

# ERÓTICA DEL DESBORDAMIENTO. DIAGNÓSTICO: HANNAH WILKE

*EROTIC OF THE OVERFLOW. DIAGNOSIS: HANNAH WILKE*

Lorena Amorós Blasco  
*Facultad de Bellas Artes  
Universidad de Murcia*

## RESUMEN

La crítica a la ausencia de la mujer en el ámbito social y artístico de la época dominado por el discurso patriarcal, la descolonización y el reclamo del poder sobre el cuerpo femenino, el posicionamiento de la mujer como sujeto hablante del discurso y la reivindicación del género, fueron algunos de los puntos cardinales de la lucha política en el seno de la primera generación de artistas feministas de los años 70. En este contexto, la artista norteamericana Hannah Wilke (1940-1993), consciente de esta dinámica esencial impuesta por la falocracia de la época, se sirvió del erotismo y la ironía para articular su discurso artístico y reafirmarse en la autorrepresentación. Haciéndonos eco de ello, nuestra investigación va a fluctuar entre dos ideas complementarias: una erótica del desbordamiento y un desbordamiento de lo erótico. Ambas cuestiones, el exceso como forma erótica, y la erótica desbordada como forma convencional del género femenino culturalmente configurado, constituirán el eje de nuestro texto que se detendrá en la trayectoria artística de Hannah Wilke.

**Palabras clave:** Hannah Wilke, autorrepresentación, erotismo, enfermedad, teoría feminista, abyección.

## ABSTRACT

The critic of the absence of women in the social and artistic context in the age of the patriarchal discourse domination, decolonization and inscription of power on the female body, the positioning of woman as speaking discursive subject and claim gender of woman, were some of the cardinal points of the political struggle within the first generation of feminist artists in the 70s. In that context, the American artist Hannah Wilke (1940-1993), aware of this essential dynamics imposed by phallocracy of the age, used eroticism and irony to articulate her artistic discourse and reaffirm the self. Echoing this, our research will fluctuate between two ideas: an erotic overflow and an overflow of the eroticism. Both issues, the excess as an erotic form, and the overwhelmed eroticism as a conventional female culturally configured form, will be the focus of our essay which will put attention on the oeuvre of Hannah Wilke.

**Keywords:** Hannah Wilke, self-representation, eroticism, sickness, feminist theory, abjection.

## SUMARIO

1.-Erótica del desbordamiento: *So help me Hannah* (1978-1984). 2.-Desbordamiento de lo erótico. De *In Memoriam. Selma Butter* (1979-83) a *Intra-Venus* (1993). 3.-La seducción del humor en la experiencia límite. 4.-Bibliografía.

### 1.- Erótica del desbordamiento: *So help me Hannah*

Una mujer que usa su propio rostro y cuerpo tiene el derecho a hacer lo que quiera con ellos, pero hay un sutil abismo que separa el uso de las mujeres por parte de los hombres para la excitación sexual del uso de las mujeres por las mujeres para exponer ese insulto (Lippard, 1976: 25).

En la instalación de 1978 *So Help me Hannah: Snatch-shots with Ray Guns*, repetida consecutivamente hasta 1985, Hannah Wilke aparecía desnuda y con unas sandalias de tacón encima de un artefacto parecido a un compresor de aire. La artista iba armada con dos pistolas, una en cada mano, y posaba con una actitud convenientemente ambigua como para mantener en vilo al espectador y manifestar la complejidad de las emociones. En una de las fotografías podía leerse *Exchange values*. Este título, extraído de una cita del libro *El capital* de Karl Marx, y añadido posteriormente a la imagen, da alguna pista de la actitud beligerante y reivindicativa de su trabajo. Las dos palabras prestadas de la cita conceden una doble interpretación; bien «valores de cambio» o bien el imperativo «cambia valores». Teniendo en cuenta este juego de palabras, ¿acaso no podríamos referirnos a la lucha de la artista por cambiar la idea del cuerpo femenino entendido como mercancía desde la mirada machista y, por tanto, ligado al efecto pornográfico?

El cuerpo femenino está sujeto a un perpetuo ciclo de juicios y categorizaciones que se extiende y varía desde el cuerpo joven y erótico al cuerpo envejecido y enfermo. En el borde de estas categorías puede hallarse una enunciación del papel crítico que desempeña lo erótico dentro del sistema del arte, lo cual implica asimismo la reincidente posibilidad de su desbordamiento, pues ninguna de estas categorías (erotismo-pornografía-abyección) son propiedades inmutables, por el contrario, son porosas entre sí. Del erotismo a la pornografía y de la pornografía a la abyección sólo hay un paso. En este sentido, la obra de Wilke fluctúa entre dos ideas: una erótica del desbordamiento y un desbordamiento de lo erótico. Si en el conjunto de obras tituladas *So Help me Hannah*, (fig.1) el riesgo

de que lo erótico pueda desembocar en lo pornográfico es plausible e irrita a determinadas voces del movimiento feminista de los 70; en las fotografías que conforman su exposición póstuma *Intra-Venus* (1994), ese cuerpo erótico-pornográfico, envejecido y enfermo en los 90, se muestra a la deriva y en el límite de la abyección. No obstante, antes de detenernos en esta cuestión central del ensayo, conviene subrayar cómo Wilke se reafirma en su posicionamiento y reta, tanto a la ideología esencialista de este primer feminismo norteamericano como a la autoridad de los límites patriarcales dominantes.

A través de instalaciones, films y fotografías donde su cuerpo aparece desnudo y en distintas actitudes más o menos controvertidas, la artista expresa deseos autodefinidos con el fin de derrocar los apetitos proyectados sobre el cuerpo femenino por la heterosexualidad masculina. Esta lucha le llevó a enemistarse con teóricas como Lucy Lippard, quien en su artículo «The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art», publicado en 1976, escribía:

Hannah Wilke, una chica glamurosa por derecho propio que ve su arte como «seducción», es considerada casi demasiado buena para ser verdad cuando hace ostentación de su cuerpo en una parodia del papel que, de hecho, desempeña en la vida. Lleva creando arte erótico con imaginaria vaginal durante más de una década y, desde el movimiento de las mujeres, empieza realizar performance junto con su escultura, aunque su propia confusión sobre su papel como mujer hermosa y artista, como coqueta y feminista, en ocasiones ha producido manifiestos políticamente ambiguos que la han expuesto a críticas tanto en el ámbito personal con el artístico (Lippard, 1976: 75-76).

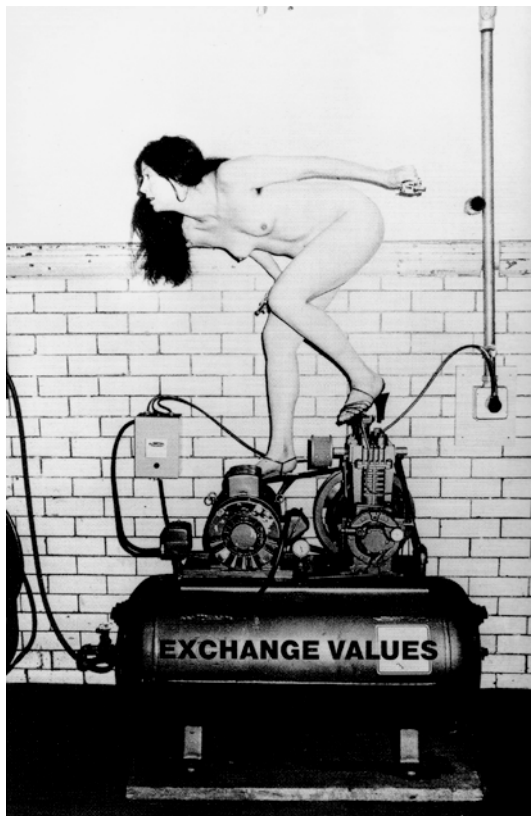


Fig.1. Hannah Wilke, *So Help me Hannah*, 1978

La desaprobación del trabajo de Wilke queda manifiesta en estas líneas, no obstante, nuestra investigación no pretende centrarse en polémicas personales derivadas del común debate feminista entre las prácticas culturalistas y las prácticas deconstructivistas en la representación, sino reflexionar sobre la eficacia o no de experiencias corporales femeninas que han sido llevadas al límite con el fin de negar la enunciación tradicional de la mirada falocéntrica y exigir la necesidad de partir de una noción comprensiva en la asociación de conceptos ligados a la subjetividad femenina. Al respecto, la obra de Wilke resulta clave y aunque pueda parecer en primera instancia individualista, apunta a categorías más amplias desde el momento que se expone y reclama el control del cuerpo femenino sobre la política de la salud y sobre cómo pueden retener el poder los sujetos cuando están categorizados en términos de paciente pasivo o víctima, como observamos en las obras finales de su carrera que conforman *Intra-Venus*. Por ello, más allá de la «atractiva» artista que ya en los inicios de su trayectoria realizaba piezas con imaginería vaginal y mostraba su cuerpo desnudo, se encuentra una artista comprometida, cuya autobiografía actúa eficazmente como productora de subjetividad para abordar asuntos de carácter universal, y cuya lucha política debilita las fronteras y demarcaciones tradicionales de la sociedad patriarcal. Teniendo presente estas cuestiones, si en *So Help me Hannah*, el desocultamiento de aspectos obscenos y prohibidos del cuerpo femenino puede entrañar una lectura hasta cierto punto pornográfica, desplegada de la erótica desbordada como forma convencional del género femenino culturalmente configurado, lo interesante de este aspecto es el tránsito subjetivo de la artista a través de sus avatares biográficos, que conducen su obra de un estadio de erotismo a un estadio de degradación, de derrumbamiento. En *Intra-Venus*, las fotografías del cuerpo enfermo de



Fig. 2. Hannah Wilke, *So Help me Hanna*, 1978-1984

Wilke a causa de un linfoma que se le diagnosticó en el año 87, se leen desprovistas de los códigos habituales y, a medida que la enfermedad avanza y hace mella en su cuerpo, se declinan hacia una vertiente abyecta de la imagen.

Las polémicas en torno al abuso de su erotismo (fig.2), la explotación de su sexualidad como simple reclamo para su obra, así como la pugna por la anticipación de algunos modelos iconográficos, como el uso de la imagen de la vagina entre las artistas de los años 70, se vuelven irrelevantes o anecdóticas a medida que el tiempo va sedimentando los procesos en un todo, en el que Wilke se reafirma en su postura activista, tanto en el momento de juventud y salud como en aquel de proximidad a la muerte.

## **2. Desbordamiento de lo erótico. De *In Memoriam. Selma Butter (1979-83)* a *Intra-Venus (1993)***

El cuerpo funciona como el signo de nuestra finitud y, debido a ello, nos devuelve a todo aquello que diariamente se evita reconocer: nuestra fragilidad, nuestras debilidades, nuestros límites, nuestras enfermedades, nuestra muerte... (Marzano, 2007: 89).

El espacio intermedio entre el erotismo y la pornografía en la obra de Hannah Wilke interfería en los discursos feministas por la estudiada ambigüedad entre una belleza mancillada o corrompida asociada a la corporalidad de la artista. No obstante, apropiándose del discurso voyerístico de una tradición falocéntrica, netamente masculina y escópica, dirige su trabajo en una nueva dirección. A partir de 1978, comienza a realizar obras donde la reflexión sobre la enfermedad, el dolor y la muerte pueden palpase. El cáncer de su madre le lleva a documentar los estragos de la enfermedad que más tarde y casi de manera premonitoria sufrirá en primera persona. *In Memoriam. Selma Butter (1979-83)* es el título de la serie de fotografías. Esta nueva dirección tiene que ver con su ansia por reclamar el control del cuerpo femenino y formular un nuevo lenguaje artístico para representar un tema tabú: el cuerpo femenino enfermo, deteriorado y envejecido. El cuerpo de Selma, aun frágil y vulnerable, se muestra insultantemente positivo, oponiéndose a los silencios de la medicina y la cultura dominantes. En unas coordenadas sociales, culturales y visuales occidentales de marcado culto al cuerpo joven y a la belleza programada por las modelos de la publicidad, la imagen de la madre de la artista es capaz de echar un pulso a la supuesta moralidad que gira alrededor de las representaciones artísticas femeninas, aquello que se puede o no representar: el inconveniente de lo público y privado. A través de esta serie, Wilke subraya cómo el espacio de la enfermedad viene a ser el espacio del propio organismo y la percepción

de su finitud por parte de la colectividad o, lo que es lo mismo, el cuerpo de la enfermedad que ingresa de forma obscena en un espacio común.

La afección visible en el cuerpo de Selma Butter se entiende como «la voluntad que habla por el cuerpo, un lenguaje que escenifica lo mental: una forma de expresión personal» (Sontag, 2003: 65). Y esta expresión personal repercute en el otro, el espectador, y lo hace



Fig. 3. Hannah Wilke, *Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter*, 1978-81

partícipe mediante el choque, la identificación, el rechazo, la admiración de la experiencia del cuerpo enfermo arraigado al espacio de la existencia. Este rebote segregado por la experiencia extrema del cuerpo límite, se palpa asimismo en *Intra-Venus*, la exposición póstuma de Hannah Wilke a la que ya hemos hecho alusión. La muestra da cuenta de forma autorreferencial de las etapas de su tratamiento de quimioterapia. Apenas cuatro años después de la exposición *In Memoriam. Selma Butter*, a la artista le detectaron un linfoma que terminaría con su vida seis años más tarde. Durante ese tiempo Wilke tuvo que bregar con el dolor y la idea de la muerte que gradualmente se había inscrito en el cuerpo de su madre. Como ya hemos defendido en estudios anteriores, en *Intra-Venus* la experiencia límite derivada de la enfermedad que la artista vive, se convierte en un dispositivo activo y generador de conocimiento vinculado a la auto-reafirmación del sujeto (Amorós, 2006).

Desde esta perspectiva, la autodesignación del individuo por los no valores constituye la transgresión principal si hablamos en términos de autorrepresentación (Amorós, 2005). La enfermedad y la pulsión de muerte dan forma al aspecto mostrado por la artista que sufre la

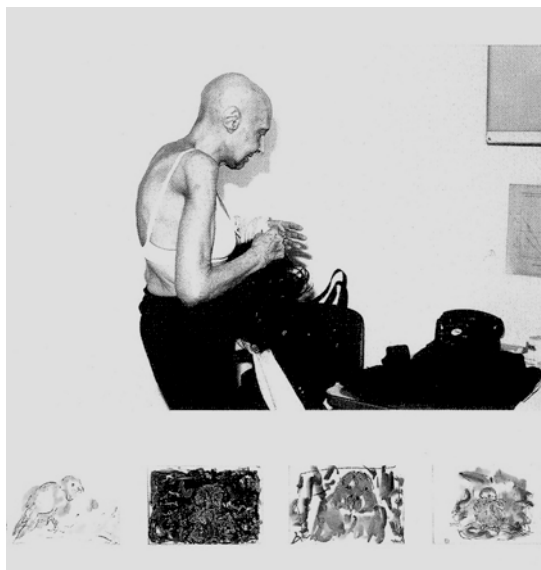


Fig. 4. Hannah Wilke, *Seura Chaya #4*, 1978-82

experiencia del dolor. La sensación de pérdida de control del cuerpo anatómico, metafísico y tecno-político (fig. 4) responde a la alteración del juego de lo visible y de lo enunciable. Su narciso, herido, nos devuelve una definición de sí misma que no coincide con la que nos impone la sociedad, ligada al bienestar. Su cuerpo, desbordado por los estragos de la enfermedad, fuerza los límites del lenguaje visual con el fin de transgredir la frontera de la inteligibilidad, y se declina hacia la abyección. Como señala Julia Kristeva:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este salto es atraído hacia otra

parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un bumerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí (2006: 7).

Ese literal «fuera de sí», se construye sobre el «no reconocimiento de sí» en el discurso de Kristeva. Al respecto, el cuerpo que protagonizaba las fotografías de Wilke en los 70 y 80 se muestra prácticamente irreconocible y en oposición al yo. La mujer que ahora nos mira ya no evoca el erotismo de antaño. La sospecha del cadáver infesta las imágenes y nos confronta con nuestra existencia. Su espaciamento mortal se inscribe entonces en la existencia de la colectividad, donde los cuerpos encuentran su lugar al límite, en tanto que entendemos por límite un extremo, una fractura y una intersección del extraño en el continuo del sentido, en el continuo de la materia (Nancy, 2010). Una materia afectada que en el caso de Hannah Wilke se muestra despojada de todo ilusionismo, negando cualquier sublimación de «lo real» en sí. Es de esta forma como su cuerpo enfermo, considerado casi una inmundicia carnal, debido al lugar que ocupa la higiene en la sociedad, se explicita en la reafirmación de su existencia, en la locución *hoc est enim*: este es mi cuerpo.

El linfoma que la artista padece resulta ser su peculiar marca de identidad. Es entonces cuando su cuerpo se despoja de la vestidura simbólica, mostrándose al espectador en toda su crudeza, obscena y abyecta, como irrupción y enajenación de «lo real». Una descarnada aparición que apuesta por desvelar la *autopsia* del aura y que rompe con la concepción del arte únicamente como contemplación y/o reflexión (Amorós, 2006).

Años después de arremeter contra ella, en 2006, Lucy Lippard comentará en una entrevista con Sandra Goldman, que estas «últimas obras eran valientes si se tenía en cuenta la explotación que había hecho Wilke de su belleza en años anteriores» (Goldman, 2006: 39). Más allá de la afirmación con condicionantes, en la que todavía subyacen reproches, lo cierto es que la obra de Hannah Wilke transgrede tabús y abre nuevos espacios de conocimiento en torno a la creación artística femenina, la enfermedad y la muerte.

### **3.- La seducción del humor en la experiencia límite**

La auto-reafirmación en el tabú de la enfermedad que Hannah Wilke abandera, embiste contra los valores que imperan en las sociedades occidentales del bienestar. La experiencia de la enfermedad, del «cuerpo-en-riesgo», supone un *límite* que de manera inversa a lo que sucede en el relato social, actúa como un margen que debe ser constantemente revisado y puesto a prueba. Mientras que el «límite social» es resultado de una imposición,



es decir, de una forma de conducta determinada por la comunidad y cuya ordenación actual hay que preservar por encima de su representación subjetiva, el «límite individual» se muestra como una elección, susceptible de cambio a cada momento y en la que el sujeto decide, según sus propios criterios, los márgenes de lo corporal. Wilke muestra una actitud desafiante en la forma de exponerse al mundo con respecto a la enfermedad y el juego simbólico que esta relación entraña con la muerte, donde la ironía y la auto-parodia desempeñan un papel fundamental. A través de poses francas y de claros gestos formales en clave de humor, la artista propone al espectador una nueva imagen de la enfermedad en el contexto feminista. «El humor actúa de analgésico y constata su efecto antidepressivo, que no surte efecto mortificando el yo en una especie de aturdimiento, sino mediante una relación de conocimiento de nosotros mismos. Es una relación profundamente cognitiva con nosotros y el mundo» (Critchley, 2010: 34). Por ello, el humor presente en las fotografías que forman parte del proyecto *Intra-Venus* (fig 5 y 6), evidencia la utilización de la parodia como mecanismo de defensa ante la amenaza de la muerte y nos recuerda la modestia y limitación de la condición humana sin apelar a una afirmación trágico-heroica, sino al reconocimiento cómico y risible.

Huyendo de sentimentalismos y dejando claros signos de su posicionamiento y visión del arte, la obra de Hannah Wilke ha trascendido como una prueba de resistencia



Figs. 5 y fig. 6. Hannah Wilke, *Intra-Venus*, 1992

más allá del contexto feminista, por ello, a pesar de ser abrumadora en extremo, resulta insultantemente positiva. Un propósito similar podemos encontrarlo en la obra fotográfica de la artista inglesa Jo Spence (Londres, 1934-1992) cuyo trabajo consistió en desmitificar el cuerpo femenino a partir de un amplio programa de supervivencia que la propia artista elaboró para afrontar su enfermedad. La serie *Narratives of Disease* (1990), es una muestra de este empeño de superación y de confrontación. En la serie, la artista documenta su enfermedad y la hace visible a través de sus cicatrices, eludiendo todo atisbo de victimismo y exponiéndose como una persona que acepta su enfermedad y como artista, se reafirma en ella a través de su obra.

El trabajo de la artista polaca Katarzyna Kozyra (Varsovia, 1963) una de las artistas feministas más importantes de la Europa postcomunista, entronca asimismo con la obra de Wilke y Spence. En una de sus obras de 1996, titulada *Olympia*, quiso dejar constancia de su tratamiento contra el cáncer. En la instalación, compuesta por tres fotografías donde la artista mostraba su cuerpo avasallado por la enfermedad, adoptando la pose de la *Olympia* de Manet (1863) en un escenario clínico que rememoraba aquel del cuadro, revelaba las progresivas secuelas de la quimioterapia. El desbordamiento del cuerpo por los estragos de la enfermedad se declina de nuevo hacia la abyección.

Si bien las consideraciones a las obras de estas artistas en relación al trabajo de Hannah Wilke, nos parecen subrayables en el marco de la lucha feminista para subvertir el silencio que rodea a la enfermedad, y con ello a la mirada enjuiciadora y machista, pensamos que, realmente, uno de los puntos fuertes en la obra de Wilke, es esa especie de «humor-destrucción» al que nos hemos referido en otros estudios y que, como acentuábamos anteriormente, actúa como mecanismo de defensa ante la amenaza de la muerte en situaciones límite (Amorós, 2005). El caso de Bob Flanagan (Nueva York, 1952-1996) es en este sentido significativo y conecta con la ironía y autoparodia de Wilke. El film de Kirby Dick *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (1997), un documental que explora la vida y la obra del artista hasta su fallecimiento, así lo evidencia. A través de la pantalla, en el caso de Flanagan y por medio de la fotografía si nos referimos a Wilke, los artistas se exponen aceptando su enfermedad, pero rechazando su condición negativa para, de esta manera, crear una desarmonía que infunda la risa. Clément Rosset describe justamente «lo aterrador como lo cómico desde el momento que lo mecánico, principio de muerte, se apropia progresivamente de todas las regiones existentes, acabando por ocupar la totalidad de lo viviente» (1976: 123). El humor, entonces, viene a ser otra forma de auto-reafirmación del sujeto empeñado en autodefinirse y dejarse ver al mundo tal como es, por aparatosa que sea su situación.

Llegados a este punto, conviene señalar cómo en la obra de Hannah Wilke, de *Help Me Hannah* (1978-1984) a *Intra-Venus* (1994), lo erótico oscila junto a lo pornográfico dentro de un «*continuum* cultural» (Nead, 1998: 165) que se desborda como forma abyecta. De modo que, bombardeada la ideología del culto al cuerpo sano y la higiene social que encubre, el organismo individual infecta el cuerpo de la sociedad, tanto por su presencia obscena o abyecta como por la huella sobre el convencionalismo de la felicidad colectiva. En este sentido es importante insistir en que la autoafirmación en la enfermedad, a contracorriente de los tabús y los valores convencionales, mostrando imágenes que dan cuenta de la crueldad del proceso, tiene un efecto que escapa de la intimidad de la mirada introspectiva y que acaba por descargarse simbólicamente en el otro, que es el espectador, en un nosotros en el que se despliega la conciencia del dolor. De esta manera, la artista norteamericana reta con humor a la soberanía de los límites patriarcales, presentándose como una anti-heroína de la empecinada batalla contra la profilaxis de las sociedades actuales, e incumpliendo las cláusulas restrictivas de aquel contrato social que establecía los límites de lo representable dispuestos entre género e identidad, arte y obscenidad y permisibilidad y prohibición. Tras haber encarnado el símbolo de la belleza femenina para disgusto de las feministas esencialistas y la moral ultraderechista de los 70, la presencia de una muerte anunciada, de una carnalidad en decadencia es palpable en la serie de fotografías que conforman *Intra-Venus*. El precio será su vida, pero su peculiar ironía la prueba de su indisoluble recuerdo, de su endémica invocación.

## Bibliografía

- AMORÓS, Lorena (2005) *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: Cendeac.
- (2006) «Ante la bofetada de lo real», en *Revista de Occidente*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset. 297, pp. 26-42.
- CRITCHLEY, Simon (2010) *Sobre el humor*. Torrelavega: Quálea.
- GOLDMAN, Sandra (2006) «Herejías e Historia», en *Hannah Wilke. Exchange values*. Vitoria: Artium.
- KRISTEVA, Julia (2006) *Los poderes de la perversión*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- LIPPARD, Lucy (1976) «The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art», en *From the Center Art: Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York: E. P. Dutton, pp. 121-138.

- MARZANO, Maria Michela (2007) *La philosophie du corps*. Paris: PUF.
- NANCY, Jean-Luc (2010) *Corpus*. Madrid: Arena.
- NEAD, Linda (1998) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos.
- ROSSET, Clément (1976) *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*. Barcelona: Barral Editores.
- SONTAG, Susan (2003) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Punto de Lectura.
- WOLF, Naomi (1991) *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé.

Recibido el 26 de febrero de 2014

Aceptado el 17 de abril de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 169-180]