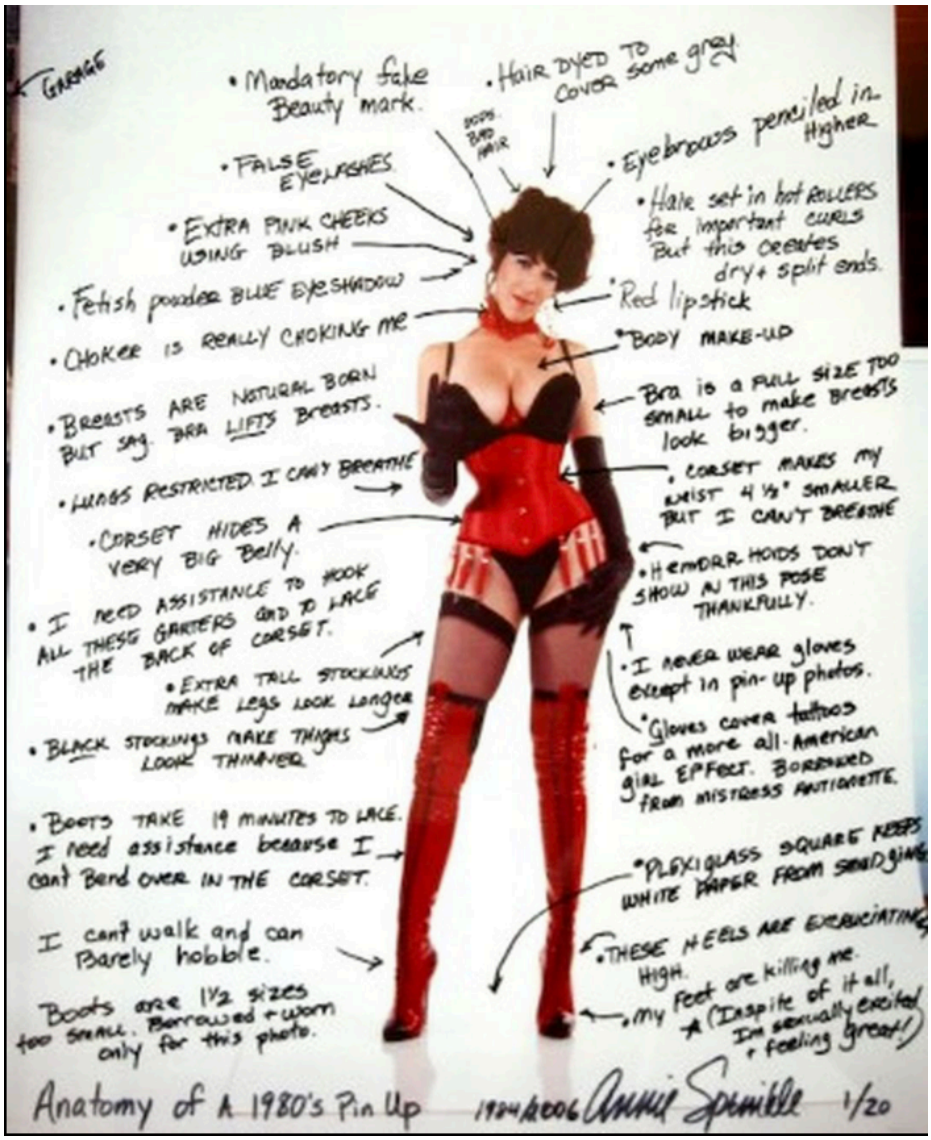
4.3 Annie Sprinkle - Anatomia de un Pinup

(Fig. 16) *Pin-Up*, 1980

El trabajo de Annie Sprinkle, quien durante veinte años fue prostituta y estrella porno en Nueva York, antes de transformarse en artista y sexóloga, ofrece una perspectiva interesante sobre el trabajo sexual, abordando el tema a partir de sus multiples facetas y profesiones. Sprinkle, por al rededor de cuatro décadas ha explorado la sexualidad, compartiendo sus experiencias mediante la creación de películas sexuales feministas, escritura de libros y artículos.

(Fig. 17) Annie Sprinkle: *Pin-Up*, 1980

En particular, *Anatomia de una Pin-up* se enfoca en la vestimenta de las trabajadoras sexuales y ofrece un análisis detallado y sensible sobre un aspecto frecuentemente estigmatizado. La vestimenta de las prostitutas, a menudo reducida a estereotipos simplistas, es en realidad un campo complejo que refleja diversas estrategias de supervivencia, expresión personal y profesionalismo dentro del contexto del trabajo sexual. Da cuenta de parte de su preparación antes de entrar en escena, puesto que la vestimenta, a su vez, permite a las trabajadoras sexuales alimentar la identidad profesional que construyen.



(Fig. 18) Annie Sprinkle: *Pin-Up*, 1984

Sprinkle, desentraña las capas de significado detrás de las prendas que, junto con la mujer que la viste, se encuentran sexualizadas. Su obra revela cómo la elección de la ropa no solo es una herramienta de atracción, sino también una forma de comunicación y autodefensa. Es así como el análisis detallado de Sprinkle no se detiene en la superficie de la moda, sino que profundiza en las historias personales y contextuales que informan estas elecciones de vestuario. Cada prenda, desde los tacones altos hasta la lencería, pasando por el maquillaje y los accesorios, se examina no solo por su estética, sino también por su funcionalidad y simbolismo. Sprinkle destaca cómo estas elecciones están influenciadas por la cultura, la economía, la política y las experiencias personales, ofreciendo una visión matizada y humanizada de las trabajadoras sexuales.

Por lo que respecta al presente trabajo de investigación, la artista recoge de manera afortunada algunos apartados desarrollados en la fundamentación teórica como *Puesta en escena* y *Arquitectura viviente* puesto que en el primero de los casos, la vestimenta de las prostitutas corresponde en gran medida con la creación de su identidad y con la exaltación de su sexualidad, que en búsqueda de entenderla a totalidad, llega a encuentros que empoderan y dignifican a la mujer y su capacidad creadora de vida y placer. *Pin-up* es la muestra gráfica de las implicaciones de la construcción de una identidad externa, un segundo rostro y una segunda vida.

Pasarse horas frente al espejo, llevar las uñas largas, el cabello sedoso, cubrir o lucir los tatuajes, resaltar la silueta, lucir como una muñeca y más adjetivos que traspasan la barrera del cliché. Pero lo realmente destacable en la pieza, es que más allá del artificio construido sobre el cuerpo, reposa una mujer que adquiere por experiencia y concordancia con su trabajo, una seguridad que corresponde a su segundo rostro, entrando en dialogo con su diosa sexual que se encuentra silenciada e inmovilizada, hasta el llamado a entrar en escena.

4.4 Carolee Schneemann - Fusibles

(Fig. 19) Fusibles, 1967.

"En *Fuses* quería ir en contra de tradiciones recibidas sobre proyecciones masculinas del cuerpo femenino, por ejemplo en la obra de Balthus o Hans Bellmer, pero también en el arte pop americano, que sostenía obsesiones culturales atávicas con partes del cuerpo femenino, pero las presentaba como si tratara de piezas mecánicas de un coche, relucientes y funcionales. Estás representaciones no reflejaban de ningún modo mi experiencia vivida, así que quería buscar un vocabulario visual distinto al que había heredado de la tradición masculina." (C. Schneemann)

(Fig. 20) Carolee Schneemann: Fusibles, 1967.

Es conocido que la obra de Carolee Schneemann, representa un hito en la exploración del erotismo y la intimidad dentro del arte contemporáneo. Aborda la representación de la sexualidad desde una perspectiva genuina y personal, desafiando las convenciones y tabúes que han rodeado históricamente al cuerpo y la sexualidad femenina en el arte. Este trabajo no solo es un testimonio de su relación íntima, sino también una declaración audaz sobre la autonomía y la agencia de las mujeres en la representación de sus propios cuerpos y experiencias sexuales.

Fuses se desarrolla como una película erótica que captura la intimidad y el acto de hacer el amor entre Schneemann y su pareja, a través de una lente que busca la autenticidad y la espontaneidad del gesto y el movimiento. Schneemann, en su rol tanto de participante como de cineasta, se embarca en un proceso que integra el arte cinematográfico con una profunda exploración de la corporeidad y la expresión erótica. La decisión de filmar desde la perspectiva de su gato añade una capa adicional de complejidad, proporcionando una mirada externa y, a la vez, doméstica y familiar a la intimidad compartida entre ella y su pareja.

La importancia de *Fuses* radica en varios aspectos clave. Primero, la obra desafía la mirada patriarcal que ha dominado la representación de la sexualidad en el arte y el cine. Schneemann toma control de la narrativa visual de su propia sexualidad, presentando una imagen equitativa y desinhibida donde ninguno de los amantes es objeto del otro. Este enfoque claramente resuena en una época - aún al día de hoy - en el que la sexualidad femenina a menudo se ha visto a través de una lente masculina, convirtiendo a *Fuses* en un acto de reivindicación y empoderamiento.

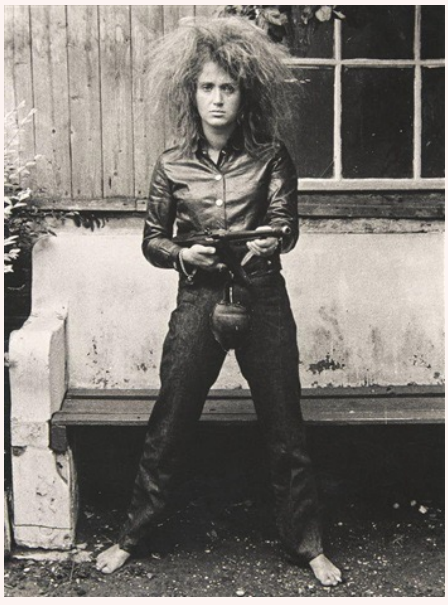
Además, el proceso creativo de Schneemann, que incluye técnicas como quemar, cortar, pintar y sumergir el celuloide en ácido, es muy interesante. Este enfoque táctil y material enriquece la imagen y el discurso, convirtiéndolo en un acto aún más carnal, corpóreo y animal del que tanto el hombre como la mujer son protagonistas. Schneemann no solo documenta un acto íntimo, sino que también transforma el propio material fílmico en una extensión de su arte corporal, integrando su cuerpo en el proceso de creación de una manera visceral y directa.

Fuses se destaca por su capacidad de confrontar al espectador con sus propias actitudes y percepciones sobre el género y la sexualidad. Schneemann emplea primeros planos explícitos de genitales masculinos y femeninos, no para provocar, sino para desmitificar y normalizar estas imágenes, alentando a los espectadores a enfrentar sus propios prejuicios y curiosidades sexuales.

(Fig. 21) Carolee Schneemann: Fusibles, 1965

La influencia de "Fuses" en la eliminación del estigma y tabúes construidos sobre la sexualidad femenina es innegable. Al integrar su cuerpo y sexualidad en su obra, Schneemann abrió un camino para que otros artistas exploraran temas de intimidad y erotismo de manera auténtica y sin concesiones. Su trabajo cuestiona y expande los límites de lo que se considera aceptable en el arte, abriendo un diálogo sobre la integración de la experiencia personal y corporal en la práctica artística, y así vez, se extiende a la inclusión del cuerpo desnudo en el arte, no como un objeto pasivo, sino como una fuente activa de expresión y poder emocional.

4.5 Valie export - Genital Panic

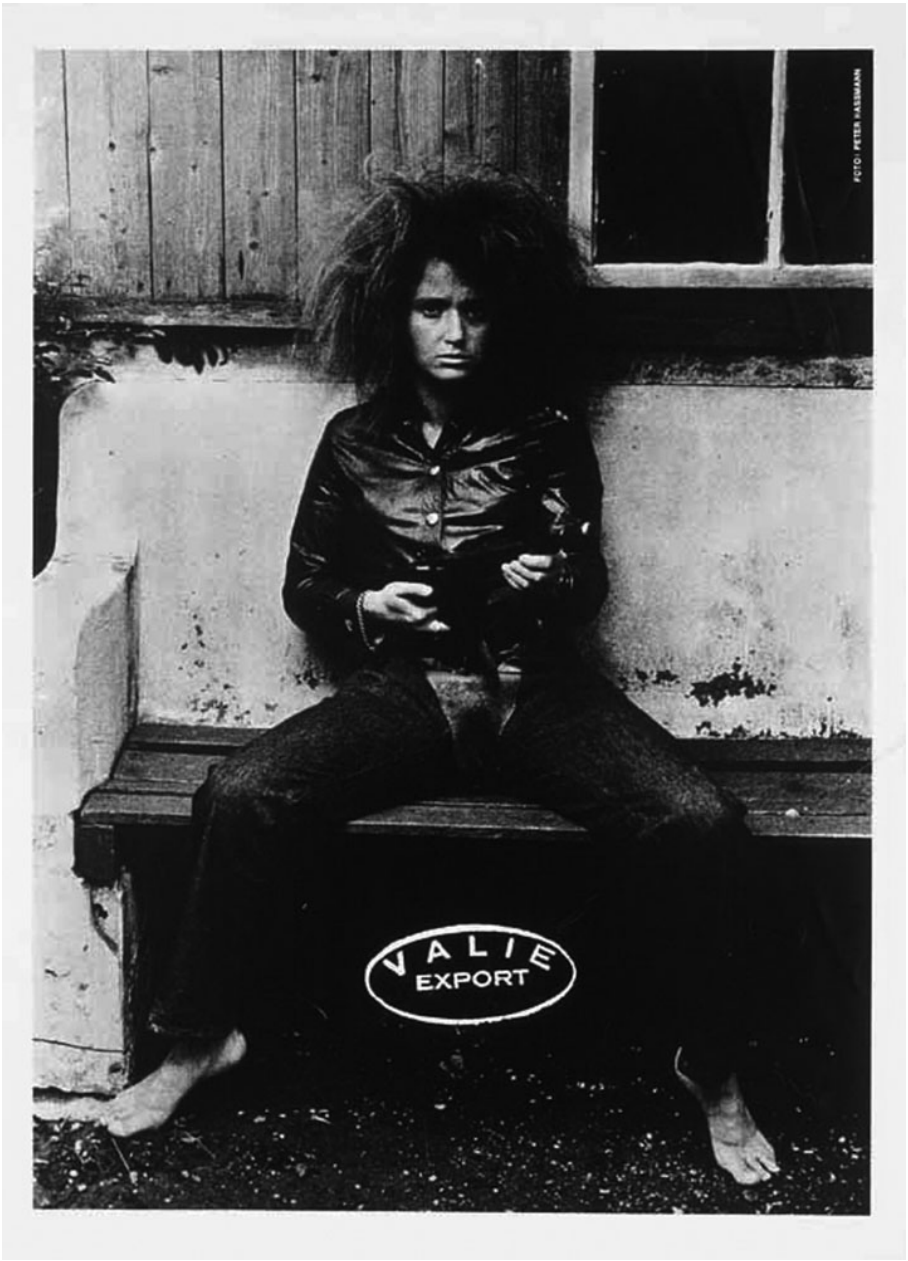


(Fig. 22) Action Pants, Genital Panic. 1969.

Figura esencial en la segunda mitad del siglo XX y una de las voces más destacadas de la primera oleada de feminismos que surgió con el arte conceptual a finales de los años 60, es conocida por su enfoque radical y confrontativo. Adoptando su nombre artístico como un acto de rechazo al patriarcado, "EXPORT se erige como un concepto y un logotipo que desafía las normas sociales y culturales impuestas sobre las mujeres."

(Fig. 23) Valie Export, ARCHIV. Action Pants, Genital Panic. 1969.

Uno de los trabajos más emblemáticos de Valie Export es su serie de pósters serigráficos llamados: *Pantalones de Acción. Pánico Genital*, que tienen su origen en una de sus performances más importantes. En 1968, durante un festival de cine experimental en Múnich, decidió no presentar la película que había sido invitada a mostrar. En lugar de eso, entró en la sala vestida con una chaqueta de cuero, el pelo cardado y un pantalón recortado con un



(Fig 24) Valie Export, Action Pants, Genital Panic. 1969.

triángulo entre las ingles, dejando su sexo expuesto. Mientras se paseaba entre las filas de espectadores, les decía: “Ahora veréis en la realidad lo que normalmente veis en la pantalla”. Esta acción, concebida como una confrontación directa al voyerismo del cine y de los hombres, puso de manifiesto la hipocresía del público que, aunque podía soportar la objetivación del cuerpo de la mujer en la pantalla, se veía perturbado y huía ante la realidad del cuerpo femenino sin el filtro de la construcción cinematográfica del deseo masculino. La importancia de esta acción y de la serie de pósters que de ella derivaron, radica en su capacidad para desafiar y subvertir las normas establecidas sobre la representación del cuerpo femenino.

La performance y los pósters serigráficos no solo desafían las convenciones de la representación visual, sino que también ponen en manifiesto que la separación entre pantalla y realidad es difusa y que aquello que sucede tras bambalinas, en el escenario, o dentro de un rollo fotográfico, corresponde en igual medida al cuerpo humano de una mujer. Este "cine expandido", como ella lo llama, busca cultivar un lenguaje directo y sin mediación, capaz de expresar la realidad del cuerpo femenino fuera del sistema dominado por los hombres.

Por otro lado, la serie de fotografías tomadas por Peter Hassmann en 1969 para esta serie de carteles es otro ejemplo del enfoque provocativo y disruptivo de EXPORT. Al distribuir estos carteles en espacios públicos de la misma manera en que los activistas interrumpían el flujo de la información comercial en la ciudad, EXPORT cuestiona y desafía la dominancia masculina en el espacio público.

Su insistencia en utilizar el cuerpo como una herramienta de expresión y su rechazo a los tabúes y las restricciones sociales, ha abierto nuevas posibilidades de representación en temas de género, identidad y poder. Además, la combinación de medios y la utilización del propio cuerpo como material artístico no solo desafían las normas tradicionales del arte, sino que también crean un lenguaje nuevo y radicalmente inclusivo.

5. Desarrollo de la obra

En cuanto a la producción de la obra, cabe destacar que corresponde a diferentes, mas no heterogéneas piezas, que dialogan con diferentes preguntas y/o acercamientos que la investigación realizada con "Yima" han arrojado. No corresponden a ninguna técnica en específico porque considero que la técnica es dada en gran medida como consecuencia de la investigación. Son obras expansibles y que no se encuentran cerradas a la fecha.

5.1 Un vaso con agua

aliviana

descansa

decanta

reposa

pausa

refresca

Un vaso con agua surge como respuesta a la deconstrucción de una rutina: conversar por videollamada con mi abuela.

La anti-rutina debía ser lo suficientemente convincente como para que modificara las motivaciones y espacio en el que se desarrollaba el relato, pero a su vez, lo suficientemente sutil como para que fuera casi imperceptible para Yima. Quería crear un espacio de calma y para esto, necesitaba un objeto o gesto que ella pudiese relacionar con la serenidad o la pausa. Es así, como llegué a lo mínimo que pides cuando tu cuerpo se encuentra cansado: *Un vaso con agua*.

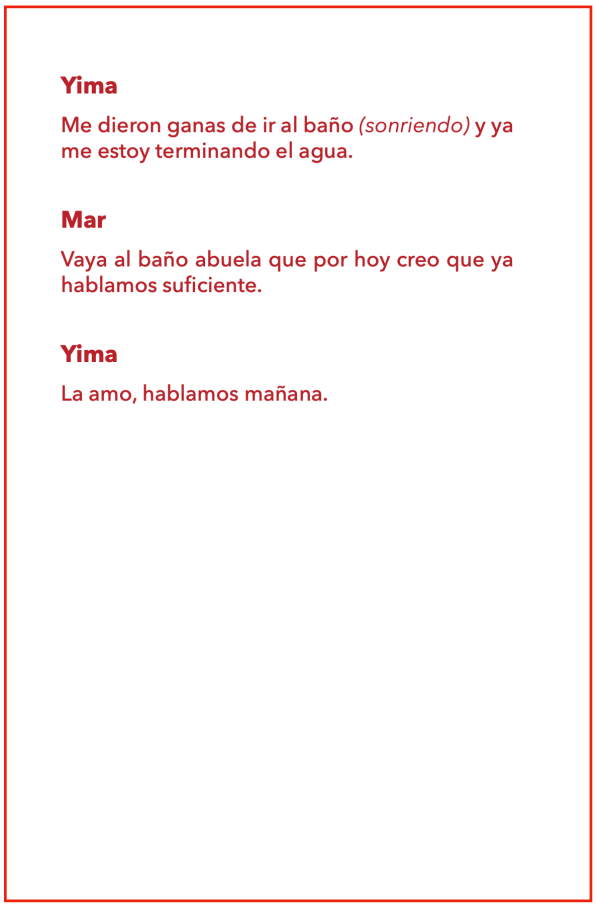
Las conversaciones sobre sus recuerdos como trabajadora sexual quedaron entonces condicionadas a lo que "Yima" tardase en tomarse *Un vaso con agua*.

El cuidado es fundamental a la hora de construir una memoria que ha querido ser olvidada y creo que, el espacio silencioso de pausa en el que se utiliza la boca, la lengua y los demás órganos del sistema digestivo para pasar la más esencial de las composiciones químicas, es la solución al problema de la fatiga y el olvido.

Hablábamos largo y tendido, mientras compartíamos *Un vaso con agua*. El final estaba condicionado a la última gota que derrama el vaso, pero en este caso, vacío. Las conversaciones que situamos tenían una media de duración de cuarenta y cinco minutos a una hora y media. Podría decir que los temas que se abordaron en las conversaciones que hemos tenido hasta el momento corresponden a anécdotas con sus amigas, miedos sobre la profesión, descripciones de los lugares en donde trabajaba, la relación que existía entre compañeras de trabajo y con sus jefes, modos de trabajar, la persecución e ilegalidad, el silencio familiar, la división de espacios entre el trabajo y su labor como madre, rutinas, salarios, la relación con la bebida y el por qué es tan importante en el turno de trabajo, anécdotas con los pocos clientes que recuerda, entre otras cosas que pueden escaparse a mi memoria.

Sus recuerdos correspondieron, mayoritariamente, en anécdotas graciosas y podría decir que, su historía vista de manera general corresponde a un lugar en el que "Yima" se sintió honesta y libre con la vida que había elegido. Como muestra de esto, a continuación comparto citas sueltas que corresponden a las transcripciones realizadas sobre dichas conversaciones. Decido no compartir las transcripciones completas por el cuidado que quiero tener con su relato, puesto que, aunque ahora mismo yo soy la portadora de esa memoria escrita, soy consciente de que no es mi historia.

(Fig 25) *Un vaso de agua, Vol.1*. Transcripción de conversación (portada), 2023.



(Fig 26) *Un vaso de agua, Vol.1*. Transcripción de conversación (Fin), 2023.

- Se iba a bailar, a ser libre y a comer pollo.

- Yo sobresalía porque soy inteligente.

- ¿Cómo que llegó la Yima?
Y el feliz.

- Y le dijo los policías:
Nosotros somos basura, lo mismo que usted. Eso somos basura. Todos somos basura.

- *Estaba escondida, ¿no?*

- *Él vive agradecido*

- Sí, me decían "Yima" porque resulta que una
vez vi a una señora que iba a coger bus, y la
empezaron a llamar:
Yima, Yima…
Dije yo:
¡Ay! ese nombre me lo voy a poner yo,

- Como era la preferida, entonces a veces el día
sábado no iba a trabajar y uno que otro día me
lo daba libre (riendo)

- Y listo.
Y pague y vámonos.
Y báñese y váyanse.

- Me reserva un turnito.
- Nunca me ponía minifaldas porque a mi me gustaba sentirme libre.

- Si, pero hay unos que llegaban muy perfumados y olían a cresopinol o pino silvestre. ¿Y sabe quién usa cresopinol? Su mamá en el baño. Y yo ahí mismo me acuerdo.

- Si, porque le dicen El Rey entonces uno debe sentirse rey.
Toda una reina abuela.

- Si me sentía bien y feliz porque no tenía problemas ni nada. A uno se le olvidan los problemas…

- A él le gustaba cuando yo llegaba bien bonita.
Pero llegaba tarde. Era una excelencia para
llegar tarde. (entre risas)

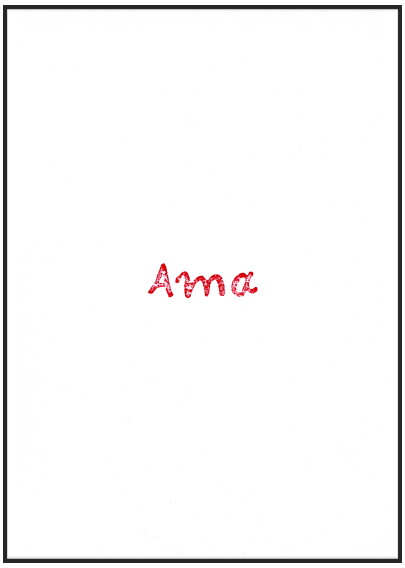
- ¿Al día de hoy te arrepientes de algo?
No porque como hemos revivido la historia desde hace un tiempo, yo he estado feliz, porque más boba es que me llegue la muerte sin haber sido feliz.

- Me arreglaba cuatro horas frente a un espejo y salía hermosa como una muñeca.

- Terminé la vida alegre, alegremente en la plaza.

A partir de estas transcripciones surgen dos tipos de acercamientos pictóricos. El primero de ellos corresponde al uso completo de la transcripción, pero protegiéndola casi por completo. Sin embargo, esta pieza la explicaré a detalle más adelante en el apartado *Derrama Besada.*

El segundo acercamiento, es el antónimo del primero, puesto que le da visibilidad a las palabras o frases que extraigo de las conversaciones con "Yima". Este, a su vez, se divide en dos. La primera propuesta corresponde a una palabra, suelta, en el aire, flotando sobre el blanco del papel. Propongo, con un grabado en linóleo, cinco palabras que, sin el contexto y estigma que tienen al corresponder a una historia sobre prostitución, pueden convertirse en cualquier palabra de autoaceptación. Imaginaba a todas las mujeres que ahora nos vemos al espejo diciendo palabras de empoderamiento y pensando que eso es muy nuevo, cuando "Yima" ya lo repetía en búsqueda de su empoderamiento como mujer de la Vida Alegre. Un sello porque, a veces, para creernos Amas, Divinas, Chisparozas y Triunfadoras, necesitamos decirlo o verlo más de una vez.



(Fig 27) AMA, grabado en linóleo sobre papel de algodón, 2024.

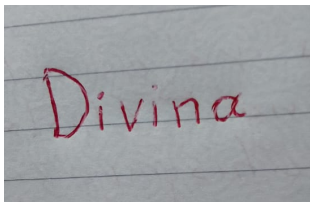
(Fig 28) *CHISPAROZA*, grabado en linóleo sobre papel de algodón, 2024.

(Fig 29) *VIDA ALEGRE*, grabado en linóleo sobre papel de algodón, 2024.

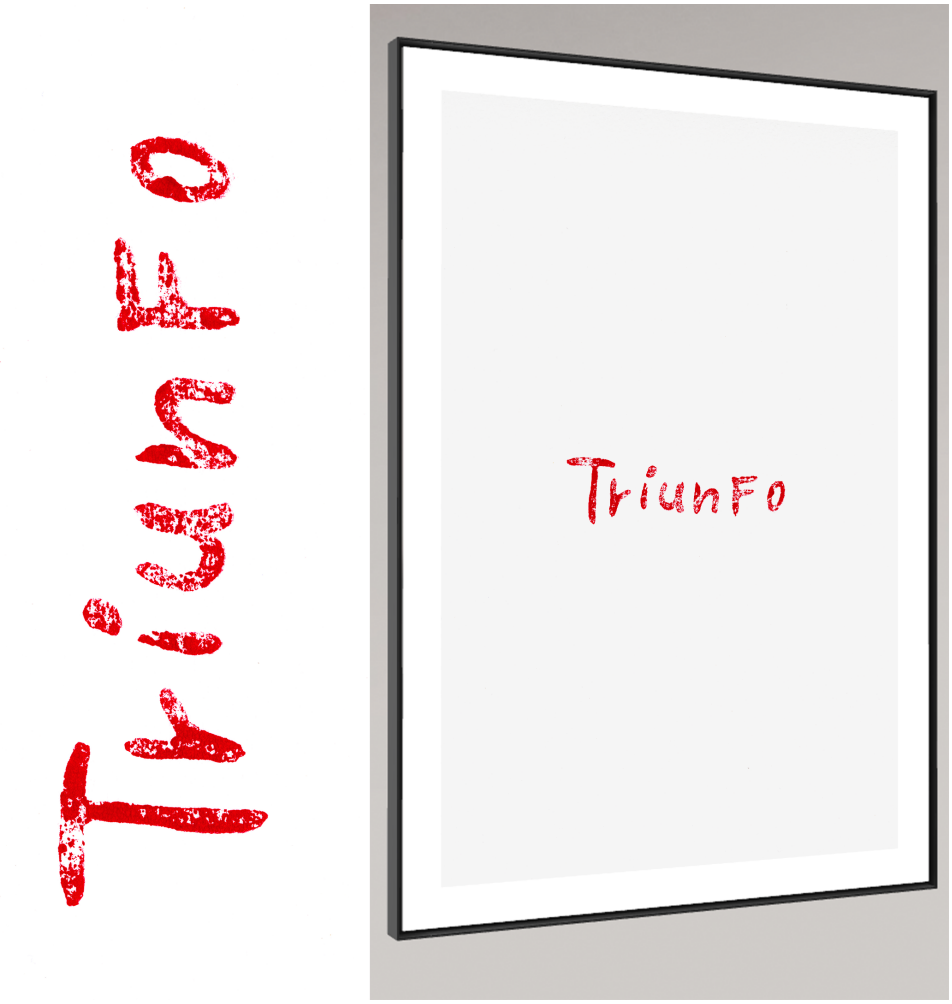
Adicional a esto, algo que quisiera resaltar es que la tinta roja que se deposita sobre el papel, al ser de algodón de 300gr y encontrarse seco, se crea una pasta grumosa que hace ver a las letras amorfas, incompletas, con errores, humanas. A su vez, la tipografía corresponde a la de mi abuela, a pesar que las palabras han surgido en la conversación, le he pedido que me escribiese en un papel las palabras.

Adjunto las últimas dos palabras con su respectivo detalle:

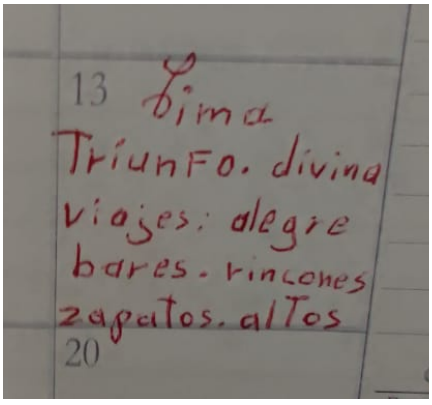
(Fig 30) *DIVINA*, grabado en linóleo sobre papel de algodón, 2024.



(Fig 31) "Yima", *Palabra "Divina"*, bolígrafo rojo sobre agenda. 2024.



(Fig 32) *TRIUNFO*, grabado en linóleo sobre papel de algodón, 2024.



(Fig 33) "Yima", Nueve Palabras, bolígrafo rojo sobre agenda. 2024.

Por último, la segunda propuesta corresponde a un juego en la construcción de una frase. Compongo sobre un rectángulo rojo una especie de hoja de cuaderno para que sirva de apoyo y espacialización de la palabra escrita. El rojo corresponde a ese solido que cubre y censura las otras partes del discurso. Comparto únicamente dos o tres frases que ha dicho "Yima", pero de nuevo, sin ningún contexto, despojándolo de la carga del estigma y convirtiendo al relato en una palabra inocente.

(Fig 34) *Pasar saliva*, montaje gráfico, 2024.

Es una invitación a que el espectador se profundice en el rojo primario, en búsqueda de una voz ajena. Una motivación al gesto que permite cercanía. He compuesto una serie de siete imágenes con la misma metodología de producción. Tanto la propuesta del grabado como esta última, han sido proyectos enviados a "La feria del millón" en Bogotá, Colombia, para una posible exposición finalizando el año actual (2024).

A continuación comparto los detalles de las cuatro frases/imágenes adicionales:

(Fig 35) *El fin*, montaje gráfico, 2024.

(Fig 36) *Nadie sabe*, montaje gráfico, 2024.

(Fig 37) *Amabilidad*, montaje gráfico, 2024.

(Fig 38) *Ríe*, montaje gráfico, 2024.

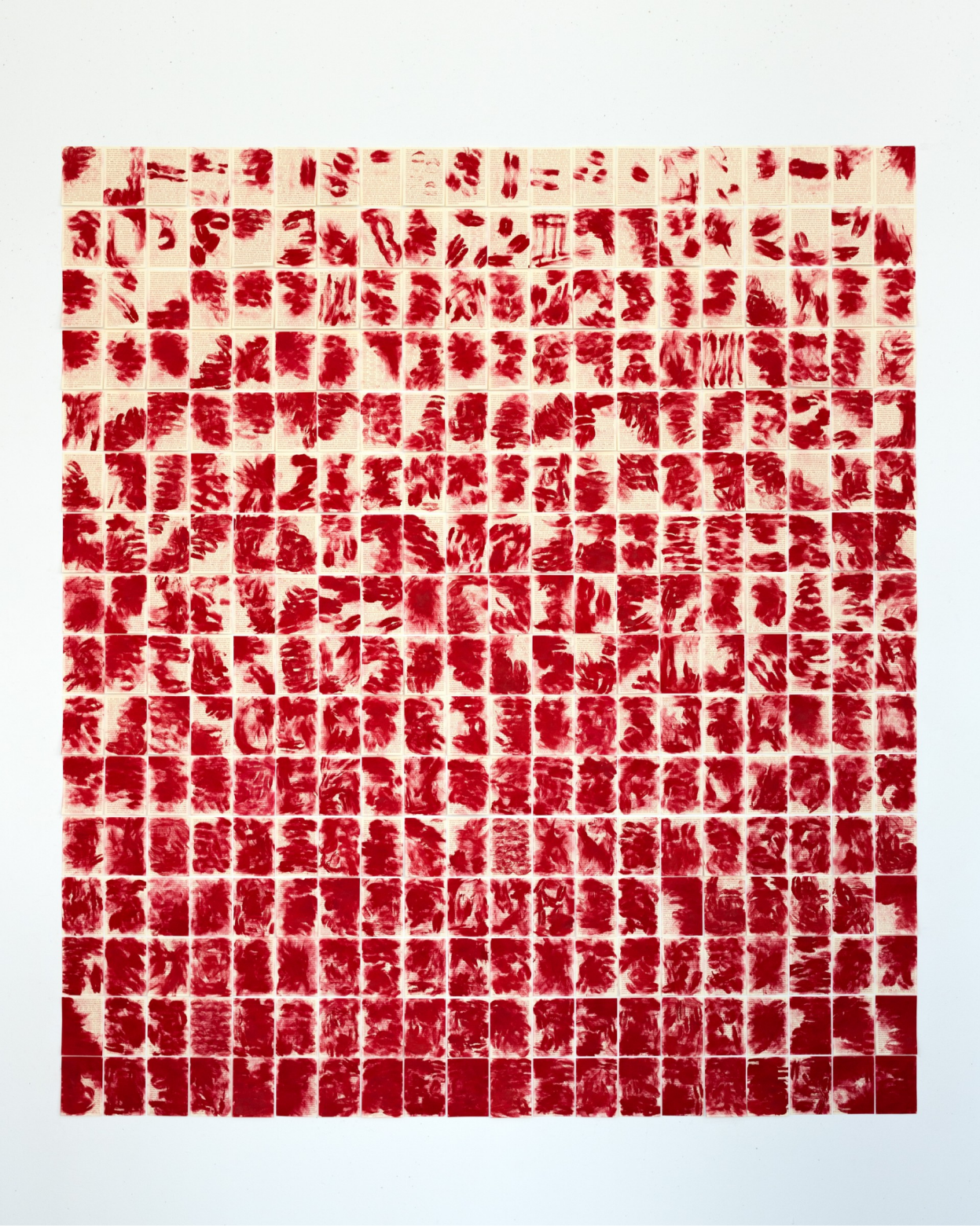
5.3 Derrama besada

Una mancha de petróleo que te acompaña
durante toda la vida
- Yima

Existe una responsabilidad a la hora de portar un discurso ajeno. Los recuerdos de Yima resultaban algo más que una conversación cualquiera por la elección tan personal de querer contarme, por primera vez, su historia. Era importante darle visibilidad a su relato pues "La visibilización es una herramienta para desmontar al patriarcado" (B. Ledesma, 2023, 1h30m21s), pero a la vez, me interesaba protegerlo. Es así como censuro con la huella de mis besos algunas partes, como un gesto de protección.

Derrama Besada se trata de un encuentro voz a voz en el que el movimiento de mis labios cambia dependiendo de la huella que quiero dejar registrada, un movimiento más rápido es un beso no percibido, ni auditiva, ni visualmente. Un beso prolongado, suena a hoja arrugada y a palabra consentida, es un beso que deja una huella calcada centímetro a centímetro. A su vez, la presión es importante. El juego en la disposición de los besos. Uno allí y otro aquí. Censuro una palabra mientras develo otra. ¿Aquel beso en el que he quedado con la boca entreabierta parece una vagina? Si, deja entrevisto en el hueco donde reposan mis dientes la frase: "éramos felices" y más abajo, justo en la comisura de la boca, se lee: "porque al terminar, comíamos pollo". Pedía disculpas al papel que trataba con una mano más pesada, mientras que a otros, los acariciaba tanto con la punta de mis dedos como con la primera capa de labial rojo carmín que ahora se encontraba por todo mi rostro. ¡Ah! no puedo lamerme los labios, me sexualizan y además humedezco de más el discurso. Continuaba. Un beso o dos, tres o cuatro, mientras que a algunos otros, apenas los tocaba. Unos besos con consciencia, con fuerza, con destreza, con amor a ella y a su silencio convertido en discurso. Quería leer en voz alta, gritarlo todo, decirle a todas y todos que la definición de valentía estaba detallada en esas palabras y que yo solo era una simple humana con las piernas cruzadas en la mitad de una habitación.

La pieza que mostraré a continuación corresponde a la instalación presentada en el marco del PAM!24, exposición colectiva de los trabajos de fin de máster y en la cuál fui una de las diez seleccionas para participar en la exposición PAM!PAM!25.



(Fig 39) Derrama Besada, labial sobre papel perjurado impreso, 2024.

Al besar la pieza numero trescientos, tenía rojo hasta en los ojos, pero sabía que mi trabajo estaba terminado. La memoria recuperada de "Yima" se encontraba protegida debajo de una manta tan suave como la voluptuosidad de unos labios y para ti, ubicado de frente a un gran rectángulo que se riega sobre una pared blanca es tan difícil leer sus palabras como para ella fue decirlas.

(Fig 40) Derrama Besada (Detalle), labial sobre papel perjurado impreso, 2024.

Derrama besada es una pieza compuesta por una video performance en la que se evidencia el gesto de besar y censurar las palabras de Yima, el vaso de agua que siempre ha acompañado el discurso y trescientas hojas impresas con dos de las conversaciones transcritas que sostuvimos con mi abuela en el marco de esta investigación. Puede visualizar la performance en el siguiente enlace: **https://youtu.be/x6eWyNonCBQ**

(Fig 41) Derrama Besada, registro de performance, 2024.

(Fig 42) Derrama Besada, registro de performance, 2024.

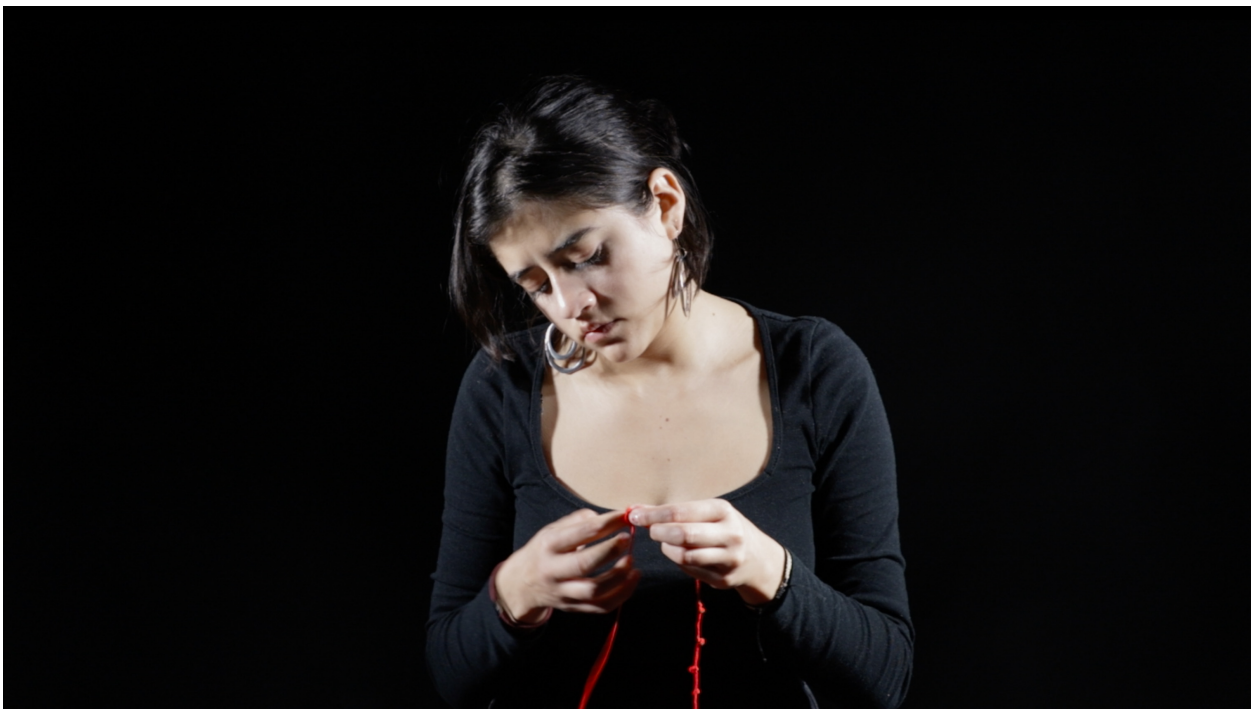
(Fig 43) Derrama Besada, registro de performance, 2024.

5.4 Veinticinco metros de Ave Marías

¿Se trata de alguna santa?
Una santa, sí. A su manera.
- Laura restrepo

“Yima” es muy religiosa hoy en día. Esta afirmación es tanto contradictoria como esperada. Va a misa al menos tres o cuatro veces por semana, reza sus mil Jesuses cada 3 de mayo y en Semana Santa está tan ocupada entre rezo, rosario, misa y procesión que poco tiempo le queda para comer. Lo cierto es que, más allá de todas estas rutinas religiosas, la jocosidad y libertad con la que habla sobre su pasado como trabajadora sexual sigue con la misma chispa. No quería darle tanta relevancia a la religión en la investigación, pero surge como una necesidad el hacer algo en búsqueda del perdón inconsciente. Al menos yo veo a “Yima” buscando esta redención en cada uno de los Ave Marías que profesa.

Es por esto que me propuse hacer un rosario lo suficientemente largo como para poder redimir a las putas de sus pecados. Tal vez, si tenemos suerte, veinticinco metros de Ave Marías bastarán para que "Yima” y todas aquellas mujeres que ejercen la prostitución con la presión del estigma del pecado se sientan más livianas.



(Fig 44) Veinticinco metros de Ave Marías, registro de performance, 2024.

Anudé, uno a uno, con hilo de algodón rojo una serie de puntos. No oré en ningún misterio porque no hizo falta, pero por el contrario, si quise arrodillarme ante ellas, Diosas, que de paciencia y entrega han tenido que aprender tanto.

(Fig 45) Veinticinco metros de Ave Marías, registro de performance, 2024.

(Fig 46) Veinticinco metros de Ave Marías, registro de performance, 2024.

Esta pieza fue todo un encuentro extraño con el gesto de tomar con los dedos, pasar por encima, luego volver, cruzar y apretar. Entendí que para hacer un nudo, es obligatorio desenredar el hilo y que anudar lo que ya está anudado es un completo sinsentido. Un amontonar sin motivo y un gesto perdido. Irónicamente, en búsqueda de entender la minucia de ese movimiento de dedos y muñeca, me encontré sudando, extendiendo mis manos separando el hilo para poder anudar correctamente, sin hacer otro nudo en donde no debía ir.

(Fig 47) Veinticinco metros de Ave Marías, registro de performance, 2024.

Entendí que el gesto de anudar es local, como los nudos en el cuello, o como los nudos que a veces se hacen en el cabello y que a su vez, anudar en fila era hacer un tejido. Sí, el mismo tejido que a veces “Yima” hace con agujas de crochet o el que "Odet” hace para las prostitutas en la pieza teatral *Odet y las otras* (2020) de Anna Albaladejo.

5.5 Odet y Yima

La costura que te hará libre:
antiguas prostitutas cosen en un taller de la calle Ballesta
- Revista Público

El inicio de este apartado resulta personalmente como un lugar de mucha gratitud, si se me permite decirlo. El encuentro con proyectos que comparten una misma línea de interés resulta más que afortunado y con Anna Albaladejo, pudimos entablar conversaciones que motivaron algunas piezas e ideas que, a día de hoy, forman parte fundamental del desarrollo de "Yima" como investigación.

Como punto de partida "Odet" y "Yima" son un par de prostitutas jubiladas con una particularidad en común: están cargadas de un estigma que no terminan de entender, pero que a su vez, limita y condiciona.

> "Me veo ahora a la vejez, sola. Sola, como solo puede estar sola quien ha vivido para curar la soledad ajena. Invisible y etérea, etérea, a punto de deshacerme, sin más cobijo que los restos de mi oficio y mi lujuria cubriendo mis viejos huesos como una telaraña." (A. Albaladejo, 2020)

Vi varias veces la pieza teatral de Anna en búsqueda de encuentros con la información que recibía de "Yima" y llegué a una pequeña oración a la Santa Nefija, matrona de las prostitutas. Bordé aquella oración en una tela translucida para que se fundiera con el fondo que habitaba y para que sirviese como manto protector, o como refugio, que solo la oración le ha podido dar a las mujeres a las que se ha atribuido una vida de pecado.

> "Santa Nefija, patrona Nafisa,
> que diste tu cuerpo sin plaza fija.
> Bendita tu carne en limosna entregada,
> reina tú eres de las malas mujeres.
>
> A ti me encomiendo en peligro
> y en riesgo de este oficio maldito
> que tanto bien ab initio.

Más sálvame,
madre, de mi culpa,
de mi grandísima culpa.

Mujer de todos y ninguno,
por mi culpa es el martirio,
madre, por mi grandísima culpa.”
(A. Albaladejo, 2020)

Tanto el gesto de anudar, como mencionaba en el apartado anterior, como el gesto de orar han sido un descubrimiento minucioso de subgestos a tener muy en cuenta. Me explico de mejor manera, el disponerse a rezar te obliga entre muchas otras cosas a guardar silencio, a hablar con la mente, a tener conversaciones contigo misma y yo creo fielmente en que mi abuela en este sentido lleva orando toda su vida. También, este gesto te obliga a cerrar los ojos, a bajar el telón, a apagar la luz exterior y prender la vela de la intimidad. “Aspirarse para retener el calor hacia adentro” (P. Jacques, 2009, p.31) Un refugio cálido, tiempo detenido y presencia realmente consciente. Orar en ese sentido te aísla de tu realidad y crea un mar infinito a tu alrededor que acoge y nutre el interior.

También te invita a la descarga, por eso los cuerpos caen arrodillados. Y tanto “Odet” como “Yima” si que tienen cosas que descargar. Al final, el gesto de orar es un gesto infinitamente dulce, seas religioso o no, porque es un espacio sensorial contigo mismo y por esto, es que creo que es tan abundantemente usado en más de una creación literaria, artística o teatral. Otro ejemplo de esto es la oración que se le hace a Lucy, la mujer más antigua del mundo, en su lecho de muerte. Otra abuela, como “Yima” o como “Odet”, pero ella es la abuela del mundo:

> "Danos tu fuerza, madre milenaria, pequeña Lucy (…) No habrás sido virgen, ni siquiera reina, apenas una mujeruca del montón, la más arrugada y chuchumeca, y sin embargo que bríos los tuyos, abuela, que resistencia y que poderío, que inquebrantable ha sido tu compromiso. (…) Cuánto no habrás trajinado tú, vieja andariega, para arriba y para abajo por esta tierra tan bella y tremenda. ¿A lo mejor puedes vernos, allá desde el fondo de tus ojos huecos? Aquí vamos nosotras." (L. Restrepo, 2022, p. 350)

Así como Ana Albaladejo y Laura Restrepo han escrito una oración a sus abuelas, aquí voy con una oración hacia "Yima":

> Abuela,
> ayúdanos a encontrar la claridad en las ideas que tuviste,
> aparta de nuestra vista las impurezas de las palabras mal intencionadas
> y a medir con tus pequeños dedos arrugados como pasas,
> la extensión de nuestras palabras en búsqueda de justicia.
> Justicia por tu voz que ahora y siempre ha estado enterrada
> bajo las raíces rizomáticas de una pequeña flor blanca de nombre Margarita.
> ¿Acaso tu eras esa Margarita que florece?
> Ayúdanos a volver las tierras más fértiles,
> a reverdecer y a tener la sabiduría que has tenido tu,
> al hablar en silencio.

Junto a Anna Albaladejo, el día 20 y 21 de abril de 2024 hicimos una colaboración en La Máquina Teatro, Valencia. Ella mostró por segunda vez su pieza "Odet y las otras" y yo expuse, a modo de adelanto de la presente exposición algunas piezas que, para ese entonces, ya se encontraban finalizadas.

La exposición estuvo conformada por una fotografía de registro del video performance *veinticinco metros de Ave marías.* El objeto resultante de este gesto corresponde a un ovillo recogido con todos los nudos.

A su vez, la exposición estaba conformada por uno de los volúmenes correspondientes a las conversaciones transcritas con mi abuela, mediadas por lo que tardaba en tomarse *Un vaso con agua.* El objeto del vaso lleno de agua con arena roja en el fondo como símbolo de la palabra que se decanta y un retrato de "Yima" en bolígrafo rojo.

(Fig 48) Montaje de un Vaso con agua, impresión en papel verjurado, bolígrafo sobre papel, agua y arena , 2024.

(Fig 49) *Veinticinco metros de Ave Marías*, registro de exposición, 2024.

Fotografías de registro de “Yima” con fecha de diciembre 2022 en espacios en los que antes fue trabajadora sexual, específicamente en Manizales, Colombia. En palabras de Yima:

> Y acá en Manizales trabajé mucho en el centro. Por ejemplo, trabajé en el bar La 22, en Torreán y trabajé por todas las de la 23, en el Bar Zulia, en Costa Azul y el Bar Imperial, en la exclusiva, en todos.

(Fig 50) La Exclusiva, Fotografía, 2024.

Como es posible verlo en las fotografías, resulta muy interesante ver como los espacios se han transformado completamente, a tal punto de convertirse en hornos, mercados o colchonerías, que en este ultimo caso, es probable que “La exclusiva” (Fig. 50) aún siga siendo un lugar de trabajo para las mujeres, puesto que en la parte superior derecha de la puerta, se lee en los

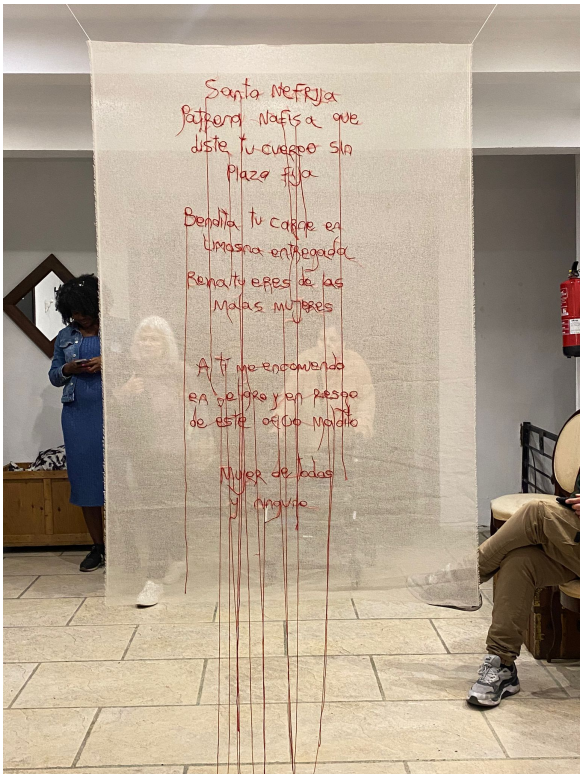
carteles la oferta de trabajo como mesera o camarera y debido a las conversaciones con "Yima", esta era una manera de ocultar la profesión.

Las fotografías fueron tomadas con una cámara sencilla, de teléfono, pues el espacio y momento en el que se tomaron las fotografías lo exigían. Son fotografías documentales que han sido pensadas para que correspondan justamente a lo que son: fotografías de turista, de alguien que ve por primera vez un espacio. Aunque mi abuela hubiese habitado estos espacios antes, ahora le resultaban profundamente desconocidos.

(Fig 51) Bar Zulia, Fotografía, 2024.

Por último, podemos ver la tela translucida con la oración a la santa Nefrija, matrona de la prostitutas, colgada desde un segundo piso. Las letras que componen esta oración caen,

algunas hasta tocar el suelo, por la extensión de hilo que decidí dejarle en búsqueda de generar un derrame o un derretimiento de estas palabras.



(Fig 52) Santa Nefrija, bordado con hilo, 2024

(Fig 53) *Registro de exposición, La Máquina Teatro, 2024.*

Adicional a las piezas que he compartido anteriormente, decidimos junto con Anna, unir de manera directa las historias de Odet y Yima. Para esto, hicimos una videollamada con Yima y Odet, en la cual conversaban como dos amigas sobre sus pasados como trabajadoras sexuales. Esta videollamada fue grabada y luego proyectada en escena, sobre la tarima del escenario, a propósito del apartado *Puesta en escena*, que hace parte del marco conceptual de la investigación. Un encuentro afortunado entre la ficción y la realidad que pone de manifiesto, alzando la voz, que el oficio de las trabajadoras sexuales corresponde a una verdad absoluta que muchas mujeres silencian al día de hoy como su realidad de vida. Visualice la proyección en el siguiente enlace: **https://youtu.be/EjQmJwjC5pg**

5.6 Carta y video

(…) todo esto, solo con la intención de recordarte a ti que en la vida, el caminar es un baile.

Como última pieza, se han desarrollado un par de video cartas como medios de correspondencia con Mary, estudiante de artes en Escocia. Actividad que ha estado muy de la mano con las reiteradas conversaciones de las que trata principalmente este trabajo de investigación. Aquel ejercicio estuvo mediado por Rubén Marín en el marco de la clase *Cartografías rurales* impartida por Mijo Miquel.

(Fig 54) *Video Carta #2*, Fotograma de video, 2024.

El inicio de la conversación me ha correspondido y el tema que se ha planteado ha sido el baile como medio de desplazamiento y seducción. El movimiento, los sueños o pesadillas y el caminar incomodo de las trabajadoras sexuales, producto de las constantes estigmatizaciones de su trabajo. La respuesta de Mary me ha descolocado porque aunque no aborda directamente las temáticas que menciono anteriormente, si da luces, a partir de una atmósfera nebulosa, imágenes estéticas y ritmos lentos acompañados de una sonorización pausada y misteriosa, de una violencia hacia territorios vulnerados no solo física y espacialmente sino también en términos de derechos, sobre todo a las mujeres.

(Fig 55) *Video Carta #1*, Fotograma de video, 2024.

Mi respuesta es una parálisis en movimiento al no saber cómo contestar con honestidad. Una salida a correr en búsqueda de imágenes que dieran claridad y respuestas al qué hacer con la violencia de las palabras, de los cuerpos y de las naciones.

En el enlace adjunto podrá encontrar las tres video cartas. La segunda corresponde a la de Mary:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLF13xWWssjFioWOLjN_35MjrJl2q3vocW

6. Conclusiones

Tomando los objetivos planteados al comienzo de esta investigación, podemos afirmar que el propósito principal del presente Trabajo Final de Máster ha sido alcanzado satisfactoriamente, pues se ha construido un archivo literario y plástico a partir de las memorias de "Yima" que corresponden a la reconstrucción de su memoria e identidad.

Se han rastreado los inicios del trabajo sexual, revisando las primeras atribuciones sexuales a las mujeres, desde las Venus paleolíticas, las sacerdotisas y la prostitución como lugar de culto y ritual, hasta los motivos de la construcción estigmatizada del trabajo sexual en la contemporaneidad. A su vez, se ha encontrado una relación directa de la mujer con su entorno o ciudad y en cómo esta misma ha reconfigurado el ejercicio de la prostitución. Esto, de manera directa se puede ver reflejado también en las fotografías documentales de "Yima" en los lugares de trabajo que actualmente han hibridado.

Como consecuencia, se han estudiado los motivos de la construcción del estigma sobre las prostitutas en trabajos contemporáneos de investigación científica y antropológica, poniendo de esta manera en evidencia el peso de la palabra estigmatizada. Las obras pictóricas relacionadas a *Un vaso con agua,* dan cuenta de cómo la palabra desarticulada, de su antecedente relacionado a la prostitución, sirve de manera contradictoria — o no — como un ejercicio de validación y empoderamiento. Con esto se puede afirmar que el argumento construido por Paula Sánchez en su libro *Crítica de la razón Puta* (2022), sobre que el ejercicio de la prostitución es en si mismo posible debido al estigma, es completamente cierto. Si se elimina el estigma, la prostitución como concepto, desaparecería.

Por otro lado, atendiendo al tercer y quinto objetivo específico, se ha construido un espacio de calma y refugio para la reconstrucción de la memoria de "Yima", a partir de conversaciones rutinarias que detonaron tanto un encuentro de ella con su pasado, como una producción artística heterogénea que oscila entre lo audiovisual y pictórico.

Por lo que se refiere al quinto objetivo específico — enmarcar las piezas realizadas dentro del panorama artístico actual — se ha realizado, en el mes de abril, una exposición en "La Máquina Teatro" en compañía de Anna de Albaladejo, donde se ha mostrado un primer avance y esbozo de la investigación realizada. Luego, en el mes de mayo, la pieza *Derrama Besada* ha hecho parte de la exposición colectiva PAM!24 en donde se han presentado los trabajos finales de máster. En esta última exposición, la investigación y "Yima" han sido seleccionadas para hacer parte de la muestra PAM!PAM!25 en septiembre del siguiente año (2025). Piezas como el grabado de las palabras y las frases compuestas sobre rojo, ahora se encuentran en un proceso de selección en la Feria del Millón en Bogotá, Colombia.

Por último, considero que el relato desempolvado de "Yima" ha sido una demostración de que el trabajo sexual voluntario y consciente corresponde a un lugar que debería estar protegido por normas y regulaciones que protejan a las mujeres. La privación de derechos, la satanización de su trabajo y el silencio por miedo a ser vista como una aliada de la mujeres de *la vida alegre*, no solo ya no corresponde a esta época, sino que sigue poniendo en peligro a las mujeres que tienen como puesto de trabajo la noche, los callejones, rincones y tinieblas.

7. Bibliografía

Libros y Monografías

Budin, S. L. (2008). *The Myth of Sacred Prostitution in Antiquity*. Cambridge University Press, p. 47.

Despentes. V. (2006) *Teoria king kong.* Madrid: Random House.

Flusser. V. (1994). *Los gestos Fenomenología y Comunicación.* Barcelona: Editorial Herder.

Guthrie, R. D. (2005). *The Nature of Paleolithic Art*. University of Chicago Press.

Guégan. S. Devynck. D. (2020). *Toulouse Lautrec, Résolument moderne L´expo.* Paris: Museo de Orsay.

Herodoto. (2014). *Los nueve libros de la historia*, Buenos Aires: Createspace. (Obra original publicada en torno al año 430 a. C.)

Kramer. S. N. (1969). *El Matrimonio Sagrado en la Antigua Súmer.* London: Indiana University Press.

Iwan Bloch. (1912). *Die Prostitution.* Berlín: Forgollen Books.

Jaques. P. (2009). *No le digo nada, solo lo amo: La Oración Contemplativa.* Buena Prensa.

Lynn. S. (2007). *The Myth of Sacred Prostitution in Antiquity*. Cambridge University Press.

Lerner. G. (1986). *La creación del Patriarcado.* Bogotá: Editorial Paidós SAICF

Pheterson. G. (2000). *El prisma de la prostitución.* España: Bellaterra Edicions.

Restrepo. L. (2022). Canción de antiguos amantes. Barcelona: Penguin Random House.

Soentgen. J. (2018). *Ecología del miedo.* Herder

Artículos de prensa

Martín. L. (2019). *La costura que te hará libre: antiguas prostitutas cosen en un taller de la calle Ballesta.* Revista Público. https://www.publico.es/sociedad/apramp-costura-hara-libre-antiguas-prostitutas-cosen-taller-calle-ballesta.html

Paredes. C. (2007). *El placer como artificio, una propuesta de Adriana Marmorek*. Revista Semana. https://www.semana.com/el-placer-como-artificio-propuesta-adriana-marmorek/89017-3/

Trabajos académicos

Alexander. P. (1987). *Prostitution: A Difficult Issue for Feminists.* Cleis Press.

Cassiraga. L. (2023). *EL MOMENTO EN QUE NO HAY FORMAS DE INOCENCIA. Un estudio pictórico sobre el feminicidio de Yessica Daniela Gularte. [Trabajo Final de Máster, Universidad Politécnica de Valencia].*

Enciclopedia Británica. (1979). *Prostitución*. En La nueva Enciclopedia Británica (Vol.15, p.76)

Luis. S. (2021). *La representación de la prostitución en el arte.* [Trabajo Final de Máster, Universidad de La Laguna].

Marshall. R. (2016-2017). *Sex Workers and Human Rights: A Critical Analysis of Laws Regarding Sex Work.* Wm. & Mary J. Women & L.

Recursos audiovisuales

P. Sánchez, B. Ledesma. Consorci Museus GVA. 2023. *LABORATORIO DE AMORES DIVERSOS DEL CCCC ¿Quién es la puta aquí?* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=E1XgvW0vY2U

Recursos web

Bonner. H. (s.f). *This Mess We're In: The Personal Clutter of Carolee Schneemann's. Fuses.* Bright Wall, Dark Room. https://www.brightwalldarkroom.com/2020/02/14/carolee-schneemann-fuses/

Barba. S. (05 enero 2016). *Del Genital Panic a la conciencia política*. Letras Libres. https://letraslibres.com/revista-espana/del-genital-panic-a-la-conciencia-politica/

Bedoya. P. (16 abril de 2017). *Usted no sabe quién soy yo: hago trabajo sexual*. El Mundo.com. http://www.elmundo.com/noticia/Usted-no-sabe-quien-soy-yo-hago-trabajo-sexual/50362

Carolee Schneemann Foundation. (s.f). *Notes on Fuses | Carolee Schneemann Foundation*. https://www.schneemannfoundation.org/writing/notes-on-fuses

Fateman. J (Diciembre 2013). *Archiv by Valie Export.* BookForum. https:/www.bookforum.com/print/1904/archiv-10588

Granados. N. (2022). *Nadie sabe quién soy yo*. https://nadiagranados.com/inicio/nadie-sabe-quien-soy-yo/

Heredia. Á. (28 Julio de 2017). *"Nadie sabe quién soy yo".* El colectivo, periodismo para la utopía. https://elcolectivocomunicacion.com/2017/07/28/nadie-sabe-quien-soy-yo/

History on the Net. (n.d.). *Sacred Marriage and Sacred Prostitution in Ancient Mesopotamia*. https://www.historyonthenet.com/sacred-marriage-and-sacred-prostitution-in-ancient-mesopotamia

Marmorek. A. (2012). *Catalogo Adriana Marmorek*. LA galeria arte contemporaneo. https://issuu.com/la-galeria/docs/adriana_marmorek

Silvia. P. (Mayo 2010). *Máquinas Desecantes.* Centro de formación de la cooperación española. https://1298bad3-9e76-62ba-3add-20154ddd33d6.filesusr.com/ugd/e5e38b_3d5bab89f3a248bf8226241ad1a046cb.pdf

Torch. (s.f). *Annie Sprinkle*. https://www.torchgallery.com/artists/annie-sprinkle#

8. Índice de imágenes

(Fig. 1) Venus de Willendorf, periodo Paleolítico. 14

(Fig. 2) Relieve babilónico de Ishtar, alrededor de los siglos XIX y XVIII a. C 17

(Fig. 3) Francisco de Goya: La maja vestida, 1798–1805. Óleo sobre lienzo. 25

(Fig. 4) Francisco de Goya: La maja desnuda, 1797–1800. Óleo sobre lienzo. 25

(Fig. 5) Toulouse-Lautrec: La Danse au Moulin-Rouge, 1890. Óleo sobre lienzo. 34

(Fig. 6) Toulouse-Lautrec: La Danse mauresque, 1895. Óleo sobre lienzo. 35

(Fig. 7) Diego Velázquez: La Tentación de Santo Tomás de Aquino, 1632. Óleo sobre lienzo. 38

(Fig. 8) Registro del cabaret performance, Nadie sabe quién soy yo, 2017. 40

(Fig. 9) Nadia Granados: Nadie sabe quién soy yo, 2017. 41

(Fig. 10) Nadia Granados: Nadie sabe quién soy yo, 2017. 42

(Fig. 11) Nadia Granados: Nadie sabe quién soy yo, 2017. 43

(Fig. 12) Pe(é)rdida, 2007. 44

(Fig. 13) Adriana Marmorek: 45

Pe(é)rdida, 2007. 45

(Fig. 14) Adriana Marmorek: Pe(é)rdida (detalle), 2007. 45

(Fig. 15) Adriana Marmorek. Tango Flat, 2019. 46

(Fig. 16) Pin-Up, 1980 47

(Fig. 17) Annie Sprinkle: Pin-Up, 1980 48

(Fig. 18) Annie Sprinkle: Pin-Up, 1984 49

(Fig. 19) Fusibles, 1967. 51

(Fig. 20) Carolee Schneemann: Fusibles, 1967. 52

(Fig. 21) Carolee Schneemann: Fusibles, 1965 54

(Fig. 22) Action Pants, Genital Panic. 1969. 55

(Fig. 23) Valie Export, ARCHIV. Action Pants, Genital Panic. 1969. 56

(Fig 24) Valie Export, Action Pants, Genital Panic. 1969. 57

(Fig 25) Un vaso de agua, Vol.1. Transcripción de conversación (portada), 2023. 62

(Fig 26) Un vaso de agua, Vol.1. Transcripción de conversación (Fin), 2023. 62

(Fig 27) AMA, grabado en linóleo sobre papel de algodón, 2024. 64

(Fig 28) CHISPAROZA, grabado en linóleo sobre papel de algodón, 2024. 64

(Fig 29) VIDA ALEGRE, grabado en linóleo sobre papel de algodón, 2024. 64

(Fig 30) DIVINA, grabado en linóleo sobre papel de algodón, 2024. 65

(Fig 31) “Yima”, Palabra “Divina”, bolígrafo rojo sobre agenda. 2024. 65

(Fig 32) TRIUNFO, grabado en linóleo sobre papel de algodón, 2024. 66

(Fig 33) “Yima”, Nueve Palabras, bolígrafo rojo sobre agenda. 2024. 66

(Fig 34) Pasar saliva, montaje gráfico, 2024. 67

(Fig 35) El fin, montaje gráfico, 2024. 68

(Fig 36) Nadie sabe, montaje gráfico, 2024. 69

(Fig 37) Amabilidad, montaje gráfico, 2024. 69

(Fig 38) Ríe, montaje gráfico, 2024. 69

(Fig 39) Derrama Besada, labial sobre papel perjurado impreso, 2024. 72

(Fig 40) Derrama Besada (Detalle), labial sobre papel perjurado impreso, 2024. 73

(Fig 41) Derrama Besada, registro de performance, 2024. 74

(Fig 42) Derrama Besada, registro de performance, 2024. 74

(Fig 43) Derrama Besada, registro de performance, 2024. 74

(Fig 44) Veinticinco metros de Ave Marías, registro de performance, 2024. 76

(Fig 45) Veinticinco metros de Ave Marías, registro de performance, 2024. 77

(Fig 46) Veinticinco metros de Ave Marías, registro de performance, 2024. 77

(Fig 47) Veinticinco metros de Ave Marías, registro de performance, 2024. 78

(Fig 48) Montaje de un Vaso con agua, impresión en papel verjurado, bolígrafo 83

sobre papel, agua y arena , 2024. 83

(Fig 49) Veinticinco metros de Ave Marías, registro de exposición, 2024. 83

(Fig 50) La Exclusiva, Fotografía, 2024. 84

(Fig 51) Bar Zulia, Fotografía, 2024. 85

(Fig 52) Santa Nefrija, bordado con hilo, 2024 86

(Fig 53) Registro de exposición, La Máquina Teatro, 2024. 86

(Fig 54) Video Carta #2, Fotograma de video, 2024. 88

(Fig 55) Video Carta #1, Fotograma de video, 2024. 88