

RETOMANDO LA ICONOGRAFÍA VAGINAL *

Madeline H. Caviness
Tufts University

RESUMEN

La iconografía del sexo femenino que puede rastrearse en época medieval permite realizar un ejercicio de contraste y parangón con un gran número de obras contemporáneas generadas por visiones feministas. Ante la más conocida producción de obras con temática sexual masculina, ya sea de manera explícita como implícita, un gran número de artistas feministas han especulado con los genitales femeninos como tema central, buscando su yuxtaposición simbólica con la preponderancia de las representaciones fálicas.

Palabras clave: arte medieval, arte contemporáneo, feminismo, géneros, sexo

ABSTRACT

The iconography of the female sex that can be tracked in the Middle Ages provides a fruitful comparative study when set against a large number of contemporary works of art created through feminist visions. Given the better known production of works with a male sexual focus, whether explicit or implicit, many feminist artists have experimented with the female genitalia as a central theme, searching for a symbolic juxtaposition against the preponderance of phallic representations.

Keywords: medieval art, contemporary art, feminism, genders, sex

Mi trabajo más reciente ha tomado la forma de una figura triangular con flujo permanente: para enmarcar mi interrogante acerca de la producción cultural de la Alta Edad Media (el "objeto" medieval es el vértice de mi triángulo), utilizo teorías críticas contemporáneas y, en ocasiones, las obras de arte que dan lugar a dichas teorías, como contrapuntos del material histórico o contextual (los lados convergentes del triángulo)¹. Los casos prácticos pueden ejercer presión en las reivindicaciones de verdades universales, como las derivadas del psicoanálisis o las del socialismo; el feminismo postmoderno ha cuestionado las reivindicaciones de verdades de Freud y Marx, revisando sus teorías para demostrar su contingencia histórica y cultural. Y los análisis de la teoría crítica en lo referente al arte producido en los últimos tiempos proponen nuevas interpretaciones del trabajo de un pasa-

do todavía más lejano. Es en este marco triangular donde sugiero que se lean, dialogadamente, las imágenes vaginales medievales y modernas².

Este marco no permite una yuxtaposición sencilla de las obras más recientes y las más antiguas, básicamente por la similitud que se percibe de género, de tema o de estilo. Por el contrario, en una exposición organizada en Alemania en 2003, *Die ganze moderne Kunst über den Haufen zu werfen: Franz von Lenbach und die Kunst heute*, se ofreció un presentismo popular a través del cual los cuadros de finales del siglo XIX de von Lenbach parecían presagiar o coincidir con los de muchos artistas contemporáneos. Bajo la firma de "trajes históricos y retratos de personajes", los autores yuxtaponen de forma incoherente a Matthew Barney, *Cremaster 4: The Loughton Candidate* (1994) con

Lavinia as Salome de Franz von Lenbach, él con unas grandes orejas de bestia, ella sujetando en el aire la bandeja con la cabeza de San Juan³. Como espero aclarar, Matthew Barney está incluido en una larga lista de artistas, en su mayoría mujeres, que utilizaron sus propios cuerpos para luchar contra la cultura falocéntrica. En este artículo propongo realizar un seguimiento de algunas de esas acciones con la ayuda de varios objetos medievales.

En la década de los setenta, el feminismo encontró un punto de apoyo en una controvertida cuestión de la producción cultural posmedieval: el malestar de la sociedad con los genitales, tanto los masculinos como los femeninos. El bordado de Bayeux de finales del siglo XI puede advertirnos acerca de la probable *longue durée* de esta actitud. Las "cualidades" que debían tener los conquistadores normandos se inscriben en símbolos fálicos —lanzas, espadas, uniformes ajustados, nucas afeitadas— aunque también se permiten sementales bien dotados como atributos hiperviriles⁴. La virilidad y la sexualidad de los genitales humanos sólo las dejan ver las personas de origen humilde o los anglosajones a punto de ser vencidos (exhibiendo a hombres humillados bajo Harold el usurpador y las lascivas parejas que planean, como un obscuro grito de guerra, sobre las cabezas de los normandos cuando parten hacia la batalla). En la era posmedieval, hubo cierto residuo dubitativo en metáforas relativas a los inventos mecánicos: las armas con disparador de sílex que se preparaban con amartillado medio (*half cock*) o en posición de disparo (*full cock*). Las cisternas tenían un dispositivo formado por una válvula (*cock*) y una bola⁵. Y, en teoría aunque no en su nombre, se ha vuelto a evaluar el cuchillo de trinchar eléctrico para considerarlo un utensilio de remasculinización⁶.

Durante mucho tiempo se consideró a la parte masculina de la humanidad el centro del universo, igual que en la representación del microcosmos y el macrocosmos astronómicos del tratado médico francés del siglo XIV. Los genitales masculinos están vinculados a Marte y a Escorpio, a la guerra y a la agresión (Fig. 1)⁷. La leyenda de los bestiarios medievales sobre el unicornio que sólo podía ser atrapado al apoyar

su cornuda cabeza en el regazo de una virgen dio lugar a imágenes de doble penetración: la lanza del caballero parece clavarse en su escudo, que recuerda a una flor, igual que se desflora a una virgen (Fig. 2)⁸. En los escritos de la época, la lanza (y la espada) se utilizaban como eufemismos del pene y las relaciones sexuales lésbicas se describían como "justas de escudo contra escudo sin lanza" y como a "una mujer en el papel de gallina y otra en el del gallo" (*cock*)⁹. En 2005, una estudiante de mi seminario me contó que el niño de cinco años que cuidaba dijo mientras jugaba con sus hermanos "mi pene es como una espada".

Jonathan Borofsky pintó numerosas manifestaciones satíricas sobre el agresivo poder de la industria militar —pero retiró una de estas pinturas, titulada "Male Agresión Now Playing Everywhere", de la exposición de 1991 durante la primera guerra del golfo (*Tormenta del desierto*) porque tenía miedo de que pudiese incitar a su destrucción (Fig. 3)¹⁰. Todavía encontramos un sobrecogedor residuo de poder fálico en las películas, las vallas, el deporte, los videojuegos así como en los cohetes y los aviones de combate.

La problemática de los genitales femeninos

La finalidad que perseguían las artistas feministas de los años setenta y ochenta tenía dos vertientes: recuperar sus cuerpos para su propio disfrute, sin sentimiento de culpa ni vergüenza y (re)inventar un poder simbólico para sus genitales que pudiese igualar al poder fálico. Una actitud que hoy en día consideramos una reivindicación esencialista, la vulva física como el centro de su poder, principalmente del poder de la gestación y el parto. Pero ¿cómo llamaríamos a este nivel simbólico? ¿Vulvar? ¿Ginéico? ¿Uterino? Vaginal es demasiado literal, demasiado ligado al discurso médico y Venéreo lo es aún más. Stokely Carmichael se mofaba de estas aspiraciones con la expresión "el poder del coño", que empleaba para designar a las mujeres afroamericanas que trabajaban con él en el Movimiento por los derechos civiles¹¹.

Existió una enigmática figura medieval que podía ofrecer casi todo lo que deseaban las artistas feministas de los años setenta y ochenta, si



Fig. 1. El cuerpo y el zodiaco. Microcosmos y macrocosmos astronómico, ca. 1350-75. Bibliothèque National de Francia, Ms Lat 11229, fol. 45.



Fig. 2. Captura del unicornio en el regazo de una virgen. Bestiario de Rochester. British Library, Londres, Ms Royal 12.F.XIII, fol. 10 v (detalle).



Fig. 3. Jonathan Borofsky, *Agresión masculina*, Serigrafía, 1986. © Jonathan Barofsky.



Fig. 4. Sheela-na-gig, Iglesia de Kilpeck, Herefordshire, mediados siglo XII. Foto: cortesía de Tara E. McLoughlin.

hubiesen conocido en ese momento la polivalencia y la performatividad: la “Sheela na Gig” (Fig. 4). Sheela, igual que el nombre genérico que utilizan los australianos para designar a las mujeres. Sheela na Gig que resuena en las hechiceras irlandesas, las brujas en el muro, en la mujer de San Patricio, en navíos británicos, en el pecho y los genitales femeninos... una figura producida en Europa occidental entre los siglos XI y XV, quizá de raíces muy antiguas (sin duda anteriores al cristianismo) y, probablemente, con funciones no relacionadas con el cristianismo que continuaron vigentes¹². El doble poder de Sheela parece haber sido generador y apotropaico. Aparece abyecta: en Kilpeck, en Herefordshire, su boca desplazada es una vagina dentada, su mirada fija cautiva al observador. En una inspección más minuciosa, se aprecia que los dientes de la vagina son sus propios dedos que la abren; pero no se está masturbando. Ella es la “gran A” de Lacan que convierte oportunamente en una “gran O” la abertura de la mujer, una entrada bien custodiada que es la única salida a la vida. Las Sheelas están casi siempre situadas por encima del espectador, en el tejado de la iglesia, en el borde, o en la muralla de un castillo. Si estaban en un lugar al que se pudiese llegar, su vulva suele estar gastada por el roce, en ocasiones está decorada con piedras.

En la mayoría de los casos, no tenemos una idea clara sobre el motivo de su existencia, sus intenciones, sus superiores, sus admiradores, sus creadores o su feminidad. Ese es su poder, confundirnos a todos. Con un decidido anonimato y a menudo difícil de datar, se trata de un artefacto cultural que se empeña en seguir siendo mudo e impersonal. Posee el poder de un arquetipo para inspirar nuevas obras¹³. La reiteración sensible y encantadora de Ana Mendieta, en una cueva en Cuba (a comienzos de los años ochenta), no aporta una perspectiva nueva y significativa del poder vaginal (Fig. 5). De hecho, Mendieta anula la agresividad de las antiguas Sheelas, al reducir la vagina abierta a una hendidura que flota entre muslos/piernas ambiguas y priva a la figura de sus amenazantes ojos y manos, a pesar del nombre de las diosas precolombinas “Old Mother Blood” (“La vieja madre sangre”)¹⁴. Se renuncia incluso a la posi-

ción en primer plano de las Sheelas a favor de un retiro al interior de las cuevas, el lugar original de los ritos femeninos. Hasta el *Vietnam Memorial* de Maya Lin—una hendidura negra en el Washington Mall— nunca se había enfrentado con éxito una grieta en la tierra a una estatua elevada o a un obelisco¹⁵. La iconografía genital sólo es un subtexto débil, aunque puede explicar algunas de las enfurecidas respuestas a este memorial poco sujeto a la tradición¹⁶.

El historicismo evidente podría estar bastante desubicado. Entre los numerosos experimentos y manifestaciones de Judy Chicago fue su *Goddess Figure Series* (1977)¹⁷. Muchas mujeres quisieron creer que antes del judaísmo de los profetas, antes de los dioses griegos, antes del cristianismo, antes del Islam—todas ellas religiones dominadas por los hombres— hubo una época dorada de diosas y sacerdotisas¹⁸. Y quizá fue así. Pero fuese cual fuese el significado de figuras como la “Venus de Willendorf” para los europeos de hace miles de años, hoy en día son objetos curiosos para nosotros¹⁹. La fecundidad (suponiendo que es a lo que aluden figuras como esta) es sin duda uno de los temas principales para muchos observadores modernos y en los últimos tiempos se ha beneficiado enormemente de los avances científicos y sociales; pero la mayor lucha por los derechos de las mujeres ahora es el derecho de una mujer a elegir entre impedir que su propio cuerpo conciba o llevar los óvulos fecundados a término.

El proyecto de los años setenta y ochenta se concentraba mayormente en recuperar el cuerpo a través de imágenes del parto y de la masturbación, formando en conjunto un oxímoron según los antiguos y nuevos dictados de la Iglesia Romana que prohíben el juego sexual cuyo fin no sea la procreación (Figs. 6, 8)²⁰. La menstruación también se representó en el arte dentro del proyecto vaginal²¹. Esta corporrealidad radical siempre cuestionó si la exhibición de las partes del cuerpo femenino podía reivindicar un poder fálico o la libertad de la hegemonía de una mirada única. Es bien sabido que en 1866 Gustave Courbet trabajó por encargo de un adinerado coleccionista turco en la realización del realista *El origen del mundo* (Fig. 7). Siempre he pensado que hay un matiz de orientalismo en



Fig. 5. Ana Mendieta, Sin título (Guanarncá – Primera mujer). Series rupestres, 1981, roca tallada, Cuba, Cueva del Águila. Estate of ana mendieta / galerie lelonge. Foto: cortesía de Raquel Mendieta Harrington.



Fig. 6. Monica Sjöo, *Parto de Dios*, 1968. Skellefteå, Suecia. Museum Anna Nordlander.



Fig. 7. Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866. Musée d'Orsay, París.



Fig. 8. Tracey Emin, *Oh oh, oh oh oh yea*, 1997. Wuppertal, Sammlung Boros.

haber contado quien deseaba exactamente esta pintura de una mujer blanca, haberla ocultado detrás de unas cortinas y demás. La descripción de Maxime du Camp citada por Chicago y Lucie-Smith, no sólo resalta un *velo* verde sino que afirma que la “mujer, a tamaño natural, vista desde el frente”, no tiene muslos, barriga, caderas ni pecho (además de la falta real de “pies, piernas... manos, brazos, hombros, cuello y cabeza)²². Aparentemente, sólo se quedó con la impresión de ver un monte público que, como el había planeado, “conmoviese y convulsionase”. Este era el poder de la mirada única masculina, que se confabulaba con un artista masculino que afirmaba haber trabajado “*con amore*” para llevar hasta el orgasmo a una Copelia pintada. El origen del mundo no es un nacimiento, sino un acoplamiento. Y, por supuesto, la obra encontró posteriormente el dueño perfecto en Jacques Lacan, ya que parecía confirmar que las mujeres, congeladas en una posición que las vincula con el ámbito de lo corpóreo, no pueden entrar en el orden simbólico.

El desnudo de Tracey Emin titulado *Oh oh oh oh oh Yea*, de 1997, se reduce a una sensación: su propia mano sobre sus labios vaginales (Fig. 8)²³. Este es un gesto masturbador, no la posición de parto de “Sheela na Gig,” pero transmite la impresión de autonomía, incluso de autoabsorción. Aun así, ¿cómo sabemos que la modelo no posa para un *voyeur*, el inevitable punto de observación de la obra? ¿Cómo devuelve este dibujo la conexión íntima de la mujer con su propio cuerpo una vez situado en el espacio performativo de dominio público? No se trata de la presencia imponente de la “Sheela na Gig” que frustra el deseo sexual y establece el poder del Otro.

De modo similar, la huella de dolor autobiográfico de los autorretratos de Hannah Wilke cuando murió de cáncer en 1992 depende de si el espectador está informado de que ella sacó las fotografías, de que su patetismo no fue explotado por ningún *voyeur* fotográfico (hombre o mujer), de que su cuerpo no fue colonizado (Fig. 9)²⁴. Estas imágenes cuestionan si la autorrepresentación proporciona necesariamente recursos a las mujeres. La ironía –como reco-

noció Lucie-Smith– es que la explicitud de la pose exhibidora debe gran parte de su liberación al arte *pop-porn* de pintores como Tom Wesselmann que creó su serie “Gran desnudo americano” en la década de los sesenta (Fig. 10)²⁵. Entonces ¿artistas como Hannah Wilke simplemente se confabulaban con el deseo masculino proporcionando a los espectadores heterosexuales lo que deseaban ver, igual que el movimiento del amor libre en los años sesenta y que Courbet en la década de 1860? Nuestra Sheela no está disponible con tanta facilidad.

El movimiento real hacia el poder fálico femenino se realizó a través de la fragmentación del cuerpo. En mi libro, *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle and Scopic Economy*, yuxtapongo algunas obras de Kiki Smith, Francesca Woodman y Judy Chicago, con representaciones medievales de “cuerpos en pedazos”²⁶. Sugerí que la fragmentación podía devolver los cuerpos femeninos de la economía de la mirada única y representarlos como una experiencia de autoeducación²⁷:

*De acuerdo con la teoría de Lacan, antes de que nos reconozcamos como seres completos, vemos las partes de nuestro cuerpo y las de los adultos de nuestro entorno en imágenes fragmentadas: la unidad ideal del cuerpo sólo se percibe en la fase del espejo, alrededor de los seis meses*²⁸. *Lacan asociaba las “imágenes del cuerpo fragmentado” que vuelven a la imaginación del analizando como “imágenes de castración, mutilación, desmembramiento, dislocación, extirpación, devoración, estallido del cuerpo” con “los vectores electivos de las intenciones agresivas” comentó sobre la prevalencia de dichas imágenes en niños de entre dos y cinco años*²⁹. *También escribió acerca de pacientes que soñaban con la imagen del cuerpo deshecho en trozos y pedazos (imago du corps morcelé)*³⁰. *Acochado en estos términos, el cuerpo en pedazos suena a pesadilla y parece que la madurez trae consigo una percepción ‘completa’ de la unidad corpórea.*

No obstante, yo definiendo que la imagen completa, que es integral para la “fase del espejo”, no fue bien recibida por las mujeres si esta-

ban sujetas a una mirada única agresiva y que puede que algunos artistas utilizaran el autorretrato en fragmentos para deserotizar el cuerpo. Las figuras femeninas parciales de Kiki Smith ofrecen resistencia a la mirada fija del deseo, sus texturas así como su desmembramiento que frustra el principio del placer³¹.

En una cultura muy diferente, los ilustradores del siglo XIII de la *Bible Moralisée* de Viena, y un poco después en la *Morgan Picture Bible*, muestran el levita de los *Jueces* 19 desmembrando el cuerpo de su concubina para volver a codificarlo como un mensaje; ella había muerto por violaciones múltiples, su cuerpo estaba sucio, pero los miembros mutilados podían clamar venganza³². Con independencia de los recursos de autoría de Kiki Smith (si son siquiera perceptibles en el producto final) y el hecho de que la concubina del levita fue sometida visiblemente a una carnicería masculina, el resultado final es bastante similar: los cuerpos femeninos se eliminan de la economía visual de Eros. Al hacer este tipo de reivindicación, no me preocupan necesariamente las continuidades o las conexiones históricas, no soy una cazadora de orígenes en la Edad Media, sino que más bien acepto cierto grado de universalidad en la teoría psicoanalítica.

El proyecto de Judy Chicago de las décadas de los setenta y los ochenta se concentró en lo que ella llamaba la "iconografía vaginal" o "imágenes del coño". En mi opinión, se trata de su actuación más acertada, incluso aunque el proyecto totalizador de la *Dinner Party* parezca ahora demasiado decidido³³. Ella y sus colaboradoras inscribieron un poder icónico en algunas de las placas individuales (Fig. 11). La metáfora de Chicago para el proceso de creación de esta iconografía fue "A través de la flor". Es muy conocido el repudio de Georgia O'Keeffe de la referencia genital en sus imágenes hiperflorales. En 1939 escribió: "Una flor es relativamente pequeña. Todo el mundo tiene muchas asociaciones con una flor, con la idea de las flores. ... [pero no advierten su pequeño tamaño]. Por este motivo me digo a mí misma: voy a pintar lo que veo, lo que la flor es para mí, pero la voy a pintar grande y se sorprenderán del tiempo que les lleva observarla... Bien, he conseguido que



Fig. 9. Hannah Wilke, 15 de febrero de 1992, de *Intra-Venus*, 1992-3. Estate of Ana Wilke. Foto: Dennis Cowley, Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York. © Donald Goddard.

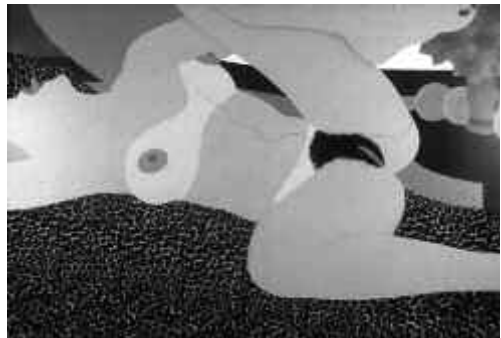


Fig. 10. Tom Wesselmann, *Great American Nude* No. 87, OR Helen, 1966. Colección privada, Zurich. Foto: cortesía de Thomas Ammann Fine Art AG.

dedicases tiempo a observar lo que yo vi y cuando destinaste tiempo a observar detenidamente mi flor, todas las asociaciones que tenías con las flores dependían de la mía y escribes sobre mi flor como si yo viese lo que piensas de mi flor y observas en ella, pero no lo veo" (Fig. 12)³⁴. La placa "Georgia O'Keefe" de Chicago, magníficamente vaginal, parece un comentario justo sobre este ofuscamiento (Fig. 11).

En 1974, Chicago desarrolló su tema "a través de la flor" en una obra autobiográfica denominada *Female Rejection Drawing*, también trabajado en litografía. Describió el proceso, con un matiz de repudio, como si no fuese intencionado: "Al intentar 'pelar' la estructura que utilicé en mi obra porque sentí que tenía que 'ocultar' el contenido real, me he encontrado creando una forma vaginal. No estaba demasiado interesada en dibujar un coño, pero existe un gran espacio entre mis sentimientos como mujer y el lenguaje visual de la cultura masculina"³⁵. Al denominar estas formas vaginales "imágenes neurálgicas centrales" parece enfrentarse al falocentrismo.

En una obra de cerámica de una sola pieza fechada en 1974 buscó lo icónico, aislando algo similar a una vulva y denominándolo *The Cunt as Temple, Tomb, Cave or Flower* (Fig. 13). La inscripción alrededor del icono coincide con las de las monedas y sellos, dando veracidad a la imagen y al objeto³⁶. Y parece la secuencia de denominaciones de una antifona de la Virgen María: *Regina Coeli, Stella Maris, Genetrix*, etc. Aun así, lo femenino se ha reducido a lo decoroso incluso a lo decorativo, al igual que María está privada de su sexualidad.

Igual que con los desnudos femeninos de cuerpo entero, las nuevas imágenes del coño podrían volver a sexualizarse, pero con el riesgo de volverse obscenas. La adición de vello púbico al libro *Delta of Venus* de Chicago de 1975 (y en otras páginas, una mano masturbadora, una lengua de un amante, etc.) lo encerró a la sección X de la biblioteca de Harvard, por lo que los lectores no pueden sacar el libro del edificio (Fig. 14)³⁷. *Cunt Coloring Book* de Tee Corinne de 1975 quizá se encamina más en la dirección de *The Vagina Monologues* que dan voz al deseo femenino, pero la dramaturga tuvo el

acuerdo de no poner en escena coños parlantes en los Estados Unidos del siglo XX, aunque se podían haber reivindicado los *fabliaux* como un precedente histórico³⁸.

Para la performatividad y los recursos femeninos tenemos que desplazarnos al carnaval del final de la Edad Media. Sólo en las últimas décadas los investigadores han recopilado, estudiado y publicado un gran número de las denominadas insignias de peregrinos que solían encontrarse entre el lodo y los posos de las riberas y asentamientos urbanos (Figs. 15, 16)³⁹. Cada publicación revisa nuestra noción de la práctica y la producción medieval. En mi libro *Visualizing Women* presupongo que las poderosas imágenes de la vulva aislada no existían en la Edad Media. Descubrí ejemplos que se utilizaron en el catálogo de la exposición de Londres *Carnivalesque*, ya que los amplios catálogos de la colección de van Beuningen en Cothen (Holanda) todavía no estaban disponibles en Estados Unidos⁴⁰.

En caso de que se dude de la identidad del núcleo central con forma de vesícula, se puede comparar con la vulva de la Sheela (Fig. 4) o con una Sheela del siglo XIII más "naturalista" en el gran convento de mujeres, Sainte-Radegonde de Poitiers⁴¹. La vagina bien resuelta de la baratija de finales del medievo exhibe un sombrero y un bastón de peregrino, pero no creo que nos debamos imaginar si quiera a la esposa de Bath (*Cuentos de Canterbury*) portando este emblema por los caminos de los peregrinos (Fig. 15). El broche satiriza la peregrinación. Coincide con las críticas clericales de mujeres libertinas que partían en ese viaje en nombre de la piedad (igual que Chaucer se burló de la Esposa de Bath). No obstante, al darle la vuelta al orden mundial, se le proporcionan recursos al poder del coño. Nos reímos con este chocho, no de él. Forma parte de un discurso en el que los genitales son metonimias de un todo, que como mínimo se retrotrae a los *fabliaux* de los siglos XII y XIII. En esas historias es bastante común que los genitales masculinos y femeninos tengan una existencia independiente, que hablen y actúen separados del resto del cuerpo.

En otra atractiva baratija, tres pollas verticales actúan como portadoras de una vagina en un desfile blasfemo (Fig. 16). Sus cabezas satirizan

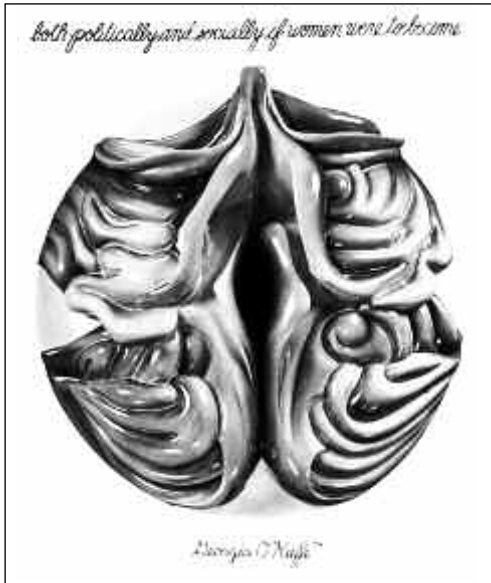


Fig. 11. Judy Chicago, *Georgia O'Keeffe*. Plancha de *The Dinner Party*. © Judy Chicago, 1979. Pintura china sobre porcelana. Brooklyn, NY, The Brooklyn Museum, Donación de la Elizabeth A. Sackler Foundation. Foto: © Donald Woodman.



Fig. 12. Georgia O'Keeffe (1887-1986). *Lirio negro*, óleo sobre lienzo, 1926. The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1969 (69.278.1). © The Metropolitan Museum, Nueva York.



Fig. 13. Judy Chicago, *El coño como templo, tumba, cueva o flor*. De: *Diosas mariposa y otros especímenes* © Judy Chicago, 1974. Pintura china sobre porcelana en caja rayada de terciopelo. Colección desconocida. Foto: © Through the Flower Archive.

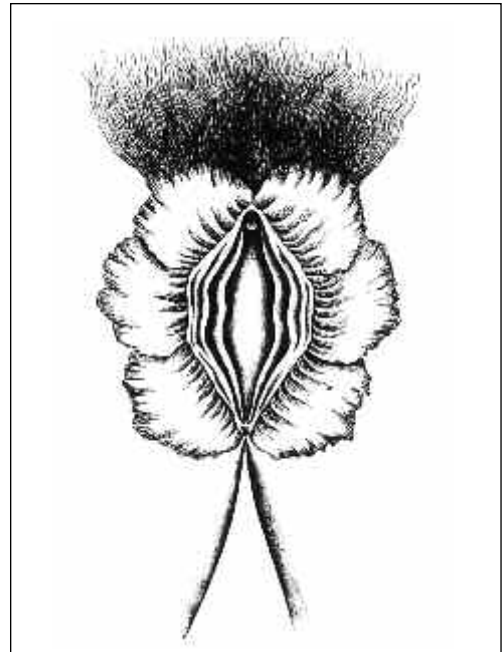


Fig. 14. Judy Chicago, *Flor gigante de invernadero* (diptico) de: *Fragmentos del Delta de Venus* © Judy Chicago, 2001. Acuarela sobre papel fabriano. Texto de Anaís Nin. Foto: © Through the Flower Archive.



Fig. 15. Vagina ataviada como peregrino provista de un falo-bordón, de un rosario, un sombrero. Insignia de plomo y latón, 1375-1425. Procedente de Reimerswaal, 33 x 19 mm. Cothen, Holanda, Van Beuningen Collection (Heilig en Profaan 1, cat. 0663 / inv. 2184).



Fig. 16. Falos transportando una vagina. Insignia de de plomo y latón, ca. 1375-1425. Procedente de Brujas, 56 x 45 mm. Cothen, Holanda, Van Beuningen Collection (Heilig en Profaan 1, cat. 0652 / inv. 0967).



Fig. 17. La llaga de Cristo y los instrumentos de la Pasión. *Salterio de Bonne de Luxemburgo*, antes de 1349. The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Coll. 1969 (69.86. fol. 331) © The Metropolitan Museum, Nueva York.

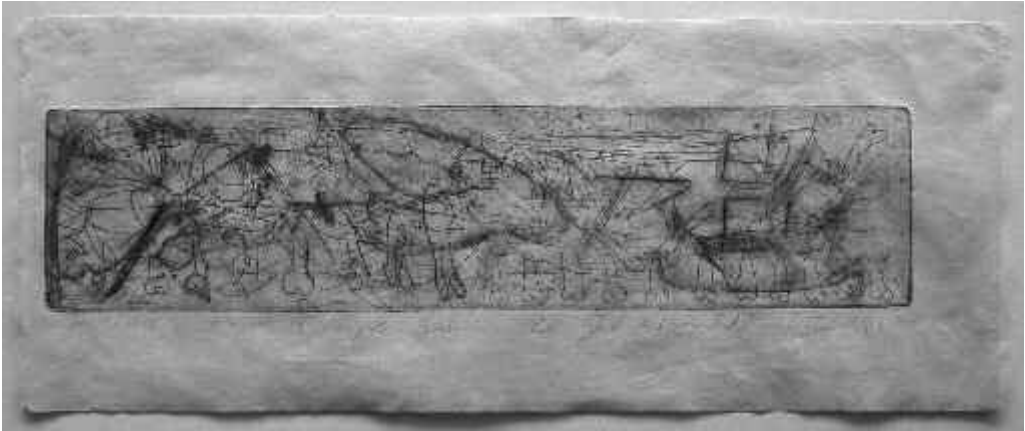


Fig. 18. JoAnn Rothschild, *El orgullo de los penes púrpuras*, 1991. Aguafuerte, grabado y punta seca. © JoAnn Rothschild.

las de los clérigos tonsurados y personalmente definiendo que la vulva debe aludir al culto popular a las heridas sangrantes de Cristo, dentro de la celebración del *Corpus Christi* que se introdujo en el calendario de la Iglesia en el siglo XIV (Fig. 17)⁴². Estas imágenes populares en las calles se alejaban de los rigores de la Iglesia o se permitían el martes de Carnaval, cuando esta fiesta revolucionaba el mundo. Estas *schmucks* o *conneries* se vestían en contextos muy diferentes –humorísticos y subidos de tono, así como en otros más serios– y es probable que algunos broches se utilizasen para alejar al maligno. Puede que este fuese un talismán relacionado con la fertilidad. O el símbolo de un burdel.

Es frecuente que en la literatura religiosa se haga referencia a las heridas de Cristo como a bocas abiertas. Respecto a estas llagas, considero que el broche confirma la lectura de Karma Lochrie de un pasaje de un tratado místico de finales de la Edad Media para invocar el sexo lésbico (boca con boca)⁴³. Como Caroline Bynum ha mostrado en su libro *Jesus as Mother*, el cuerpo sangrante de Cristo se apropió del pecho amamantador, la sangre y la leche se consideraban una única sustancia en la Edad Media; de ahí que su sangre se utilice para alimentar la fe durante la Eucaristía como si fuese la leche materna⁴⁴. Ahora parece quedar claro

que, con el debido respeto a escritores devotos recientes como Jeffrey Hamburger y Nigel Morgan, sus heridas sangrantes también se apropiaron de esa otra boca donde se origina la vida que poseen las mujeres⁴⁵.

La densidad y polivalencia que percibo en esta pequeña baratija se liberó al infringir diversos tabúes, no sólo del lenguaje correcto, la desnudez genital y la solemnidad ritual, sino también de la jerarquía de géneros y lo icónico. No estoy tan segura como Natalie Zemon Davis que dichas infracciones reforzasen en última instancia el orden social, a diferencia de las actuaciones del carnaval, estas baratijas se conservaban cerca⁴⁶. Cualquier energía derivada del reto planteado a los tabúes, se disipa de algún modo en la serie demasiado decidida de Chicago de iconos vaginales, que sacrificó la performatividad a favor de la política.

La problemática de los genitales masculinos

A la vista de la lucha por los emblemas de los genitales femeninos, quizá se espere que sus homólogos masculinos no planteen tantos problemas. Desde la época romana, más tarde imitada en la Edad Media, existió una iconografía fálica establecida con claridad, igual que en estos fragmentos genitales que vuelan con el viento⁴⁷. Los emblemas icónicos eran símbolos

protectores o apotropaicos, como todo un conjunto de testículos y penes tallados en relieve en la entrada de un campamento militar romano en Gran Bretaña⁴⁸. En el siglo XVI se utilizaban figuras similares en el fondo de las chimeneas y existen afirmaciones sin confirmar de que se encontraron genitales de piedra en algunos altares cristianos de Inglaterra. De estos ejemplos, es fácil realizar suposiciones sobre el poder masculino. JoAnn Rothschild, una artista afincada en Boston, que ha luchado para formar parte del club masculino de expresionismo abstracto, recurrió al modo figurativo para parodiar la dominación masculina en el espíritu de *Guerrilla Girls*, en el grabado donde figura la inscripción "A Pride of Purple Penises" (Un orgullo/manada de penes púrpuras) (Fig. 18).

La representación del género es compleja. Lynda Bengalis en su conocido anuncio parece cometer la "falocia" común de entender fálico de manera literal e incluso de confirmar la envidia del pene (Fig. 19)⁴⁹. Aun así, la imagen transmite energía de lo burlesco y la inversión, que es comparable con la del divertido coño en el papel de peregrino (Fig. 15). A principios de la Edad Media, en el norte de Europa, las flexibles fronteras de género permitieron que algunas niñas se criasen "como hombres", esto es, como figuras de autoridad si no había ningún heredero varón⁵⁰. Los lectores del siglo XIII recibían la enseñanza de que la mascarada clandestina sólo podía llegar hasta ahí: el *Roman de Silence* nos habla de una hija, que no podía seguir desempeñando su papel una vez que estaba desnuda⁵¹. El aspecto decisivo (si se me permite el comentario) era por aquel entonces la diferencia genital.

Dada la fusión normal de falo/pene de nuestra cultura, puede parecer que no había ninguna competición entre la fotografía de Robert Mapplethorpe de un hombre conocido en la intimidad como 10½ y el autorretrato de Hannah Wilke (Figs. 9, 20). No obstante, la desnudez masculina es un tema tan complejo como el de la femenina, aunque por motivos muy diferentes. Las mujeres artistas que hemos estado analizando habían luchado para eliminar los elementos estéticos de sus cuerpos a fin de hacerse con recursos en una cultura falocéntrica. Por

el contrario, para algunos artistas masculinos, la lucha consistió en reivindicar sus cuerpos como espectáculo erótico, esto es, volver a instalar el erotismo de la masculinidad.

En una conferencia reciente sobre la desnudez de Noé, inventé el término "virilifobia" (estableciendo un paralelismo con genifobia) porque la desnudez de los genitales masculinos adultos ha sido una cuestión claramente problemática desde, como mínimo, el principio de la Ilustración⁵². En la historia bíblica, como se afirma en la Vulgata y en sus derivaciones medievales –y como se ha visto aquí en una imagen de una Biblia de finales del siglo XIV procedente del norte de Italia–, los genitales del patriarca están descubiertos cuando duerme al sufrir los efectos del vino. Un hijo, Cam, infringe un tabú no escrito al observarlo e intentar entre burlas implicar a sus hermanos en su escopofilia. Ellos se niegan a mirar y, en cambio, cubren a su padre con respeto. Cuando se despierta y se entera de lo que hizo Cam –en una versión se afirma que fue Dios quien se lo contó– lo envía a África y maldice a sus descendientes. Los artistas medievales que representan la escena solían evitar mostrar al espectador lo que había visto Cam; como en la imagen de la Biblia italiana, Cam, pero no nosotros, dispone de una vista completa. Su mirada fija no sólo es un enfrentamiento con su padre, sino que es homoerótica. Algunos iconoclastas posteriores borraron toda la zona de la ingle, como si quisiesen evitar que Cam viese los genitales de su padre.

Si Norman Bryson tiene razón en su aplicación de la teoría de Edipo, un *voyeur* varón de la desnudez masculina supondría un problema, con independencia de que los sentimientos presentes fuesen de homoerotismo u homofobia⁵³. La virilifobia parece seguir viva y coleando en la era moderna. De hecho, la desnudez masculina en el arte ha estado mucho más sujeta a la censura que la femenina. Ya en 1686, un grabado de una famosa estatuilla medieval de bronce conocida como *Jack of Hilton* mostró su miembro hiperviril envuelto en una hoja de parra como una dolma, a pesar de que las leyes inglesas de obscenidad no se aprobaron hasta 1860⁵⁴. De hecho, la hipervirilidad ya era un tema muy cargado de significados en la Edad



Fig. 19. Lynda Bengalas, *Artforum Advertisement*, Nov. 1974, Cortesía de la Paula Cooper Gallery.



Fig. 21. Las cuatro regiones del cuerpo. Tratado medieval, ca. 1350-75. Bibliothèque Nationale de France, Paris, Ms. Lat. 11229, fol. 25v.

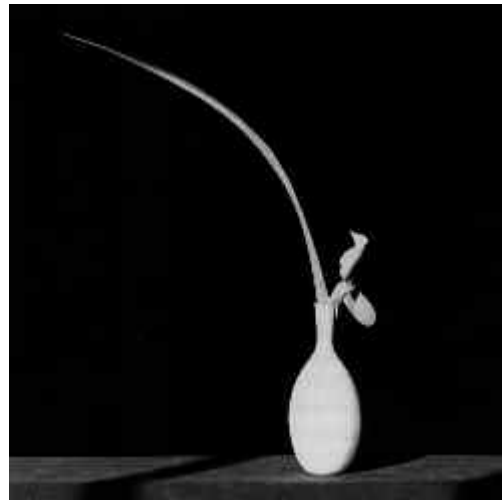


Fig. 20. Contraposición de Mark Stevens (*Mr. 10 1/2*) de 1976 y *Orquídea y hoja en jarrón blanco* de 1982, ambas de Robert Mapplethorpe. Collection Anne and Joel Ehrenkrantz, Nueva York y cortesía de Art + Commerce, Nueva York.

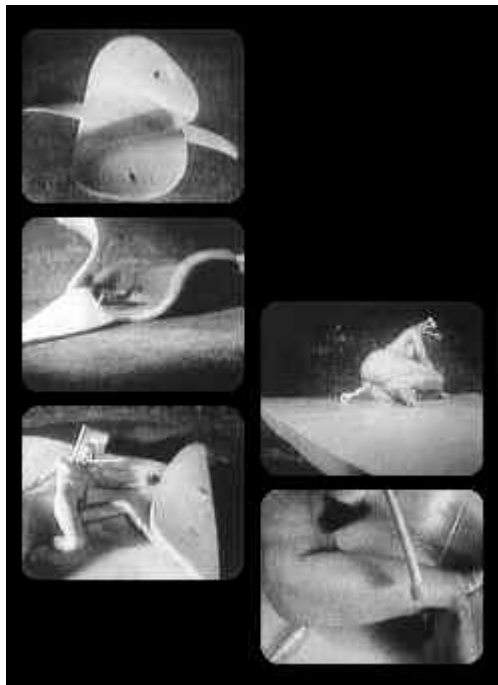


Fig. 22. Matthew Barney, OTTOshaft from AUTOdrone, 1992. Imágenes fijas de video. © Matthew Barney. Cortesía de la Gladstone Gallery, Nueva York.

Media, que despertaba irrisión más que deseo. Por este motivo, en sus estudios de "Manfred" de 1974 o con la fotografía frontal de un chico desnudo, Mapplethorpe se movía en contra de tendencias culturales con gran arraigo⁵⁵. La desnudez masculina frontal, del tipo tan directo como el dibujado en el manuscrito médico del siglo XIV, se consideró obscena durante mucho tiempo (Fig. 21). En el siglo XX, ningún artista pudo devolver a la región genital el mismo peso que aquel concedido a la cabeza, ni siquiera tomar una representación de esta zona y convertirla en algo estético sin el torbellino que acompañó las exposiciones de Mapplethorpe a principios de los años noventa. Al igual que Cam, ponía en peligro al cuerpo.

Así que el proyecto de la masculinidad también pasó por la flor, diez años después del trabajo de Chicago. Sólo con la crisis del

esencialismo alrededor de 1990, los críticos comenzaron a cuestionar si no estaba siendo agredida la masculinidad en nuestro mundo fálico postcolonial y de finales del capitalismo. La comunicación de la masculinidad es una tarea formidable, sobre todo en épocas de guerra, como vimos en los bordados de Bayeux. Liberar al cuerpo de las vestimentas fálicas del hombre militar pone en riesgo su vilificación como indisciplinado, hiperviril y obsceno.

La solución del cuerpo en fragmentos también pone en peligro un signo que ya existía. Mark Robbins en su "Cock and Ball Device" destacó la ironía de que los retretes con cisterna poseen la huella lingüística de épocas más emancipadas. Tanto Judy Chicago, en *Delta of Venus*, como Robert Gober en un diseño de papel de pared, utilizan fragmentos de genitales flotantes para evocar prácticas homosexuales y heterosexuales⁵⁶. En el texto para *Delta*, de la escritora de pornografía Anaïs Nin se explicita esta idea, igual que con las lenguas y las bocas que interactúan de algunas de las imágenes. Aun así, la mirada fija femenina se ha tenido tan poco en cuenta que su potencial ha permanecido latente en el trabajo más público de Chicago. La parodia de Gober de aquellos decadentes papeles de pared que tienen fragmentos arquitectónicos en una delgada línea blanca añade el ano como un lugar de deseo.

Volviendo a Matthew Barney, un artista cuyo trabajo era para mi ininteligible y, en cierta medida, repulsivamente autoindulgente hasta que comencé a trabajar con los temas de este artículo (Fig. 22). Acababa de empezar a percibir la naturaleza de su problema con la masculinidad cuando leí el siguiente texto de Joel Sanders en la presentación de una colección titulada *Stud*⁵⁷:

El artista Matthew Barney se plantea la performatividad masculina como la superación todavía más completa de los obstáculos físicos, dejando al descubierto la masculinidad como un reto evidente, una performance de prueba bajo presión y ansiedad constantes. OTTOshaft de Barney, una instalación montada en el aparcamiento de hormigón en Documenta IX (Kassel), investiga cómo los principales pilares

de la masculinidad constituyen obstáculos literales para alcanzar la identidad de género⁵⁸. Los objetos de esta instalación, fabricados con meticulosidad, (colchonetas de deporte cubiertas de tapioca, trineos de bloqueo utilizados en entrenamientos de fútbol americano untados con gelatina de petróleo y taquillas de gimnasio destruidas fabricadas con plástico rosa empleado normalmente para aparatos protésicos) definen la masculinidad en su relación con los deportes, el sexo y las funciones metabólicas. Al utilizar estos objetos como elementos de su obra, Barney interpreta diversos papeles masculinos en videos que él mismo rueda y exhibe en el propio espacio de la instalación ... el rito contemporáneo de Barney de parodias heroicas de autocreación lo que busca es imitar, implicándose él mismo intencionadamente, en su papel de intérprete masculino, en los propios rituales de la escena masculina que pretende desenmascarar.

Terri Smith, en su colección editada, *In Visible Touch*, ofrece un contexto más amplio:

La masculinidad en los tiempos modernos, es un ejemplo de prácticas identificadoras que se encuentran en constante formación y deformación con relación a, como mínimo, otros tres conjuntos de movimiento similar: la feminidad, los regímenes sociales y las sexualidades marginales emergentes. En la masculinidad existe una búsqueda definitiva de la autodefinition frente a lo que no lo es, a menudo llegando a eliminar no sólo a los otros sino a lo propio⁵⁹.

Aquí se encuentra la inversión irónica que nosotras, las viejas feministas, no comprendíamos, que alcanzar el equilibrio entre el poder y el placer en el cuerpo masculino no fue más fácil que para las mujeres que pretendían dotar de poder a la iconografía vaginal, precisamente porque el cuerpo masculino ya era fálico.

NOTAS

* Traducción: INVOCA.

¹ El concepto se encuentra esquematizado en el inicio de mi monografía digital: M. H. Caviness, *Reframing Medieval Art: Difference, Margins, Boundaries* (Tufts University, 2001); disponible en <http://nils.lib.tufts.edu/Caviness>. Corine Schleif y Aly Jordan organizaron sesiones sobre el tema en el *International Congress of Medieval Studies*, Kalamazoo, mayo de 2006, y varias de las intervenciones están pendientes de publicarse en la nueva revista digital *Different Visions*, incluyendo un análisis de estos y otros triángulos por Charles G. Nelson.

² He cortado y revisado esta colaboración a partir de una conferencia impartida en el simposio titulado: "Illuminations: Theoretical Reflections

on the Middle Ages and Modernity", organizado por Francisco Prado-Vilar, *Princeton University Society of Fellows in the Liberal Arts*, en abril de 2005. Estoy sumamente agradecida por su invitación en la cual me permitió hablar dentro de un marco teórico a mi gusto y por la animada discusión, sugerencias, y el estímulo de los participantes, especialmente Kathy Biddick, Jane Burns, Colum Hourihane, Natasha Staller y Susan Stewart, entre otros.

³ G. Finckh / S. v. Baranow-Mehl, "Die ganze moderne Kunst "uber den Haufen zu werfen: Franz von Lenbach und die Kunst heute", en *Ausstellung Museum Morsbroich, Leverkusen*, Cologne, 2003, 136-37.

⁴ Here I synopsise part of the analysis provided in "Norman Knights, Anglo-Saxon Women, and the "Third Sex": The Masculinization of England

After the Conquest", capítulo 2 de Caviness, *Difference* ([citado]).

⁵ Nota del Editor: en el contexto del campo del armamento el término inglés *cock* se corresponde con el castellano 'verga'.

⁶ Ellen Lupton, "Power Tool for the Dining Room: The Electric Carving Knife," en J. Sanders (ed.), *Stud: Architectures of Masculinity* (Princeton Architectural Press with the Princeton School of Architecture), New York, 1996, 42-53.

⁷ S. Kay and M. Rubin, *Framing Medieval Bodies* (Manchester, England, 1994); M. Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, (Cambridge new art history and criticism), New York, 1989, fig. 9.

⁸ M. H. Caviness, "Patron or Matron: A Capetian Bride and a *vade*

mecum for her Marriage Bed", en *Studying Medieval Women* (N. Partner, ed.), Cambridge, Mass., 1993, 344, fig. 17.

⁹ Caviness, "Patron or Matron", 342, 49, 53, figs. 12, 16, 18.; Etienne de Fougères, *Le Livre des Manières*, ed. R. A. Lodge (Geneva, 1979), versos 277-81. La traducción es propia.

¹⁰ N. Felshin, *No Laughing Matter* (New York, 1991). La obra de Borofsky no aparece en el catálogo. En la Tufts University, en 1993, el espectáculo estuvo cerca de ser suspendido por otras razones políticas. Para Borofsky ver: Hood Museum of Art, Dartmouth College, *Subject(s): The Prints and Multiples of Jonathan Borofsky, 1982-1991*, exhibition catalogue by James Cuno, Hanover, N. H., 1992, 74-75.

¹¹ N. del E.: Stokely Carmichael (1941-1998) fue un activista por los derechos de la minoría negra en los Estados Unidos durante los años sesenta. La frase juega con el concepto 'black power' contraponiéndolo con ironía sexista al de 'pussy power'.

¹² B. Freitag, *Sheela-Na-Gigs: Unravelling an Enigma* (London, New York, 2004), 52-67 & 68-118.

¹³ La página web de Tara McLoughlin muestra algunos trabajos contemporáneos inspirados por Sheelas (<http://www.members.tripod.com/~taramc/sheelas.html>); la línea de coristas de las Sheelas de Kilpeck por Nancy Spero es ingeniosa y alegre: E. W. Gadon, *The Once and Future Goddess, A Symbol for our Time* (San Francisco, 1989).

¹⁴ J. Chicago / E. Lucie-Smith, *Women and Art: Contested Territory* (New York, 1999), 21; Gadon, *Goddess*, 280-82, fig. 142. Por otra parte, siento una conexión personal profunda con la obra de Mendieta y siempre sentiré su trágica y temprana muerte.

¹⁵ N. del E.: Con los términos 'slit' (hendidura) y 'cleft' (grieta) la autora hace una referencia sutil a la apertura vaginal.

¹⁶ W. J. T. Mitchell, "The Violence of Public Art: Do the Right Thing", *Critical Inquiry* 16, no. 4/Summer (1990): 880-99; M. Sturken, "The

Wall, the Screen, and the Image: The Vietnam Veterans Memorial", en *Tangled Memories*, Berkeley, 1997.

¹⁷ A. Jones / L. Cottingham (eds.), *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History* (Los Angeles, CA: UCLA at the Armand Hammond Museum of Art and Cultural Center in association with University of California Press), Berkeley, 1996, 81. Nancy Spero también se apropió de las formas de las Cicladas para su "To the Revolution, 1983" Gadon, *Goddess*, 178. Cheri Gaulke dirigió a Susan Mayberry como Madre-Tierra con apariencia de Venus de Willendorf en una pieza de performance "Revelations of the Flesh" (Los Angeles 1985). Gadon, *Goddess*, 31, 32.

¹⁸ Gadon, *Goddess*, 1-107. Ver también: M. Gimbutas, *The Civilization of the Goddess*, San Francisco, 1991. Chicago and Lucie-Smith, *Women & Art*, 16-31, ch. 1 "The Divine".

¹⁹ Frecuentemente introducida en las ilustraciones de los manuales de Historia del Arte, la estatua de Willendorf se ha hecho un icono de los artistas y escritores que aquí se tratan, e.g.: Gadon, *Goddess*, col. pl. 31; Chicago / Lucie-Smith, *Women & Art*, 20.

²⁰ La pintura de Monica Sjoos estaba en el importante y temprano espectáculo feminista en la *Swiss Cottage Library* de London, *Five Women Artists: Images of Womanpower*: Chicago / Lucie-Smith, *Women & Art*, 66. Chicago también emprendió una serie de imágenes de nacimiento: Gadon, *Goddess*, 324, fig. 159.

²¹ Jones / Cottingham, eds., *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History*, 23-31. trabajos recogidos en: "Bodily Functions: Menstruation, Birth, Maternity".

²² Chicago / Lucie-Smith, *Women & Art*, 144,ilus.

²³ Finckh / Baranow-Mehl, "Die ganze moderne Kunst "uber den Haufen zu werfen: Franz von Lenbach und die Kunst heute", 139, yuxtapuesto con una mujer desnuda cuyas manos

se atan por encima de su cabeza (p. 140).

²⁴ Chicago, 1999, 145.

²⁵ Loc. Cit.

²⁶ M. H. Caviness, *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle, and Scopic Economy*, ed. R. M. Karras, *The Middle Ages Series*, Philadelphia, 2001, figs. 66-80.

²⁷ Cita de Caviness, *Visualizing Women*, 37.

²⁸ J. Lacan, *Écrits: A Selection* (A. Sheridan, ed.) (New York, 1977), 1-7, 18-19. Un resumen sumamente claro, con una referencia breve a Melanie Klein como fuente de la idea de la fragmentación de experiencias infantiles, es el de Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, 1985, 99-101.

²⁹ Lacan, *Écrits: A Selection*, 11. Dentro de las costumbres sociales que incluye y que están relacionadas con estas tendencias, se concentra en la "relación entre el hombre y su propio cuerpo" a través de ritos como "el tatuaje, la incisión y la circuncisión" aunque no sea claro porqué especifica "en las sociedades primitivas" – y omite la mutilación genital de la mujer. No piensa en el actual culto a las reliquias, ni en la circuncisión en los "avanzados" países occidentales.

³⁰ J. Lacan, "Some Reflections on the Ego", *International Journal of Psychoanalysis* 34 (1953), 13.

³¹ En relación con la obscenidad: M. H. Caviness, "Obscenity and Alterity: Images that Shock and Offend Us/Them, Now/Then?", en *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages* (J. M. Ziolkowski, ed.), (*Cultures, Beliefs and Traditions*, vol. 4), Leiden, 1998, 156-57.

³² New York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 638, fol. 16v,ilus: Caviness, *Visualizing Women*, 142-48, figs. 65-66. Existe una importante literatura feminista en torno a la mujer del levita (concubina/esposa), entre ellos: M. Bal, *Death & Dissymetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges* (Chicago, 1988). D. Wolfthal, "A Hue and a Cry: Medieval Rape

Imagery and Its Transformation", *Art Bulletin* 75 (1993). M. Meyer, "The Levite's Concubine: Imagining the Marginal Woman in Byzantine Society", *Studies in Iconography* 27 (2006), 47-76.

³³ Para las exhibiciones y los comentarios en torno a esta gran obra, ver: J. Chicago, *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage*, Garden City, N. Y., 1979; Jones and Cottingham, eds., *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History*; J. Chicago and D. Woodman, *The dinner party: from creation to preservation*, London / New York, 2007. Ahora disfruta de una sede permanente en el Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, Nueva York, del que es conservadora Maura Reilly.

³⁴ M. R. Witzling, ed., *Voicing our Visions: Writings by women artists*, New York: Universe, 1991, 219.

³⁵ Witzling (ed.), *Voicing our Visions: Writings by women artists*, 381-82.

³⁶ Ver ilustraciones en: B. B. Rezak, "Women, Seals, and Power in Medieval France, 1150-1350", en *Women and Power in the Middle Ages* (M. Erler / M. Kowaleski, ed.), Athens, 1988. H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art: The Art of Church Treasures in North-Western Europe* (2ª ed.), London, 1967.

³⁷ J. Chicago / A. Nin, *Fragments from the Delta of Venus* (1ª ed.), New York, 2004.

³⁸ Jones / Cottingham (eds.), *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History*, fig. 140.

³⁹ H. J. E. v. Beuningen / A. M. Koldeweij (eds.), *Heilig en Profaan: 1000 Laat-middeleeuwse Insignes uit de Collectie H. J. E. van Beuningen*, Cothen, Netherlands, 1993; A. M. Koldeweij / A. Willemsen (eds.), *Heilig en Profaan: Laatmiddeleeuwse insignes in cultuurhistorisch perspectief*, Amsterdam, Van Soeren, 1995; B. Spencer, *Pilgrim souvenirs and secular badges (Medieval finds from excavations in London, vol. 7)*, London, 1998; T. Hyman et al., *Carnavalesque*,

London, 2000. H. J. E. v. Beuningen, A. M. Koldeweij, K. D. (eds.), *Heilig en Profaan 2: 1200 Laat-middeleeuwse Insignes uit openbare en particuliere collecties*, Cothen, 2001. Una excelente descripción de las interpretaciones en: A. M. Koldeweij, "Lifting the Veil on Pilgrimage Badges", en: *Pilgrim Explored* (J. Stopford, ed.), York, 1999, 164-85. Más recientemente J. Koldeweij describe los ejemplos aquí incluidos como "parodias eróticas": "'Shameless and Naked Images': Obscene Badges as Parodies of Popular Devotion", en: *Art and Architecture of late medieval pilgrimage in Northern Europe and the British Isles* (S. Blick, & R. Tekippe, ed.), Leiden, 2005, 506-509.

⁴⁰ M. Jones, "The Late-Medieval Dutch Pilgrim Badges", en *Carnavalesque* (T. Hyman et al., eds.), London, 2000, 98-101.

⁴¹ A. Weir / J. Jerman, *Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches*, London, 1986, pl. 59.

⁴² M. Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge / New York, 1991 (reimpr., 1994), 181. La fiesta fue declarada universal en 1317, pero solo gradualmente fue añadida a los misales de toda Europa. Sin embargo Nicola McDonald está convencido de que la vulva imita la mandorla de la Virgen en su Asunción, siguiendo la idea de: M. Jones, *The Secret Middle Ages*, Stroud, 2002, 255.

⁴³ K. Lochrie, "Mystical Acts, Queer Tendencies", en *Constructing Medieval Sexuality* (K. Lochrie, P. McCracken, J. A. Schultz, ed.), Minneapolis / London, 1977, 188-95.

⁴⁴ C. W. Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages, Publications of the Center for Medieval Studies, UCLA*, Berkeley, 1982, 147-53.

⁴⁵ N. Morgan, "Longinus and the Wounded Heart", en *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (Köln, Weimar, 1993/1994), 507-18. J. F. Hamburger, *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York, 1998, 460-464.

⁴⁶ N. Z. Davis, *Society and culture in early modern France: eight essays*, Stanford, Calif., 1975.

⁴⁷ M. H. Caviness, "A Son's Gaze on Noah: Case or Cause of Virilophobia", *Settimane di Studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo* 53 (2006), figs. 18, 19. Koldeweij and Willemsen, eds., *Heilig en Profaan*, figs. 5, 13.

⁴⁸ Caviness, "Obscenity and Alterity", 165, fig. 25.

⁴⁹ Jones / Cottingham (eds.), *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History*, 87.

⁵⁰ C. Clover, "Maiden Warriors and Other Sons," en *Matrons and Marginal Women in Medieval Society* (R. R. Edwards / V. Ziegler, ed.), Woodbridge, Suffolk / Rochester, New York, 1995, 75-87.

⁵¹ S. C. Akbari, "Nature's Forge Recast in the Roman de Silence", en *Literary Aspects of Courtly Culture* (D. Maddox / S. Sturm-Maddox, ed.), Cambridge, 1994.

⁵² Caviness, "A Son's Gaze on Noah", 98-1026.

⁵³ N. Bryson, "Géricault and 'Masculinity'", en *Visual culture: images and interpretations* (N. Bryson / M. A. Holly / K. P. F. Moxey, ed.), Hanover, NH, 1993, 233.

⁵⁴ Caviness, "Obscenity and Alterity", 168-69, figs. 30, 31; Caviness, "A Son's Gaze on Noah", 982-83, figs. 1, 2.

⁵⁵ J. Kardon et al., *Robert Mapplethorpe: the perfect moment*, Philadelphia, Pa., 1990 (3ª ed.), 37, 47.

⁵⁶ D. Hall, T. Laqueur, H. Posner, *Corporal Politics*, Cambridge, 1992, 42-43.

⁵⁷ Sanders (ed.), *Stud: Architectures of Masculinity*, 21.

⁵⁸ Sanders (ed.), *Stud: Architectures of Masculinity*, 216-21.

⁵⁹ T. Smith (ed.), *In Visible Touch: Modernism and Masculinity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, 23.

TEXTO ORIXINAL**Revisiting Vaginal Iconography**

Madeline H. Caviness
Tufts University

My recent work has been shaped by a triangular figure that is always in flux: In framing my interrogation of high medieval cultural production (the medieval “object” is the apex of my triangle), I use contemporary critical theories, and sometimes art works that generate those theories, as counter-points to historical or contextual material (the converging sides of the triangle)¹. Case studies can exert pressure on universal truth claims – such as those of psychoanalysis, or of socialism; post-modern feminism has questioned the truth-claims of Freud and Marx, revising their theories to demonstrate their historical and cultural contingency. And the workings of critical theory in relation to art produced in recent times can suggest new interpretations of work from a more distant past. It is in this triangular framework that I propose to read medieval and modern vaginal imagery dialogically².

My framework does not allow a facile juxtaposition of newer and older works, merely because of some perceived similarity, of genre or subject matter, or style. By contrast, in 2003 an exhibition in Germany, *Die ganze moderne Kunst über den Haufen zu werfen: Franz von Lenbach und die Kunst heute*, offered a popular presentism whereby von Lenbach’s late nineteenth-century paintings are seen to presage or resonate with those of many contemporary artists. Under the rubric of “historical costuming and character-portraits,” the authors incongruously juxtapose Matthew Barney, *Cremaster 4: The Loughton Candidate* (1994) with Franz von Lenbach’s *Lavinia as Salome* – he with large bestial ears, she holding aloft the platter with St. John’s head³. As I hope to elucidate, Matthew Barney is among a long list of artists, most of them women, who have used their own bodies in a struggle against phallogocentric culture. I propose to trace some of those moves, with the help of a few medieval objects.

In the 1970s feminism began to provide a purchase on a vexed issue in post-medieval cultural production: societal unease with genitalia, male as well as female. The late eleventh-century Bayeux embroidery can alert us to the probable *longue durée* of this attitude. The “right stuff” of the conquering Normans is inscribed in phallic signs – spears, swords, tight uniforms, shaved necks – though they are allowed well endowed stallions as hypervirile attributes⁴. Human genital virility and sexuality are exhibited only by the low-born, or by the to-be-defeated Anglo-Saxons (exhibiting men “show up” under the usurping Harold, and lewd couples hover like an obscene battle cry over the heads of the Normans as they go out to engage battle). In the post medieval era there has been some hesitant residue in metaphors concerning mechanical inventions: Flint-lock guns were readied at half cock or full cock. Toilet tanks have a cock and ball device. And in theory though not in name, the electric carving knife has been transvalued as an implement of remasculinization⁵.

The male part of humankind has long been considered the center of the universe, as in the representation of the astronomical microcosm and macrocosm in a fourteenth-century French medical treatise. The man’s genitals are linked to Mars and scorpio, to war and aggression (fig. 1)⁶. The legend in medieval bestiaries about the unicorn that could only be caught when it laid its horned head in a virgin’s lap gave rise to images of double penetration: The knight’s spear appears to stab his shield, that looks like a flower, as the virgin is deflowered (fig. 2)⁷. In writings of that time, the spear (and sword) are used as euphemisms for the penis, and lesbian love-making is described as “jousting shield to shield without a lance” and as “one woman playing the hen the other the cock”⁸. In 2005 a student in my seminar told me that the five year old boy she baby-sits for said in play with his brothers, “My penis is just like a sword”.

Jonathan Borofsky created many satirical statements about the aggressive power of the military industrial complex – but withdrew one such painting, entitled “Male Aggression Now Playing Everywhere,” from exhibition in 1991 during the First Oil War (Desert Storm) because he was afraid it would incite iconoclasm (fig. 3)⁹. We still encounter an overwhelming residue of phallic power in movies, on bill boards, in sports, in computer games, as well as in rockets and jet fighters.

The problematic of female genitals

Feminist artists' goals in the 70s and 80s were two-fold: to take back their bodies for their own enjoyment, without shame or guilt, and to (re)invent a symbolic power for their genitalia that could equal phallic power. A move we now think of as essentialist claimed the physical vulva as the center of this power – above all of the power of gestation and birthing. But what would we call the symbolic level? Vulvic? Gynic? Uteric? Vaginal is too literal, too tied to medical discourse, and Venereal even more so. Such aspirations were parodied by Stokely Carmichael as “pussy power,” his name for the African American women who worked with him in the Civil Rights Movement.

There was one enigmatic medieval figure that could offer almost everything the feminist artists of the 70s and 80s wanted, if only they had already known about multivalence and performativity: the “Sheela na Gig” (fig. 4). Sheela like the Aussie for woman. Sheela na Gig resonating with Irish hags, witches on the wall, St. Patrick's wife, British clipper ships, female breasts and genitalia ... a figure produced in the hundreds in western Europe between the eleventh and the fifteenth century, perhaps with very ancient (certainly pre-Christian) roots, and likely with continuing non-Christian functions¹⁰. The double power of the Sheela seems to have been generative and apotropaic. She is abject: At Kilpeck in Herefordshire, her displaced mouth is a vagina dentata, her staring eyes captivate the viewer. On closer inspection, her vaginal teeth are her own fingers, stretching open her vagina; she is not masturbating. She is Lacan's ‘grand A’ which conveniently translates as ‘big O’ the opening of woman, a well-guarded entrance that is the only exit into life. Sheelas are almost always over the head of the viewer, on the church roofline, on the edge, or on the castle wall. If she can be reached, her vulva is worn by touching, sometimes adorned by inserted stones.

Most of all, none of us have a clear purchase on her reason-to-be, her intentions, her patrons, her admirers, her makers, or her femininity. That is her power – to confound us all. Resolutely anonymous and often undatable, she is a cultural artifact that remains stubbornly mute and impersonal. She has the power of an archetype to inspire new performances¹¹. Ana Mendieta's sensitive and charming reiteration, in a cave in Cuba (early 1980s), does not add significant new insights concerning vaginal power (fig. 5). Indeed, Mendieta annuls the aggression of the ancient Sheelas, by reducing the open vagina to a slit floating between ambiguous thighs/legs, and deprives the figure of its threatening eyes and hands – this despite the pre-Columbian goddess's name “Old Mother Blood”¹². Even the in-your face positioning of the Sheelas is renounced in favor of a retreat into the caves that were the originary site of female cults. It was not until Mia Lin's “Vietnam Memorial” – a black slit in the Washington Mall – that a cleft in the earth competed successfully with an elevated statue or with an obelisk. Genital iconography is only a faint sub-text, though it may explain some of the initial outraged response to this non-traditional memorial¹³.

Overt historicism could be quite misplaced. Among the many experiments and moves Judy Chicago made was her “Goddess Figure Series” (1977)¹⁴. Many women wanted to believe that before the Judaism of the prophets, before the Greek gods, before Christianity, before Islam – all male-dominated religions – there had been a golden age of goddesses and priestesses¹⁵. Perhaps so. But whatever figurines like “Venus of Willendorf” meant to European peoples thousands of years ago, they are objects of curiosity to us now¹⁶. Fecundity (assuming that is what figurines like this one alluded to) is certainly an issue for many modern viewers and has lately been greatly aided by scientific and social advances, but the greatest struggle for women's rights is now a woman's right to choose whether to prevent her own body conceiving, and whether to carry a fertilized egg to term.

The project of the 1970s and 80s most often concentrated on taking back the body through images of birthing, and of masturbation, forming together an oxymoron according to old and new dictums of the Roman Church that proscribe non-generative sexual play (figs. 6, 8)¹⁷. Menstruation was also figured in art as part of the vaginal project¹⁸. Such radical corporeality always questioned whether the display of female bodily parts could claim either phallic power or freedom from the hegemony of the gaze.

It is well-known that in 1866 Gustave Courbet worked on commission from a wealthy Turkish collector to make his realist “Origin of the World” (fig. 7). I always think there is a tinge of Orientalism in the telling of exactly who desired this painting of a white woman, keeping it behind curtains and all. The description by Maxime du Camp quoted by Chicago and Lucie-Smith, not only describes a green *veil* but claims that the “woman, life-size, seen from the front,” has no thighs, stomach, hips or chest (in addition to the actual lack of “the feet, the legs ... the hands, the arms, the shoulders, the neck, and the head”)!¹⁹ He apparently retained only the shock of seeing a public bush that, he projected, “moved and convulsed”. Such was the power of the male gaze, coluding with a male artist who he says worked “*con amore*” to bring a painted Copelia to orgasm. The origin of

the world is not a birthing, but a coupling. And of course the painting had the perfect later owner in Jacques Lacan, since it seems to confirm that women, frozen in a pose that binds them to the realm of the corporeal, cannot enter the symbolic order.

Tracey Emin's nude entitled "Oh oh oh oh oh Yea," dated 1997, is reduced to one sensation – her own hand on her labia (fig. 8)²⁰. This is a masturbatory gesture, not the birthing position of "Sheela na Gig," but it gives the appearance of autonomy, even self-absorption. Yet, how do we know the model was not performing for a voyeur, the inevitable viewing position of the work? How does this drawing, once in the performative space of the public domain, give back a woman's intimate connection to her own body? This is not the commanding presence of the "Sheela na Gig" that thwarts sexual desire and instates the power of the Other.

Similarly, inscription of autobiographical pain in Hannah Wilke's self-photographs as she died of cancer in 1992 depend on the viewer's knowledge that she took the photographs, that her pathos was not exploited by some (male or female) photographic voyeur, that her body was not colonized (fig. 9)²¹. Such images place in question whether self-representation necessarily give women agency. The irony – as Lucie-Smith acknowledged -- is that the explicitness of the exhibiting pose owes much of its liberation to the pop-porn art of painters like Tom Wesselmann who created his "Great American Nude" series in the 1960s (fig. 10)²². So were artists like Hannah Wilke merely colluding with male desire by giving heterosexual viewers what they wanted, much as the free love movement had in the 1960s and as Courbet had in the 1860s? Our Sheela is not so easily available.

The real move toward female phallic power was made through fragmentation of the body.

In my book, *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle and Scopic Economy*, I juxtaposed some works by Kiki Smith, Francesca Woodman, and Judy Chicago, with medieval representations of "bodies in bits"²³. I suggested that fragmentation could take back women's bodies from the economy of the gaze, and represent them as own-ed experience²⁴:

"According to Lacan's account, before we experience ourselves as whole beings we see our body parts, and those of the adults closest to us, in fragmented views; the ideal unity of the body is perceived only in the mirror phase, at about six months²⁵. Lacan associated 'images of the fragmented body' that return to the analysand's imagination, such as 'images of castration, mutilation, dismemberment, dislocation, evisceration, devouring, bursting open of the body,' with 'the elective vectors of aggressive intentions;' he commented on the prevalence of such imaginings in children between the ages of two and five²⁶. He also reported patients who had dreams of 'the image of the body in bits and pieces (*imago du corps morcelé*)²⁷. Couched in these terms, the body-in-bits sounds nightmarish, and it would seem that maturity brings a 'wholesome' perception of corporeal unity".

Yet I argued that the complete view that is integral to the "mirror phase" was not welcome to women if they were subjected to an aggressive gaze, and that self-representation in fragments may have been used by some artists to de-eroticize the body. Kiki Smith's partial female figures offer resistance to the desiring gaze, their textures as well as their dismemberment thwarting the pleasure principle²⁸.

In a very different culture, the thirteenth-century illustrators of the Bible Moralisée in Vienna, and in a slightly later Bible Picture Book in the Morgan Library, show the Levite of Judges 19 dismembering the body of his concubine in order to re-encode it as a message; she had died through being gang-raped, her body was unclean, but the severed pieces could call for revenge²⁹. Regardless of the authorial agency of Kiki Smith (if it is even perceptible in the end product), and the fact that the Levite's concubine is visibly subjected to male butchery, the end result is quite similar: female bodies are removed from the scopic economy of eros. In making this kind of claim I am not necessarily concerned about historical continuities or connections – I am not source-hunting in the middle ages, rather I accept some degree of universality in psychoanalytic theory.

Judy Chicago's project of the 1970s and '80s concentrated on what she called "vaginal iconography," or "cunt images". In my view it is the most successful of her moves, even if the totalizing project of the Dinner Party now appears over determined³⁰. She and her co-workers inscribed an iconic power in some of the individual plates (fig. 11). Chicago's metaphor for the process of creating this iconography was "Through the flower". Georgia O'Keefe's disavowal of genital reference in her hyperfloral images is well known: In 1939 she wrote: "A flower is relatively small. Everyone has many associations with a flower--the idea of flowers. ... [but people would not notice it small] So I said to myself--I'll paint what I see--what the flower is to me but I'll paint it big and they will be surprised into taking time to look at it ... Well--I made you take time to look at what I saw and when you took time to really notice my flower you hung all your associations with flowers on my flower and you write about my flower as if I see what you think and see of my flower--and I don't" (fig. 12)³¹ Chicago's superbly vaginal "Georgia O'Keefe Plate" seems a just comment on this obfuscation (fig. 11).

In 1974, Chicago developed her “through the flower” theme in an autobiographical work called *Female Rejection Drawing*, also worked into a lithograph. She described the process, with a tinge of disavowal, as if it were unconscious: “In trying to “peel back” the structure I have used in my work because I felt I had to “hide” the real content, I found myself making a vaginal form. I was not so interested in drawing a cunt but there is a big gap between my feelings as a woman and the visual language of the male culture”³². By calling these vaginal forms “central core imagery” she seems to confront phallo-centrism.

In her single small ceramic piece of 1974 she reached for the iconic, by isolating something like a vulva, and naming it *The Cunt as Temple, Tomb, Cave or Flower* (fig. 13). The inscription around the icon resonates with coins and seals, authenticating the image and the object³³. And it reads like the string of appellates in an antiphon to the Virgin Mary: *Regina Coeli, Stella Maris, Genetrix* etc. Yet the feminine has been reduced to the decorous if not the decorative, just as Mary is deprived of sexuality.

As with the whole-body female nude, the new cunt images could be re-sexualized, but only at the peril of becoming smut. The addition of pubic hair in Chicago's *Delta of Venus* book of 1975 (and on other pages, a masturbatory hand, a lover's tongue and so on) has put the book in the slammer, the X-cage of the Harvard Library – readers may not take the book out of the building (fig. 14)³⁴. Tee Corinne's *Cunt Coloring Book* of 1975 perhaps goes more in the direction of the *Vagina Monologues* that give voice to female desire, but the dramatist was wise not to stage talking cunts in the United States of the twentieth century, even though the *fabliaux* could have been claimed as a historical antecedent³⁵.

For female preformativity and agency we have to turn to late medieval carnival. Only in recent decades have scholars collected, studied and published large numbers of the so-called pilgrim badges that are typically found in the mud and ooze of river banks and urban settlements (figs. 15, 16)³⁶. Each publication revises our notion of medieval cultural practice and production -- in my *Visualizing Women* book I surmised that powerful images of the isolated vulva did not exist in the middle ages. I discovered the examples used here in the London exhibition catalogue *Carnavalesque*, since the extensive catalogues of the van Beuningen Collection in Cothen (Netherland) were not readily available in the U.S.A.³⁷

In case the identity of the vesica-shaped central core is in doubt, it might be compared with the Sheela's vulva (fig. 4), or it with a more “naturalistic” thirteenth-century Sheela in the great monastic church for women, *Sainte-Radegonde* in Poitiers³⁸. The well-turned out cunt on the late medieval trinket sports a pilgrim's hat and staff, but I don't think we should imagine even the *Wife of Bath* wearing such an emblem on the pilgrim roads (fig. 15). The brooch lampoons pilgrimage. It resonates with clerical criticisms of loose women setting out on such adventures in the name of piety (much of course as Chaucer mocked the *Wife of Bath*). Yet in turning the world upside down it gives agency to pussy power. We laugh with this twat, not at it. It is part of a discourse of genitals as metonymies for the whole, which goes at least as far back as the twelfth and thirteenth-century *fabliaux*. In those stories it is quite common for male and female genitals to have an independent existence, talking and acting apart from the rest of the body.

On another eye-catching trinket, three up-standing pricks act as bearers to a vagina in a blasphemous parade (fig. 16). Their heads lampoon those of tonsured clerics, and I have claimed that the vulva must allude to the popular cult of the bleeding wound of Christ, part of the feast of *Corpus Christi* that was introduced into the church calendar in the fourteenth century (fig. 17)³⁹. Such popular imagery in the street escaped the rigors of the church, or was tolerated at *Mardi Gras* when carnival turned the world upside down. These *schmucks* or *conneries* could be worn in many different contexts – humorous and bawdy as well as more serious -- some brooches were probably worn to ward off evil. This one could be a fertility talisman. Or a brothel sign.

Christ's wounds were often referred to in devotional literature as open mouths. In referencing the wound of Christ this brooch seems to me to confirm Karma Lochrie's reading of such a passage in a late medieval mystical treatise to invoke Lesbian sex (mouth on mouth)⁴⁰. As Caroline Bynum has shown in her book on *Jesus as Mother*, the bleeding body of Christ appropriated the nurturing breast -- blood and milk being viewed as one substance in the Middle Ages; hence his blood used to nurture the faithful through the Eucharist is like nurturing milk⁴¹. Now it seems clear that, *pace* recent devotional writers such as Jeffrey Hamburger and Nigel Morgan, his bleeding wound also appropriated that other life-giving mouth that women have⁴².

Such density and multivalence as I find in this little trinket were unleashed by infringing multiple taboos – not only of polite language, genital nudity and ritual solemnity, but also the gender hierarchy, and the iconic. I am less certain than Natalie Zemon Davis that such infringements ultimately reinforce societal order – unlike carnival performances, these trinkets were kept around⁴³. Any energy that might have derived from challenging the taboo, is somehow dissipated in Chicago's over-determined series of vaginal icons, that sacrificed performativity to politics.

The problematic of male genitals

In light of the struggle over female genital emblems, the male counterpart might be expected to be unproblematic. From Roman times, and imitated in the middle ages, there was a clearly established phallic iconography, as in these genital bits flying and blowing in the wind⁴⁴. Iconic emblems were protective or apotropaic symbols, like the full set of testicles and penis carved in relief at the entrance to a Roman military encampment in Britain⁴⁵. Similar figures were used on fire-backs into the sixteenth century, and there are unconfirmed claims that stone genitals were found in some Christian altars in England. From such examples it is easy to make assumptions about male power. JoAnn Rothschild, a Boston-based artist who has struggled to join the abstract expressionist men's club, resorted to figural mode in order to parody male domination in the spirit of Gorilla Girls – her print is inscribed “A Pride of Purple Penises” (fig. 18).

Performing gender is tricky. Lynda Bengalis in her notorious advertisement appears to commit the common “phallusy” of understanding phallic literally, and even of confirming penis envy (fig. 19)⁴⁶. Yet the image draws energy from burlesque and inversion that is comparable to that of the jaunty little twat-as-pilgrim (fig. 15). In the early Middle Ages, in northern Europe, fluid performative gender boundaries allowed some female children to be raised “as men” (i.e. as authority figures) if there was no male heir⁴⁷. Thirteenth-century readers were taught that under-cover masquerade can only go so far: The *Roman de Silence* tells of such a daughter, who however could no longer fulfill her role once she was seen naked⁴⁸. The bottom line (if I may say so) was by then genital difference.

Given the normal fusion of the phallus/penis in our culture, there might seem to be no contest between Robert Mapplethorpe's photograph of a man intimately know as 10½, and Hannah Wilke's self-portrait (figs. 9, 20). Yet male nudity is as freighted a subject as female, if for very different reasons. The women artists we have been looking at had struggled to de-aestheticize their bodies in order to gain agency in a phallogocentric culture. On the contrary, for some male artists the struggle was to reclaim their bodies as erotic spectacle, that is to reinstate the erotic in masculinity.

In a recent paper on the nudity of Noah, I invented the term “viriliphobia” (in parallel with gynophobia) because adult male genital nudity has clearly been problematic since at least the beginning of the Enlightenment⁴⁹. In the biblical story as told in the Vulgate and its medieval derivatives – and seen here in a late fourteenth-century bible picture book from north Italy -- the patriarch's genitals are uncovered when he sleeps off the effects of drinking wine. One son, Ham, infringes an unwritten taboo by staring at him and mockingly trying to enlist his brothers in his scopophilia. They refuse to look, and instead respectfully cover their father. When he wakes and hears what Ham did – one version says God told him—he sends Ham and his son away into Africa and curses their progeny. Medieval artists representing the scene often avoided showing the viewer what Ham saw; as in the Italian bible picture book, Ham, but not we, has a full view. His gaze not only challenges the father, but it is homoerotic. Some later iconoclast has erased the whole groin area, as if to prevent Ham seeing his father's genitalia.

If Norman Bryson is right in his application of Oedipal theory, a male voyeur of male nudity would pose a problem, regardless whether homoeroticism or homophobia were present⁵⁰. Viriliphobia seems to be alive and well in the modern era. In fact, male nudity in art has been subject to censorship far more than female. As early as 1686, an engraving of a famous medieval bronze statuette known as Jack of Hilton showed his hypervirile member wrapped in a vine leaf like a dolma, even though the English obscenity laws were not passed until 1860⁵¹. Indeed, hypervirility was already a freighted subject in the middle ages, eliciting derision more than desire. So in his studies of “Manfred” in 1974 or the frontal photograph of a naked boy, Mapplethorpe was running against cultural biases that are deeply held⁵². Frontal male nudity, of the kind so matter-of-factly drawn in the fourteenth-century medical manuscript, was long considered obscene (fig. 21). In the twentieth century, no artist could give back to the genital region equal weight to that of the head, nor simply take such a representation and render it more aesthetically, without the mailstrom that accompanied the Mapplethorpe exhibitions of the early '90s. Like Ham, he was queering the body.

So the masculinity project went through the flower too, a decade later than Chicago's work. Only with the break-down of essentialism around 1990 did critics begin to question whether masculinity was not also under assault in our post-colonial, late-capitalist, phallic world. Performing masculinity is a formidable task, especially in times of war, as we saw in the Bayeux embroidery. Freeing the body from the phallic accoutrements of the military man risked its vilification as unruly, hypervirile, and obscene.

The body-in-bits solution also queered a pre-existing sign. Mark Robbins in his “Cock and Ball Device” highlighted the irony that flush toilets bear the linguistic trace of more emancipated times. Both Judy Chicago, in the

Delta of Venus, and Robert Gober in a wallpaper design, use floating genital bits to conjure homosexual as well as heterosexual practices⁵³. In the text for *Delta*, by porn writer Anaïs Nin this is made explicit – as in the interacting tongues and mouths of some of the images. Yet the female gaze had been so little considered that its possibility had remained latent in the more public work of Chicago. Gober's parody of those effete wall papers that have architectural fragments in fine white line, adds the anus as site of desire.

I return to Matthew Barney, an artist whose work I found unintelligible and somewhat repulsively self-indulgent until I worked through the issues in this paper (fig. 22). I had just begun to perceive the nature of his problem with masculinity when I read this by Joel Sanders in the introduction to a collection entitled *Stud*⁵⁴:

"Artist Matthew Barney takes this consideration of masculine performativity as the overcoming of physical obstacles even further, unveiling masculinity as an overt challenge -- a trial performance under constant pressure and anxiety. Barney's *OTTOshaft*, an installation mounted in the concrete parking garage at *Documenta IX* (Kassel), investigates how the mainstays of masculinity present literal obstacles to the achievement of gender identity⁵⁵. This installation's meticulously crafted objects exercise mats covered in tapioca, blocking sleds used in football training lathered in petroleum jelly, and collapsed gym lockers made of pink plastic typically used for prosthetic devices) define masculinity in its relation to sports, sex, and metabolic functions. Using these objects as performance props, Barney enacts a variety of masculine roles for the videos that he both shoots and displays within the installation space itself. ... Barney's contemporary rite of heroic self-fashioning parodies what it seeks to impersonate, intentionally implicating himself, in his role as male performance artist, in the very rituals of masculine display he aims to unmask".

Terri Smith, in his edited collection, *In Visible Touch*, gives a broader context: "Masculinity in modernity, is an example of identificatory practices which are in constant formation and deformation in relation to at least three other similarly mobile ensembles: femininity, social regimes, and the emergent marginal sexualities. There is a definitive searching within masculinity for self-definition against that which is not itself, often to the edge of obliterating not only its others but itself"⁵⁶. Here is the ironic inversion that we older feminists did not understand – that balancing power and pleasure in the male body is no easier than it was for the women who sought an empowering vaginal iconography, *precisely because* the male body was already phallic.

NOTES

¹ The concept is approximately diagramed at the opening of my e-book: M. H. Caviness, *Reframing Medieval Art: Difference, Margins, Boundaries* (Tufts University, 2001 [cited 2001]); available from <http://nils.lib.tufts.edu/Caviness..> Corine Schleif and Aly Jordan organized sessions around the theme at the International Congress of Medieval Studies, Kalamazoo, May 2006, and several of the papers are forthcoming in the new on-line journal *Different Visions*, including an analysis of this and other triangles by Charles G. Nelson.

² I have cut and revised this paper from one given in a symposium entitled "Illuminations: Theoretical Reflec-

tions on the Middle Ages and Modernity" organized by Francisco Prado-Vilar, Princeton University Society of Fellows in the Liberal Arts, April, 2005. I am extremely grateful for his liberating invitation to speak within any theoretical framework, and for the lively discussion, critical feed-back, and encouragement of participants, especially Kathy Biddick, Jane Burns, Colum Hourihane, Natasha Staller, and Susan Stewart, among others.

³ G. Finckh and S. v. Baranow-Mehl, "Die ganze moderne Kunst "über den Haufen zu werfen: Franz von Lenbach und die Kunst heute", in *Ausstellung Museum Morsbroich, Leverkusen* (Cologne, 2003), 136-37.

⁴ Here I synopsise part of the analysis provided in "Norman Knights, Anglo-Saxon Women, and the "Third

Sex": The Masculinization of England After the Conquest", chapter 2 of Caviness, *Difference* ([cited]).

⁵ Ellen Lupton, "Power Tool for the Dining Room: The Electric Carving Knife", in J. Sanders, ed., *Stud: Architectures of Masculinity* (New York: Princeton Architectural Press with the Princeton School of Architecture, 1996), 42-53.

⁶ S. Kay and M. Rubin, *Framing Medieval Bodies* (Manchester, England, 1994); M. Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, (*Cambridge new art history and criticism*) (New York, 1989), fig. 9.

⁷ M. H. Caviness, "Patron or Matron: A Capetian Bride and a vade mecum for her Marriage Bed", in *Studying Medieval Women*, ed. N.

Partner (Cambridge, MA, 1993), 344, fig. 17.

⁸ Caviness, "Patron or Matron", 342, 49, 53, figs. 12, 16, 18.; Etienne de Fougères, *Le Livre des Manières*, ed. R. A. Lodge (Geneva, 1979), vers-es 277-81. The translation is my own.

⁹ N. Felshin, *No Laughing Matter* (New York, 1991). The Borofsky does not appear in the catalogue. At Tufts University in 1993 the show was nearly cancelled for other political reasons. For Borofsky, see: Hood Museum of Art, Dartmouth College, *Subject(s): The Prints and Multiples of Jonathan Borofsky, 1982-1991*, exhibition catalogue by James Cuno, Hanover, N.H., 1992, 74-75.

¹⁰ B. Freitag, *Sheela-Na-Gigs: Unravelling an Enigma* (London, New York, 2004), 52-67 & 68-118.

¹¹ Tara McLoughlin's web site shows some of the contemporary works inspired by Sheelas (<http://www.members.tripod.com/~taramc/sheelas.html>); a chorus line-up of Kilpeck Sheelas by Nancy Spero is witty and light-hearted: E. W. Gadon, *The Once and Future Goddess, A Symbol for our Time* (San Francisco, 1989).

¹² J. Chicago and E. Lucie-Smith, *Women and Art: Contested Territory* (New York, 1999), 21.; Gadon, *Goddess*, 280-82, fig. 142. On other grounds, I do have a deep personal response to the works of Mendieta, and I will always feel acutely her tragic early death.

¹³ W. J. T. Mitchell, "The Violence of Public Art: Do the Right Thing," *Critical Inquiry* 16, no. 4/Summer (1990): 880-99.; M. Sturken, "The Wall, the Screen, and the Image: The Vietnam Veterans Memorial", in *Tangled Memories* (Berkeley, 1997).

¹⁴ A. Jones and L. Cottingham, eds., *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History* (Los Angeles, CA: UCLA at the Armand Hammond Museum of Art and Cultural Center in association with University of California Press Berkeley, 1996), 81. Nancy Spero also appropriated Cyclical forms for her "To the Revolution, 1983" Gadon,

Goddess, 178. Cheri Gaulke directed Susan Mayberry as Mother Earth in the guise of the Venus of Willendorf in a performance piece "Revelations of the Flesh" (Los Angeles 1985). Gadon, *Goddess*, 31, 32.

¹⁵ Gadon, *Goddess*, 1-107. See also M. Gimbutas, *The Civilization of the Goddess* (San Francisco, 1991). Chicago and Lucie-Smith, *Women & Art*, 16-31, ch. 1 "The Divine".

¹⁶ Frequently illustrated in textbook surveys of art history, the figurine from Willendorf became an icon of the artists and writers discussed here, e.g.: Gadon, *Goddess*, col. pl. 31, Chicago and Lucie-Smith, *Women & Art*, 20.

¹⁷ Monica Sjo's painting was in the important early feminist show at the Swiss Cottage Library in London, *Five Women Artists: Images of Womanpower*: Chicago and Lucie-Smith, *Women & Art*, 66. Chicago also embarked on a series of birthing images: Gadon, *Goddess*, 324, fig. 159.

¹⁸ Jones and Cottingham, eds., *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History*, #23-31. grouped works around "Bodily Functions: Menstruation, Birth, Maternity".

¹⁹ Chicago and Lucie-Smith, *Women & Art*, 144, illus.

²⁰ Finckh and Baranow-Mehl, "Die ganze moderne Kunst "uber den Haufen zu werfen: Franz von Lenbach und die Kunst heute", 139, juxtaposed with a female nude whose hands are tied above her head (p. 140).

²¹ Chicago, 1999, 145.

²² Loc. Cit.

²³ M. H. Caviness, *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle, and Scopio Economy*, ed. R. M. Karras, *The Middle Ages Series* (Philadelphia, 2001), figs. 66-80.

²⁴ I quote here from Caviness, *Visualizing Women*, 37.

²⁵ J. Lacan, *Écrits: A Selection*, trans. A. Sheridan (New York, 1977), 1-7, 18-19. An extremely clear synopsis, with a fleeting reference to Melanie Klein as the source of the idea

that the child experiences fragmentation, is that of Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, 1985, 99-101.

²⁶ Lacan, *Écrits: A Selection*, 11. Among social customs he lists that relate to these tendencies, he concentrates on the "relation between man and his own body" in rites such as "tattooing, incision, and circumcision" though it is not clear why he specifies "in primitive societies" – and he omits genital mutilation of the female. He does not think of the present day cult of relics, nor of circumcision, in "advanced" western countries.

²⁷ J. Lacan, "Some Reflections on the Ego", *International Journal of Psychoanalysis* 34 (1953): 13.

²⁸ As discussed in relation to obscenity: M. H. Caviness, "Obscenity and Alterity: Images that Shock and Offend Us/Them, Now/Then?", in *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, ed. J. M. Ziolkowski, (*Cultures, Beliefs and Traditions*, vol. 4) (Leiden, 1998), 156-57.

²⁹ New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.638, f. 16v, illus: Caviness, *Visualizing Women*, 142-48, figs. 65-66. There is a substantial feminist literature on the Levite's women (deconcubine/wife), including: M. Bal, *Death & Dissymetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges* (Chicago, 1988). D. Wolfthal, "A Hue and a Cry: Medieval Rape Imagery and Its Transformation", *Art Bulletin* 75 (1993). M. Meyer, "The Levite's Concubine: Imagining the Marginal Woman in Byzantine Society", *Studies in Iconography* 27 (2006): 47-76.

³⁰ For exhibitions and commentary on this magnum opus, see: J. Chicago, *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage* (Garden City, N. Y., 1979); Jones and Cottingham, eds., *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History*; J. Chicago and D. Woodman, *The dinner party: from creation to preservation* (London; New York, 2007). It now has a permanent home at the Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brook-

lyn Museum, N.Y., under the curatorship of Maura Reilly.

³¹ M. R. Witzling, ed., *Voicing our Visions: Writings by women artists* (New York: Universe, 1991), 219.

³² Witzling, ed., *Voicing our Visions: Writings by women artists*, 381-82.

³³ For ample illustrations: B. B. Rezak, "Women, Seals, and Power in Medieval France, 1150-1350", in *Women and Power in the Middle Ages*, ed. M. Erler and M. Kowaleski (Athens, 1988). H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art: The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, 2nd ed. (London, 1967).

³⁴ J. Chicago and A. Nin, *Fragmentations from the Delta of Venus*, 1st ed. (New York, 2004).

³⁵ Jones and Cottingham, eds., *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History*, fig. 140.

³⁶ H. J. E. v. Beuningen and A. M. Koldeweij, eds., *Heilig en Profaan: 1000 Laat-middeleeuwse Insignes uit de Collectie H. J. E. van Beuningen* (Cothen, Netherlands: 1993); A. M. Koldeweij and A. Willemsen, eds., *Heilig en Profaan: Laatmiddeleeuwse insignes in cultuurhistorisch perspectief* (Amsterdam: Van Soeren, 1995); B. Spencer, *Pilgrim souvenirs and secular badges (Medieval finds from excavations in London, vol. 7)* (London, 1998); T. Hyman et al., *Carnavalesque* (London, 2000). H. J. E. v. Beuningen, A. M. Koldeweij, and K. D., eds., *Heilig en Profaan 2: 1200 Laat-middeleeuwse Insignes uit openbare en particuliere collecties* (Cothen, Netherlands: 2001). An excellent overview of interpretations is given by A. M. Koldeweij, "Lifting the Veil on Pilgrimage Badges", in *Pilgrim Explored*, ed. J. Stopford (York, 1999), 164-85. Most recently J. Koldeweij describes the examples illustrat-

ed here as "erotic parodies": "Shameless and Naked Images": Obscene Badges as Parodies of Popular Devotion", in *Art and Architecture of late medieval pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, ed. S. Blick & R. Tekippe (Leiden, 2005), 506-509.

³⁷ M. Jones, "The Late-Medieval Dutch Pilgrim Badges", in *Carnavalesque*, ed. T. Hyman, et al. (London, 2000), 98-101.

³⁸ A. Weir and J. Jerman, *Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches* (London, 1986), pl. 59.

³⁹ M. Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge and New York, 1991; reprint, 1994), 181. The feast was declared universal in 1317, but was only gradually added to prayer books throughout Europe. Nicola McDonald, however, is thoroughly convinced that the vulva mimics the mandorla of the Virgin at her Assumption, following M. Jones, *The secret Middle Ages* (Stroud, 2002), 255.

⁴⁰ K. Lochrie, "Mystical Acts, Queer Tendencies", in *Constructing Medieval Sexuality*, ed. K. Lochrie, P. McCracken, and J. A. Schultz (Minneapolis and London, 1977), 188-95.

⁴¹ C. W. Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages, Publications of the Center for Medieval Studies, UCLA* (Berkeley, 1982), 147-53.

⁴² N. Morgan, "Longinus and the Wounded Heart", in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (Köln, Weimar, 1993/1994), 507-18. J. F. Hamburger, *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany* (New York, 1998), 460-464.

⁴³ N. Z. Davis, *Society and culture in early modern France: eight essays* (Stanford, Calif., 1975).

⁴⁴ M. H. Caviness, "A Son's Gaze

on Noah: Case or Cause of Virilophobia," *Settimane di Studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo* 53 (2006): figs. 18, 19. Koldeweij and Willemsen, eds., *Heilig en Profaan*, figs. 5, 13.

⁴⁵ Caviness, "Obscenity and Alterity", 165, fig. 25.

⁴⁶ Jones and Cottingham, eds., *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History*, 87.

⁴⁷ C. Clover, "Maiden Warriors and Other Sons", in *Matrons and Marginal Women in Medieval Society*, ed. R. R. Edwards and V. Ziegler (Woodbridge, Suffolk, and Rochester NY, 1995), 75-87.

⁴⁸ S. C. Akbari, "Nature's Forge Recast in the *Roman de Silence*", in *Literary Aspects of Courtly Culture*, ed. D. Maddox and S. Sturm-Maddox (Cambridge, England, 1994).

⁴⁹ Caviness, "A Son's Gaze on Noah", 98-1026.

⁵⁰ N. Bryson, "Géricault and "Masculinity"," in *Visual culture: images and interpretations*, ed. N. Bryson, M. A. Holly, and K. P. F. Moxey (Hanover, NH, 1993), 233.

⁵¹ Caviness, "Obscenity and Alterity", 168-69, figs. 30, 31; Caviness, "A Son's Gaze on Noah", 982-83, figs. 1, 2.

⁵² J. Kardon et al., *Robert Mapplethorpe: the perfect moment*, 3rd ed. (Philadelphia, Pa., 1990), 37, 47.

⁵³ D. Hall, T. Laqueur, and H. Posner, *Corporal Politics* (Cambridge, 1992), 42-43.

⁵⁴ Sanders, ed., *Stud: Architectures of Masculinity*, 21.

⁵⁵ Sanders, ed., *Stud: Architectures of Masculinity*, 216-21.

⁵⁶ T. Smith, ed., *In Visible Touch: Modernism and Masculinity* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), 23.