

# NEW LEFT REVIEW 138

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO-FEBRERO 2023

## ARTÍCULOS

DYLAN RILEY & ROBERT BRENNER	Siete tesis sobre la política estadounidense	7
VOLODYMYR ISHCHENKO	¿Voces ucranianas?	33
CÉDRIC DURAND	El fin de la hegemonía financiera	45
PHILIP CUNLIFFE	Los significados del Brexit	65
CHRISTOPHER BICKERTON	Pensando como un Estado-miembro	75
THOMAS MEANEY	Las fortunas del <i>Green New Deal</i>	89

## ENTREVISTA

TARIQ ALI & ERNEST MANDEL	En el centenario de Ernest Mandel	117
---------------------------	-----------------------------------	-----

## ARTÍCULOS

CAITLÍN DOHERTY	Entre el ego y la libido	125
EKAITZ CANCELA & PEDRO M. REY-ARAÚJO	El experimento de Podemos	141

## CRÍTICA

SUSAN WATKINS	¿El imperio de los hechos?	167
MICHAEL CRAMER	Viento del Este	179
HARRIET FRIEDMANN	Los futuros de la agroganadería	189

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

**ts**  
traficantes de sueños



CAITLÍN DOHERTY

## ENTRE EL EGO Y LA LIBIDO

### *La obra de Carolee Schneemann*

**A**L COMIENZO FUE la pintura. La paleta de Cézanne pasada por la batidora. Pinceladas gruesas y apresuradas salen volando desde dos centros dislocados, rojos encendidos se entrecruzan con medias lunas verdosas, el ocasional iris sangriento se contrapone a un lienzo ocre. Entrecerrando los ojos, podríamos pensar que algo horrible le ha ocurrido a un loro. *Pinwheel* (1957) cuelga torcido, invitándonos a inclinar la cabeza primero a un lado, después al otro, cambiando el peso de una pierna a la otra para encontrar el polo del cuadro. No es un error, sino un experimento de rotación: una obra de arte producida y diseñada para ser expuesta en un torno de alfarero, puesto a girar por el espectador. Ahora debemos intentar efectuar nosotros mismos el giro, contorsionándonos torpemente al comienzo de la exposición. Es la primera lección en la obra de Carolee Schneemann: cuando el ojo se mueve, también debe hacerlo el cuerpo.

«Body Politics», la retrospectiva de la obra de Schneemann organizada en el Barbican Centre de Londres este otoño-invierno, comienza con los cuadros y dibujos que la artista completó a finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960, cuando era estudiante en el Bard College, después en la Columbia University y finalmente en la University of Illinois. *Personae: J. T. and Three Kitchens* (1957) es un retrato de su compañero durante mucho tiempo, el compositor James Tenney, cuya figura emerge del mismo brillo de tonos tardoveraniegos usados en *Pinwheel*, posando lánguidamente en un sofá, protegido, acechado y encarado por múltiples iteraciones del gato de la pareja, Kitch. Son las obras de una pintora que se forma en el cénit del expresionismo abstracto: en *Firelights* (1960) vemos signos de la influencia de Elaine de Kooning en

la artista de 21 años –aunque conjuraciones de figuras, temporales como las llamas, emergen por los intersticios del rosa y el dorado– mientras que en *Tenebration* (1961) los azules pálidos de Helen Frankenthaler persisten bajo materiales encontrados, tejidos, alfileres y redes.

Esta primera sala sorprenderá a aquellos cuyo conocimiento de Schneemann derive de las últimas obras de la artista: películas, fotografías y *performances* que, como sugiere el título de la exposición, se centran en el uso de su propio cuerpo, a menudo desnudo, así como de sus amantes y cointérpretes. Fue este planteamiento relajado de la desnudez –o más bien el hecho de no avergonzarse por ella– lo que la llevó a trasladarse, siendo estudiante de arte, del Bard College a la Columbia University; no solo había usado a su compañero, sino también a sí misma como modelos vivos, una indiscreción que resultaría fundacional tanto en su práctica como en su automitología. En 1991, reflexionando sobre su creencia en la relación inextricable entre sexualidad y creatividad, escribía: «Propongo mi cuerpo de mujer como epicentro de la autonomía, el placer, el deseo, e insisto en que, en cuanto artista, puedo ser tanto la imagen como la creadora de la imagen, fusionando ambos aspectos de un yo profundamente fracturado en la imaginación contemporánea»<sup>1</sup>.

### *Más allá del lienzo*

A pesar de que más tarde utilizó otros medios, Schneemann nunca dejó de considerarse pintora, aunque rápidamente sus obras escaparon de las paredes rectangulares del lienzo. En *Colorado House* (1962), expuesta en la segunda sala de la exposición, son de hecho los restos de cuadros –los bastidores desmembrados de paisajes «fallidos» realizados un verano de seis años antes, mientras vivía con Tenney en las Montañas Rocosas– lo que aporta la forma escultural a la obra. Aunque el título sugiere una

---

<sup>1</sup> Carolee Schneemann, «The Obscene Body/Politic», *Art Journal*, vol. 50, núm. 4, invierno de 1991, p. 33. Schneemann nació en Fox Chase, una tranquila zona residencial de Filadelfia, en 1939. Atribuía su interés temprano por el cuerpo a la profesión del padre, médico –la casa familiar proporcionaba una inmensa cantidad de bibliografía anatómica– y afirmaba que empezó a dibujar y masturbarse a los cuatro años: «En mi cuerpo se producían sensaciones exquisitas y las imágenes que plasmaba sobre el papel se mezclaban con el lenguaje, las religiones, todo lo que me enseñaban. Como resultado, pensaba que en la parte de los genitales era donde vivía Dios». Véase «Interview with Linda Montano», en Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews Projects*, Cambridge (MA), 2002, p. 131. La mayoría de las obras comentadas en este artículo puede verse en la página digital de la Carolee Schneemann Foundation.

estructura doméstica completa, la realidad son dos marcos dispuestos como en una parodia de umbral, uno conduce al otro, y ninguno permite ni entrar ni salir. Una botella de güisqui ha caído entre ellos, marañas de cables adornan las esquinas superiores junto a fragmentos diminutos de pieles, mientras una banderola de lienzo con un puñado de estrellas garabateadas se inclina sobre la obra. Es un pastiche de la vida en la frontera –¿cuántos Estados siquiera hay hoy en día? ¿A quién le importa? contesta encogiéndose de hombros la bandera– cuyo tema del Oeste retoma en *Fur Wheel* (1962), montado junto a *Colorado House*, la repetición mecanizada del motivo giratorio de *Pinwheel*. Una pantalla de lámpara está tachonada de cristales y decorada con bolitas, adornada con latas aplastadas por los camiones que pasaban delante del estudio de Schneemann, y puesta a girar mediante un mecanismo eléctrico introducido con un cable en la obra: el sombrero de Davy Crockett como adorno de mesa de una salita de una vivienda de un centro de ciudad cualquiera. Aquí, el Estados Unidos interior se funde con el Estados Unidos doméstico, dos ubicaciones cuyas mitologías están cargadas de violencia apenas sublimada, pero que en la obra de Schneemann han sido también fuentes de placer y *poiesis*. A lo largo de su trayectoria, volvería a la paradójica posición del umbral de *Colorado House*, situada en el borde del marco, cartografiando la interdependencia de las libertades personales y sexuales de los estadounidenses de finales del siglo xx con el militarismo fundacional para la hegemonía planetaria de su país.

El estudio de Schneemann no estaba encaramado en las Rocosas, sino en la calle 29 Oeste, en el extremo del distrito Garment de Nueva York, «un viejo taller de peletería, enorme y sucio» que alquiló por 68 dólares al mes en 1961 y que conservó durante casi toda su vida activa. Dividiendo su tiempo entre ese estudio y la granja del siglo XVIII que heredó en New Paltz, a medio camino entre la ciudad de Nueva York y Albany, con Tenney y compañeros sucesivos, las coordenadas de su vida se correspondieron con cierto ideal de artista moderna neoyorquina. En las fotos de la pareja, que comprenden una cantidad significativa de los «Life Books» autobiográficos de Schneemann –una serie de álbumes de recortes tratados con grandiosidad reverencial por la exposición del Barbican Centre<sup>2</sup>–, ambos se ven como la quintaesencia de la pareja

---

<sup>2</sup> Al tratar los Life Books como objetos singulares, la exposición del Barbican Centre pierde la oportunidad de contextualizarlos en la vieja tradición manual de la mujer estadounidense (véanse Ellen Gruber Garvey, *Writing with Scissors: American Scrapbooks from the Civil War to the Harlem Renaissance*, Oxford, 2012; y Susan Tucker, Katharine Ott y Patricia Buckler (eds.), *The Scrapbook in American Life*,

*beatnik*: ella, asombrosamente guapa y de extremidades largas, con la elegancia y las cualidades fotogénicas de una joven Elizabeth Taylor; él, un travieso James Dean vestido de camiseta blanca, y con un rizo permanentemente caído sobre los ojos mientras fuma interminables cigarrillos. Schneemann nunca rechazó las acusaciones de autoobjetivación sino que, por el contrario, intentó, como veremos, convertir el narcisismo en una práctica, reclamando para sí misma la doble posición de objeto y sujeto, mientras negaba las asociaciones peyorativas del autorretrato mediante el rechazo de la división cartesiana: «¡No “muestro” mi cuerpo desnudo! SOY MI CUERPO», le escribió a un amigo, indignada ante los años de tergiversación por parte de críticas feministas que se oponían a la función central que ella asignaba a su propia imagen en su obra<sup>3</sup>.

*Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera* (1963), cuarta sala de la exposición del Barbican Centre, es el «punto de inflexión» indiscutible en la obra de Schneemann consistente en una serie de fotografías de la artista tomadas por el fotógrafo islandés Erró y reveladas en gelatina de plata. En la serie, Schneemann, desnuda, se funde con los materiales de su estudio: en una imagen, con cara de payasa enfurruñada, la cabeza envuelta en trenzas de cuerda, el cuello sustituido por madera salpicada de manchas; en otra, sujetando un aparato de iluminación –¿material para *Fur Wheel?*– sobre el torso, como dispuesta a probarlo. Aunque las imágenes se resisten a la interpretación narrativa, se basan en un imaginario cinematográfico que evoca el melodrama de los comienzos de Hollywood (la piel de Schneemann está iluminada hasta alcanzar un blanco casi perfecto, y solo vetas de aceite y tiza marcan su cuerpo sobre las paredes completamente negras del estudio).

---

Filadelfia (PA), 2006) o de situar a Schneemann en conversación con otras artistas contemporáneas, que emprendieron la misma práctica atenta a lo ordinario, como Jane Wodening –que registró su vida con el cineasta Stan Brakhage entre 1958 y 1967 en libros que ahora forman parte de la Beinecke Collection en Yale– o como la poeta Bernadette Mayer, cuya instalación multimedia *Memory* está compuesta por múltiples rollos de película de 35 mm filmados cada día durante el mes de julio de 1971, entremezclado de poesía compuesta a partir de un riguroso diario personal.

<sup>3</sup>En declaraciones como estas, repetidas por Schneemann a lo largo de seis décadas de trabajo, es evidente la influencia de Simone de Beauvoir sobre la artista. En *El segundo sexo*, un texto formativo para Schneemann, de Beauvoir describe cómo la mujer «se esfuerza por combinar vida y trascendencia, es decir, rechaza el cartesianismo, con su lógica formal, y todas las doctrinas relacionada con él mismo», *The Second Sex* [1949, 1953], Londres, 1997, p. 631 [ed. cast.: *El segundo sexo*, Madrid, 2017]. Schneemann parece haber incluido también otras alusiones, en ocasiones lúdicas, a de Beauvoir en varias entrevistas en las que menciona que de adolescente adoraba los diarios de la joven artista rusa Marie Bashkirtsev, uno de los ejemplos de sujeto femenino narcisista preferidos por de Beauvoir.

En la imagen más célebre (y reproducida) de *Eye Body* sostiene varios trozos de vidrio sobre el rostro, casi con seguridad una alusión a Maya Deren, a quien conoció en Nueva York a finales de la década de 1950, en el corto *Meshes of the Afternoon* (1943)<sup>4</sup>. El rostro de Schneemann se multiplica en el cristal y vuelve a reproducirse al superponer otras «esquirlas» de foto sobre la imagen inicial: el resultado final es una refracción en el filo de un cuchillo, con la artista amenazándose a sí misma en perfecto aislamiento. En la película de Deren, realizada con su marido de entonces, Alexander Hammid, su propia imagen se reproduce en torno a una soleada casa de Los Ángeles tras ser reflejada en un cuchillo, un arma encantada que ella usa para hacer añicos la máscara de espejo que lleva un intruso macabro, al mismo tiempo ella y su amante masculino. En el caso de Schneemann no hay otro referente, ningún hombre contra el que usar, o que pudiera usar, machetes de cristal en un trance violento, solo el propio rostro de la artista multiplicado en un arma reflectante. «No solo soy creadora de imágenes, sino que creo los valores de imagen de mi carne como el material con el que decido trabajar», escribía en 1976, exigiendo que su obra se entendiera como expresión autónoma de su creatividad singular y no como una reacción o un rechazo a lo que ella llamaba el «Art Stud Club», en el que se admitía a las mujeres «siempre que se comportaran de manera suficientemente parecida a los hombres, que trabajaran claramente siguiendo las tradiciones y trayectorias abiertas por los hombres»<sup>5</sup>.

### *El teatro del placer*

*Eye Body* condujo, sin embargo, a que Schneemann fuera rechazada completamente por figuras clave del mundo artístico neoyorquino, dominado a comienzos de la década de 1960 por hombres; fue «excomulgada» del grupo Fluxus por George Maciunas, que la acusó de ser «culpable de tendencias barrocas, sexualidad explícita y exceso teatral»<sup>6</sup>. *Eye Body* había

---

<sup>4</sup> Estas imágenes se analizan por lo general junto a la serie *SOS Stratification Object Series* (1974-1982) de Hannah Wilke, pero Deren parece la mejor comparación en lo referente al interés ya evidente de Schneemann por el cine: en el retrato del yo como un personaje femenino arquetípico, modelado mediante una iconografía del glamur gótico estadounidense. Schneemann retomaría la serie en la década de 1980 para defender su investigación sobre los arquetipos femeninos en el arte antiguo, reivindicando una línea de inspiración e intuición semimísticas que la llevó a imitar de manera inconsciente figuras tales como una diosa toro cretense. Véase la serie *Unexpectedly Research* (1992).

<sup>5</sup> «Notes on *Eye Body*, 1963 (editado en 1976)», documentos de Carolee Schneemann, Getty Research Institute, Los Ángeles.

<sup>6</sup> Citado en Lotte Johnson y Chris Bayley (eds.), *Carolee Schneemann: Body Politics*, Londres, 2022, p. 73.

surgido como respuesta a la nueva corriente de *performance* artístico que dominaba la ciudad, y la escena del arte moderno estadounidense más en general, a modo de bastón de la juventud traspasado de Pollock, Krasner y de Kooning a una nueva generación. Schneemann regresó a Nueva York tras completar sus estudios en Illinois y ella y Tenney se vieron envueltos por mareas de movimientos superpuestas: «Llegué justo a tiempo de ver a mis antiguos héroes de la pintura emborracharse, pelearse, follar, saltar por las ventanas (a veces en mi taller), estrellarse con el coche, interpretar todo tipo de heroicidades infantiles que desviaban las fantasías de castración hacia la inviolabilidad simbólica»<sup>7</sup>. Mientras la multitud de expresionistas abstractos se desvanecía en los humos de sus propios éxitos, la escena de Nueva York se abría y Schneemann encontró su medio. Este grupo de artistas –que incluyó posteriores celebridades como Claes y Patty Oldenberg, Allan Kaprow, Yoko Ono, Steve Reich, Robert Rauschenberg, Yvonne Rainer, Mimi Gross y Jim Dine– extendió el ámbito de la pintura a lienzos tridimensionales, creando eventos artísticos en los que artistas e intérpretes cohabitaban en el espacio de la obra: «Nuestro trabajo se apropió de las implicaciones dinámicas del expresionismo abstracto para ampliar la superficie visual activa de la pintura y convertirla en espacio físico y tiempo reales, así como para desmaterializar de este modo el marco, el objeto, la mercancía estética»<sup>8</sup>.

En aquel momento, la vida de Schneemann era en sí misma un *collage* de *performances*, creación y trabajo feminizado –trabajaba a tiempo parcial como paseadora de perros, extra en películas porno y profesora de escuela dominical– bien adaptado al temperamento de las series de *happenings* de las que Susan Sontag, asistente frecuente y asociada al grupo, declaró que funcionaban en virtud del principio de «una participación abusiva del público»<sup>9</sup>. Para Sontag ello convertía a los artistas que realizaban los *happenings* en herederos de la tradición surrealista, por su compromiso compartido con la equivalencia entre terror e ingenio. No era surrealismo al estilo de Dalí o Magritte, sino de un tipo nuevo,

---

<sup>7</sup> C. Schneemann, «The Obscene Body/Politic», cit., p. 31.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>9</sup> Susan Sontag, «Happenings: An Art of Radical Juxtaposition», *Against Interpretation*, Nueva York, 1966. Los *happenings* eran series de eventos de *performance art* organizados sin excesivo rigor, principalmente en Nueva York, desde finales de la década de 1950 hasta mediados de la década de 1960. En una entrevista concedida a Dallas Cable Access tv en abril de 1988, Kaprow, a menudo considerado el iniciador de la forma, aclaró que «mi interés no era negar la pintura, sino aumentar el número de opciones que un artista tenía en aquel momento».

modulado por las teorías de Artaud sobre el teatro de la crueldad, un arte capaz de igualar las degradaciones del siglo xx.

Para Schneemann, sin embargo, era el principio del placer el que predominaba en la construcción de sus propios «*Happenings*»: «Las economías torturadas y excrementales de Artaud se convierten para ella en el éxtasis del exceso, un gasto glorioso», escribe Jay Murphy<sup>10</sup>. Artaud fue una influencia formativa, junto con Wilhelm Reich, Virginia Woolf y Simone de Beauvoir, a cuya propia teorización sobre la ambigüedad corporal de las mujeres prestaba tributo Schneemann en sus *performances*. Contra una interpretación vulgar y terrorífica de la dramaturgia de Artaud, Schneemann insistía en subsumir en el teatro toda la experiencia corporal: ni un solo órgano ni un solo un sentido quedarían sin estimular en la creación de sus «cuadros cinéticos», siguiendo el imperativo establecido por Artaud de hacer del teatro «algo tan localizado y preciso como la circulación de la sangre por las arterias o la evolución en apariencia caótica de las imágenes oníricas en el cerebro»<sup>11</sup>. Schneemann hizo varias aportaciones a la serie de los *Happenings*, pero su reputación como artista de *performance* deriva en gran medida de *Meat Joy* (1964). La obra interpretó literalmente las instrucciones de Artaud, usando como material de referencia coreográfico las notas que Schneemann había tomado sobre sus sueños a lo largo de varios años, dando como resultado una obra que tenía

el carácter de un rito erótico: excesivo, indulgente, una celebración de la carne entendida como material: pescado crudo, pollos, salchichas, pintura húmeda, plástico transparente; cuerda, cepillos, fragmentos de papel. La obra se propulsa hacia el éxtasis, oscilando entre la ternura, el salvajismo, la precisión, el abandono, cualidades que en cualquier momento pueden ser sensuales, cómicas, gozosas, repelentes. Las equivalencias físicas se representan como una corriente psíquica e imaginista en la que los elementos superpuestos se funden y adquieren intensidad gracias al complemento energético de los espectadores. (Estaban sentados en el suelo lo más cerca posible de la *performance*, rodeándola, resonando). Nuestra proximidad aumentaba la sensación de comunidad, transgrediendo la polaridad entre *performer* y público<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Jay Murphy, «Assimilating the Unassimilable: Carolee Schneemann in Relation to Antonin Artaud», en C. Schneemann, *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews Projects*, cit., p. 233.

<sup>11</sup> Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, Nueva York, 1958, p. 92; ed. orig.: *Le théâtre et son double*, París, 1938; ed. cast.: *El teatro y su doble*, Barcelona, 1978.

<sup>12</sup> «Note on Meat Joy (1964)», en C. Schneemann, *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews Projects*, cit., p. 60.



La exposición del Barbican muestra fragmentos de película, editados por Schneemann en 2008, de la *performance* organizada en Nueva York, en los que aparecen ella y Tenney, aunque ya se habían producido otras dos *performances* con anterioridad, una en París y otra en Londres (la diferente reacción en cada localidad fue para ella una lección saludable acerca del modo en el que las costumbres sexuales impactan en la recepción del arte referente al placer físico: en París, el público se mostró exultante, en Londres, rígido e incómodo, en Nueva York, dubitativo pero favorable). La película permite ver en parte la progresión coreográfica de *Meat Joy*, mientras cuatro parejas se mueven de una sincronidad propia de Busby Berkeley a un carnaval de salpicaduras de pintura y carne restregada. Durante toda su duración hay una tensión entre la voz de Schneemann guiando a los actores con claves ambiguas y asociativas y los momentos de liberación no planeada y de caos que siguen. La dificultad de captar la *performance* para la posteridad –en especial un estilo de *performance* que resalta con tanta fuerza la posición necesaria del público en la obra– se hace evidente en esta sala de la exposición, una situación desafortunada que podría haberse mitigado mediante una declaración comisarial más firme, que llevase al espectador a no tratar la película como una reproducción de la *performance*, sino como una obra posterior de Schneemann por derecho propio. Como ha comentado Brandon Joseph acerca del metraje editado, «lo que Schneemann buscaba con las imágenes de su *performance* no era concentración, destilación o racionalización en pro de la eficacia afectiva, sino precisamente lo contrario, una ambigüedad disociativa y expansiva»<sup>13</sup>. Al cortar la progresión lineal de la *performance*, la película recuerda, sin intentar reproducirla, la morfología del movimiento onírico extático de Schneemann.

### *Registros de la intimidad*

Schneemann ampliaría su exploración de la dinámica visual y emocional del sexo heterosexual con *Fuses* (1967), una película de 18 minutos. Parte de su tríada autobiográfica –junto con *Plumb Line* (1968-1972) y *Kitch's Last Meal* (1976)–, *Fuses* consiste en grabaciones de tres años de relaciones sexuales con Tenney, filmadas por ellos mismos en su casa. Para hacerla, Schneemann aprendió a usar una cámara Bolex de resorte de cuerda, capaz de rodar solo treinta segundos seguidos. Como resultado, la película tiene una cualidad fragmentaria y jadeante, compuesta

---

<sup>13</sup> Brandon Joseph, «Unclear Tendencies: Carolee Schneemann's Aesthetics of Ambiguity», en Sanbine Breitwieser (ed.), *Carolee Schneemann: Kinetic Painting*, Salzburgo, 2015, p. 33.

de recortes de la vida sexual de ella y Tenney en la casa de New Paltz, observados por Kitch, a quien, junto con la cámara, Schneemann describió como el cuarto elemento de la película. Tenney y Schneemann se intercambian la cámara durante el acto sexual; abundan los trucos visuales –la mano de él descansa sobre la vagina de ella, luego la cámara se gira y lo muestra acariciando la cabeza de Kitch– la pareja aparece con frecuencia a contraluz frente a la soleada ventana de guillotina de la casa, o moldeada en semioscuridad, iluminando solo un rubor de piel con un cálido tono anaranjado. El proceso de edición era, para Schneemann, tanto una forma de pintar como un intento de captar la interrelación de las voces en los dúos de cantata de Bach, como ella lo describe en conversación con Kate Haug en 1997: «Hay ritmos, cuentas, marcos de color, de gesto»<sup>14</sup>. Aplicaba capas de pintura sobre el celuloide, arañando y dañando la superficie de la película, aumentándola en algunos lugares hasta darle un grosor que casi le impedía pasar por el proyector. Para poder revelar la película hizo falta la carta de un psiquiatra –el marido de una amiga– que atestiguará que *Fuses*, en contra de las apariencias, era «un examen de la evolución arquetípica de la cruz».

El aspecto de *collage* resalta el ritmo en el que están dispuestas las tomas: las escenas de clímax sexual y el retorno de la pareja al descanso, con la cámara detenida en los signos de la respiración en sus cuerpos, los labios abiertos y relajados, Kitch saltando para subirse a la cama o bajarse de ella. *Fuses*, contó Schneemann a la revista de arte *ND*, tenía «un concepto antipornográfico, porque ha salido de mi relación personal y de la vida que yo llevaba realmente con el compañero con quien estuve durante trece años»<sup>15</sup>. Entremezcladas con los movimientos oscilantes de la pareja hay tomas de penetrante nieve blanca, un espacio de olvido total que Schneemann describió como el intento de captar la filosofía reichiana del orgasmo en la película. Contrastada con el exterior congelado, que se percibe fuera de las puertas y las ventanas de la casa, Schneemann se sitúa en el umbral entre la tranquilidad doméstica del sexo no reproductivo practicado con su compañero y su colaborador en el arte y en la interpretación y, gracias a la introducción de la cámara, la autoobjetivación efectuada mediante la película. Adelantándose varios años a las «guerras del porno», Schneemann marcó una senda que rechazaba la visión menguante y reductiva de la sexualidad femenina

<sup>14</sup> «Interview with Kate Haug», en C. Schneemann: *Imaging Her Erotics, Essays, Interviews Projects*, cit., p. 22.

<sup>15</sup> «Interview with *ND*», en *ibid.*, p. 123.

encontrada en la pornografía comercial, sin renunciar a la posibilidad de representar el placer sexual de la mujer en el cine.

La artista se vio motivada a hacer la película como respuesta a *Window Water Baby Moving* de Stan Brakhage, con la que comparte cualidades formales y visuales. Ambas películas muestran tercios de cuerpos en silueta contra las ventanas, sobresaturados de luz blanca en el exterior, con la cruz de la sombra de la bisagra cayendo sobre la piel. La película de Brakhage recoge los dolores de parto de su compañera, Jane Wodening (entonces Brakhage) al dar a luz a su primer hijo. Aquí es el nacimiento –no el sexo– lo que se retrata como éxtasis doméstico. En la calidez de la capa anaranjada aplicada sobre la película, los dos se besan y ríen, es como si *ambos* estuvieran concibiendo y no que *ella* estuviera pariendo; al principio no hay diferencia entre el estado de ánimo o las cualidades físicas de la pareja. Cuando la barriga de Wodening aparece, es planetaria, fruncida en el ombligo como si ese fuera el punto por el que va a salir el niño. La mano de Brakhage sujeta y acaricia el estómago de Wodening con una fuerza casi impactante; por un segundo a una le preocupa el bebé y enseguida recuerda a la madre (en una entrevista Schneemann comentó que le desagradaba este gesto en general: «Veía a los hombres dar palmadas en la barriga de sus mujeres embarazadas como si la barriga fuera de ellos. Lo odiaba. Incluso de pequeña pensaba “esa no es su barriga”»)<sup>16</sup>. En lugar del orgiástico espacio blanco de Schneemann, lo que hay es el negro del rollo, una intermisión silenciosa sin texto, seguida de piel curvada y con hoyuelos. A diferencia de *Fuses*, que se mueve cíclicamente entre el reposo y el placer, la película de Brakhage se acelera y muestra el momento en el que las condiciones que hicieron posible la propia película son interrumpidas por la llegada de un niño. Esto, en último término, fue lo que hizo que Schneemann mostrara su desacuerdo: la posesión implícita por parte de Brakhage del gran acto creativo del alumbramiento; primero mediante la inseminación, después mediante la documentación. En contraste, Schneemann presenta un idilio infinito en el que no hay ni compulsión para cambiar ni desvío respecto al placer.

### *La práctica del narcisismo*

*Fuses* se muestra completa en una sala encortinada, hacia el final de la primera planta de la exposición; unas cuantas filas de las tradicionales

---

<sup>16</sup> Stephanie LaCava, «Moral Turpitude» (entrevista), *Harper's Magazine*, 19 de octubre de 2017.

butacas de cine están dispuestas delante de una pantalla grande, con la consecuencia de que el espectador o la espectadora se ven físicamente sacudidos cuando otra persona se sienta o se levanta. Las condiciones de visión alteran por completo el impacto de la obra. Cuando se inauguró la exposición, en septiembre, asistí a una proyección continua de las tres películas autobiográficas en el cine del Barbican Centre. El público estaba compuesto casi exclusivamente por mujeres, habituadas a las películas de arte y ensayo, que permanecieron sentadas con intensidad escolar durante todo el tiempo que duró la proyección. En ese espacio, las películas de Schneemann fueron recibidas como temas de crítica feminista por un público ya conocedor de su influencia sísmica en el desarrollo de una tradición cinematográfica de mujeres radicales en Estados Unidos durante las décadas de 1960-1970. Yo reaccioné entonces con un intenso desagrado a las películas, y a *Fuses* en particular, que en ese entorno parecía burlarse con coquetería de la simplicidad de su idea central: que para invertir el supuesto dominio, y la supuesta propiedad, del hombre en el sexo heterosexual basta con que una mujer coja una cámara y la enfoque sobre su compañero y sobre sí misma. Schneemann se filmó demasiado a sí misma, pensé yo, vanagloriándose en su propia imagen, ¿para quién era exactamente esta película? me pregunté. Además ¿es importante representar tu propio placer, como hacen los hombres? me interrogué. ¿E incluso es eso posible, hasta para los hombres? ¿Por qué, además, debe el placer de una mujer involucrarse en tantas capas de pintura para hacerlo irreproducible, cuando se ha tomado tantas molestias para grabar relaciones sexuales durante tres años? En la obra yo solo reconocí la *performance* de la sexualidad, no la liberación del placer captada durante años por Schneemann.

Cuando volví a verla en la sala de exposiciones del Barbican Centre, sin embargo, sentada junto a un grupo fluctuante de extraños, los riesgos que asumió Schneemann y su valentía al asumirlos se hicieron de repente más obvios. El retrato de la intimidad dio lugar a un ambiente teñido de amenaza, cuando las reacciones de los demás espectadores dejaron de albergar el consenso colectivo de la proyección especial. Traigo a colación estas reacciones personales, porque se proyectan con mucha precisión en las controversias que Schneemann animó dentro de la teoría del arte y la crítica feministas y en las que su arte se vio envuelto. Afirmar, como he hecho yo, que la suya fue una práctica de narcisismo no significa menospreciar su obra, tachándola de autoindulgencia propia de quien se mira en un estanque, sino tomarse en serio su afirmación de

que materializaba la doble posición imposible ocupada por la artista: ser imagen y creadora de imagen al mismo tiempo. En un ensayo canónico, Laura Mulvey distingue entre diversos tipos de placer visual que pueden usarse para demostrar las motivaciones de Schneemann en *Fuses*:

El primero, la escopofilia, deriva del placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la vista. El segundo, desarrollado a través del narcisismo y la constitución del ego, deriva de la identificación con la imagen vista. Así, desde el punto de vista cinematográfico, uno implica la separación de la identidad erótica del sujeto respecto al objeto que aparece en la pantalla (escopofilia activa), el otro exige la identificación del ego con el objeto que aparece en la pantalla a través de la fascinación y el reconocimiento de su igual por parte del espectador. El primero está en función de los instintos sexuales, el segundo de la libido del ego. Esta dicotomía era crucial para Freud<sup>7</sup>.

Esta es la dicotomía que Schneemann, discípula de Reich, intenta eliminar en la película. El placer, para ella, deriva de una escopofilia narcisista: el placer de mirarse una misma, el placer de sentirse mirada. Para Mulvey, que se basa en Freud, estos «mecanismos sin significado» solo son capaces de impulsar al sujeto a un estado de ensueño ante la «fantasmagoría erotizada»; para Schneemann, sin embargo, no hay «contradicción entre la libido y el ego» que pueda reproducirse en el cine. *Fuses* es un intento de retratar la libido y el ego en uno solo.

Si bien *Fuses* se realizó como respuesta a *Window Water Baby Moving*, su rodaje se superpuso con otro de los proyectos cinematográficos de Schneemann, *Viet-Flakes* (1965), una película que constituyó el núcleo de la *performance* multimedia *Snows* (1967). Esta simultaneidad no es una mera particularidad de tiempo biográfico e histórico. De nuevo encontramos a Schneemann recorriendo las conexiones existentes entre el mundo del placer doméstico y el dolor de otros sobre el que descansa dicho placer. Se enteró de las atrocidades cometidas en Vietnam antes que muchos de su generación, al oír a una estudiante vietnamita hablar de las operaciones militares estadounidenses realizadas en su país en 1960. *Viet-Flakes* hace uso de la forma de libro de recortes que Schneemann desplegó para documentar sus propias relaciones en los Life Books, esta vez aplicada a la recopilación y organización en

---

<sup>7</sup> Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» [1975], en Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*, Nueva York, 1989, p. 18. Se puede encontrar otro análisis sobre Schneemann y el feminismo psicoanalítico en Mignon Nixon, «Schneemann's Personal Politics», en S. Breitwieser (ed.), *Carolee Schneemann: Kinetic Painting, Kinetic Painting*, cit., pp. 45-53.

*collages* de imágenes de la barbarie que reunía gracias a sus contactos en la prensa *underground* y en el extranjero. Schneemann «anima» estas imágenes mediante una serie de lupas que recorren por encima las fotografías: imágenes de vietnamitas víctimas de las campañas de bombardeo estadounidenses formaron la base de la coreografía para la *performance* de *Snows*, sobre la que se proyectó *Viet-Flakes* junto con otros montajes cinematográficos. Los *performers* actuaban sobre un escenario compuesto de ramas desnudas y pintadas de blanco, moviéndose e interactuando con la cuerda y entre ellos. Cuando se observa en conjunto con *Fuses*, *Viet-Flakes* –a menudo citada como una de las primeras películas contra la invasión de Vietnam– arroja luz sobre una dicotomía crítica para Schneemann: dentro –la casa, el cuerpo– hay un espacio de placer; fuera –el cuerpo de los demás, el territorio atacado y colonizado por el militarismo estadounidense– es un espacio de dolor. «Mis propuestas de conexión extática eran una reacción a un gobierno modelado por el asesinato y la agresión militarista», comentó; y aunque nunca hizo una reivindicación contracultural tópica de que el placer personal fuera un antídoto contra la violencia geopolítica, la ingenuidad en la yuxtaposición de las dos no deja de escocer, sin embargo<sup>18</sup>. A lo largo de su vida mantuvo el compromiso firme de marcar los efectos dominó de la intervención militar estadounidense; en *War Mop* (1983), que forma parte de la *Lebanon Series* (1981-1989), una fregona movida por un mecanismo de plexiglás golpea repetidamente con un ruido sordo un televisor en el que se muestran imágenes de Beirut antes, durante y después del bombardeo israelí. La simplicidad de la obra es eficaz por su insistencia en el daño aparentemente cíclico creado por la guerra en general y por la política exterior estadounidense en particular; pero en entrevistas al respecto, Schneemann exagera enormemente el impulso psicosexual de la guerra en comparación con sus determinantes materiales y políticos, «Beirut cumplió una metáfora sexual del ejército: no podían dejar de masturbarse con esa puta. Beirut se lo estaba buscando. No podían dejar de derramar sus eyaculaciones tóxicas, los cohetes dirigidos hacia la curva marítima con forma de medialuna»<sup>19</sup>.

### *Cuestiones de legado*

¿Consiguió Schneemann fundir su estatus en cuanto imagen con su estatus en cuanto creadora de imagen? Su feminismo dejó impasibles a

<sup>18</sup> Carolee Schneemann, *Body Politics* (catálogo de exposición), Londres, 2022, p. 118.

<sup>19</sup> Carolee Schneemann, *Lebanon Series*, 1983 (artículo fotocopiado).

otros iconos de la época: se dice que Agnès Varda salió asqueada de una *performance* del celebrado *Interior Scroll* (1975-1977); y Mulvey mantuvo conversaciones entusiastas con Schneemann a finales de la década de 1960 para después olvidarse por completo de su obra. Desde la década de 1980 quedó claro que el interés por su propio legado comulgaba con una cierta esencia de la experiencia femenina, en línea con un simbolismo mitológico inconsciente que ella creía haber descubierto en su propia obra. Las últimas obras de la exposición abordan los efectos destructivos del cáncer en el cuerpo de Schneemann; son las producciones de una artista que se aferra ferozmente a la vida, a las asociaciones más fuertes que mantenía con ella –del placer de la corporeidad– incluso mientras su cuerpo se convertía en fuente de un inmenso dolor físico. Hay obras que representan el tratamiento homeopático que tomaba para la enfermedad, el hallazgo casual de un icono católico vienes dedicado a las víctimas de la peste (*Known / Unknown: Plague Column* [1995]), una última película que se ocupa del maltrato a los animales (*Precarious*, 2009), todos ellos vestigios de los principios que rigieron la prolongada y fructífera vida artística de Schneemann, pero no todos dignos de ser incluidos junto al resto de su obra.

La escala y la intensidad del resto de la exposición deja al espectador agotado por esta fase y a medida que se avanza de la exhibición de objetos a la parafernalia de la *performance* se produce una desafortunada cosificación de los objetos de la vida y el arte de Schneemann: esas fueron sus obras, pero estos son sus recuerdos. Es difícil imaginar cómo una exposición museística dedicada a la obra de una artista en solitario podría evitar esto, aunque la insistencia en seguir cada iteración del progreso de su trabajo de *performance* (los esbozos del papel en el que se ordenan las notaciones coreográficas, los carteles publicitarios mimeografiados para los *performances* del Judson Dance Theatre, baratijas varias empleadas en el dúo *Noise Bodies*, que compuso con Tenney) debilitan la insistencia del texto de la exposición en que sus obras y eventos fueron momentos singulares e irrepitibles, cuya representación reunió y después hizo desvanecer los propios momentos de posibilidad de dichas obras y eventos.

Los niveles de separación de «Body Politics» –el piso de arriba dedicado a la primera palabra; el de abajo, a la segunda– suscitan cuestiones más amplias acerca de la función política de la retrospectiva de gran éxito. El legado de un artista nunca descansa sobre una reivindicación del valor equivalente de toda su obra. ¿Por qué, entonces, se aplica de manera

tan repetida este modelo de exposición biográfica a las mujeres? Tras las diversas retrospectivas en solitario de artistas significativas del siglo XX organizadas en Londres en años recientes, sería de agradecer una exposición importante que comprenda que el feminismo en el arte no se refiere solo a la exposición de obras realizadas por mujeres –añadir las al canon, pasando por la tienda de regalos–, sino que se trata de un proceso de relacionar las formas, los valores y las cuestiones planteadas por su trabajo con el mundo en el que intentaron actuar, con sus éxitos o fracasos a este respecto. Al presentar a Schneemann como algo singular, al pedir que todas las contradicciones fallidas de su obra soporten el mismo escrutinio que las otras muchas coronadas por el éxito, y al disponer esas obras de manera que el cuerpo predomine sobre la política, la exposición del Barbican Centre juzga erróneamente la importancia de la obra de la artista. ¿Y si *Fuses*, en lugar de estar separada en la parte de la exposición dedicada al «cuerpo», se hubiera proyectado junto con su hermana «política», *Viet-Flakes*? ¿Podrían las cualidades pictóricas de la filmografía estructural de Schneemann, la materialidad de los arañazos, el color superpuesto y los flashes de luz, haberse situado en primer plano por delante de la debatida función de la propia imagen de la artista en su obra? ¿O podría la dicotomía entre placer y violencia, que avanzó como una costura por su vida creativa, haberse convertido en el centro de la exposición y no en su división interna? Para Schneemann, el problema no era la unificación de la imagen con la creadora de la imagen (una fusión que evidentemente alcanzó en su obra), sino la utilización efectiva del poco poder del que disponía la mujer artista en el tiempo que a ella le tocó vivir: el poder de usar el cuerpo como instrumento de la política en sí. Pero, de hecho,

si eres mujer (y las cosas no han cambiado por completo)  
casi nunca creerán que realmente lo has conseguido<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Carolee Schneemann, «Scroll 1», *Text from Interior Scroll* (1975).



traficantes de sueños

www.traficantes.net

C/Duque de Alba 13, 28012. Madrid



# La hidra de la revolución

Marineros, esclavos y comuneros en la historia oculta del Atlántico

**Peter Linebaugh y Marcus Rediker**

Colección: historia 28  
PVP: 25 €

***En esta trepidante historia,*** Peter Linebaugh y Marcus Rediker nos ofrecen otra interpretación de la formación del mundo moderno. En su vindicación de la «historia desde abajo», los protagonistas no son aquí los grandes Estados y sus ejércitos, las compañías comerciales o la inteligencia burguesa del primer capitalismo. Antes al contrario, estas páginas están pobladas por los marineros, los esclavos, los indígenas, las mujeres y los pobres que sufrieron y a la vez hicieron posible esta primera globalización capitalista. Personajes ignorados y luchas a menudo olvidadas revelan así el negativo de la expansión atlántica de los siglos XVII y XVIII: desde las revueltas contra el cercamiento de los comunes en Inglaterra e Irlanda hasta la Revolución de Haití y la Revolución americana, pasando por las deserciones de los siervos por contrato europeos, las rebeliones de los esclavos africanos, la experiencia de los cimarrones, las comunidades mestizas lideradas por los pueblos amerindios, los motines de los marineros, la eclosión de la piratería atlántica y toda clase de conspiraciones populares en casi todas las ciudades del Océano Atlántico.