

---

Jáuregui, Carlos A., y Paola Uparella “La vagina-ojo y otros monstruos gineco-escópicos.” *Freakish Encounters: Constructions of the Freak in Hispanic Cultures*. Ed. Sara Muños-Muriana and Analola Santana. *Hispanic Issues On Line* 20 (2018): 97–141.

---



Hans Bellmer, “Untitled (1946). Study for Georges Bataille's L’Histoire de l’oeil” © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Foto: Cortesía de Ubu Gallery, New York.

## La vagina-ojo y otros monstruos gineco-escópicos<sup>1</sup>

*Carlos A. Jáuregui y Paola Uparella*

¿han existido insurrecciones contra la mirada?  
Michel Foucault, “El ojo del poder” (24)

at its most radical the object is that which objects,  
that which disturbs the smooth running of things.  
[...T]he subject’s gaze is always-already inscribed  
into the perceived object itself, in the guise of its  
‘blind spot,’ [...] the point from which the object itself  
returns the gaze.  
Slavoj Žižek, *The Parallax View* (17)

(el objeto es en su aspecto más radical lo que objeta,  
lo que perturba el funcionamiento regular de las  
cosas. [...L]a mirada del sujeto está siempre ya ins-  
cripta en el objeto mismo percibido, en la forma de  
su ‘punto ciego’, [...] el punto desde el cual el objeto  
devuelve la mirada).

La exhibición “Canibalia” (París, KADIST, 6 de febrero al 26 de abril, 2015) reunió un heterogéneo grupo de obras de arte en un sugerente ensamblaje antropofágico bajo la curaduría de Julia Morandeira Arrizabalaga. “Canibalia” escogió como su núcleo histórico y conceptual el canibalismo, entendido en una amplia gama de sentido que va del tropo maestro colonial y etnográfico para el salvajismo, hasta la *antropofagia* y el consumo cultural.<sup>2</sup> Una de las piezas centrales en la exposición fue *Hunter Moon/Inside Out* (2015) de Candice Lin, escultura-audiovisual de una figura anatómica pélvica con la vagina expuesta que materializa plásticamente la compleja relación histórica y simbólica entre el ojo y los genitales femeninos.

Antes de ocuparnos de esa escultura, permítasenos primero describir su contexto expositivo. El primer salón de la galería de KADIST estaba dividido por una pared en diagonal que creaba dos espacios separados que se conectaban de manera material y conceptual pero no visual, ya que el espectador sólo podía observar un lado del muro a la vez (il. 1)



1. Muro verde en la exposición “Canibalia” (KADIST, París, febrero 6-abril 26, 2015). Cortesía de Julia Morandeira y KADIST. Fotografía de Aurélien Mole.

El costado que daba hacia la entrada era una pared blanca con la pequeña leyenda en mayúsculas “THIS WALL HAS NO IMAGE BUT IT CONTAINS GEOGRAPHY” (2010), obra del artista sueco-argentino Runo Lagomarsino. Al otro lado, el mismo muro estaba pintado de verde y tenía una serie de impresiones borrosas de cuatro grabados de Teodoro De Bry (1528–1598) de canibalesas indígenas desnudas devorando carne humana y lamiéndose los dedos, y un fragmento del mapa “Novus Orbis” (1540) que marca el área de lo que hoy es el Brasil con una hoguera, una pierna cercenada y la leyenda *Canibali*.<sup>3</sup>

Sobre este muro “americano” (femenino, otro y caníbal), siguiendo una lógica de acumulación y superposición, estaban exhibidas otras obras; a saber: (1) Un recorte con la caricatura que ilustra la noticia “Un nouveau radeau de la Méduse (Amérique 1899)” publicada en *Le Petit Journal. Supplément Illustré* (septiembre 17, 1899), sobre el naufragio del barco noruego Drot cerca de

las costas de Carolina del Sur, que llevó a un grupo de naufragos a recurrir al canibalismo de supervivencia (il. 2).



2. “Un nouveau radeau de la Méduse (Amérique 1899).” *Le Petit Journal. Supplément Illustré* (septiembre 17, 1899), en “Canibalia” (KADIST, París, febrero 6-abril 26, 2015).

La caricatura evoca el famoso cuadro *Le Radeau de la Méduse* (1818-1819) sin la idealización romántica ni el pathos heroico que encontramos en la obra de Théodore Géricault (1791-1824); (2) *Birth of a Nation* (2008), una acuarela con tinta de la norteamericana Candice Lin, que siguiendo la línea conceptual de “Canibalia” cita antropofágicamente la tristemente célebre película muda *The Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith. Frente a esa clásica apología melodramática del Ku Klux Klan sobre la supuesta opresión de los blancos en el sur de los Estados Unidos después de la Guerra Civil, Lin despliega una serie de escenas abyectas: un grupo de bacantes indígenas—una de ellas con pene—danzan en éxtasis; una tiene sexo oral con otra; varias figuras famélicas se disputan un niño; y una mujer blanca en agonía está pariendo la cabeza de un hombre negro adulto (il. 3); (3) Un grabado con acuarela y collage también de Lin titulado *Sycorax’s Collections* (Happiness) (2011). En él, Lin presenta a la bruja madre de Calibán en *The Tempest* (1611) de Shakespeare no como a una figura sometida e invisibilizada por el poder colonial patriarcal, sino como a un sujeto contra-colonial: la vagina de la bruja tiene ojos y de su cuerpo y manos cuelgan numerosos frutos testiculares con bocas (il. 4).



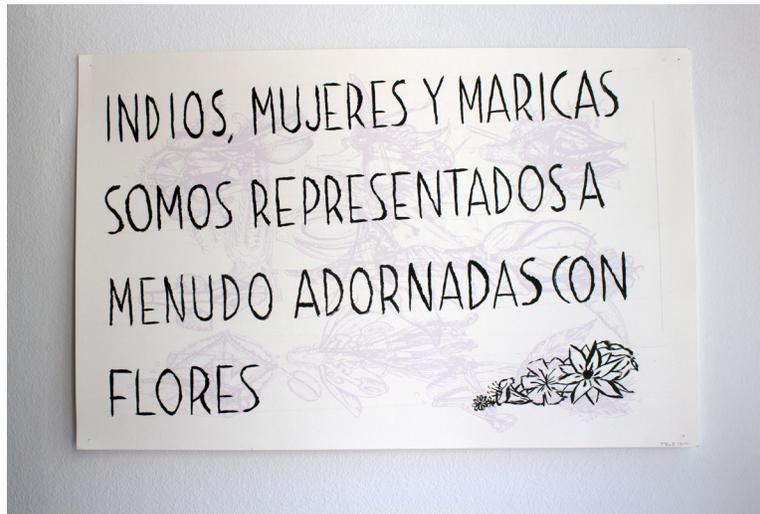
3. Candice Lin, *Birth of a Nation* (2008). Cortesía de Candice Lin y Ghebaly Gallery, Los Angeles.



4. Candice Lin, *Sycorax's Collections (Happiness)* (2011). Cortesía de Candice Lin y Ghebaly Gallery, Los Angeles.

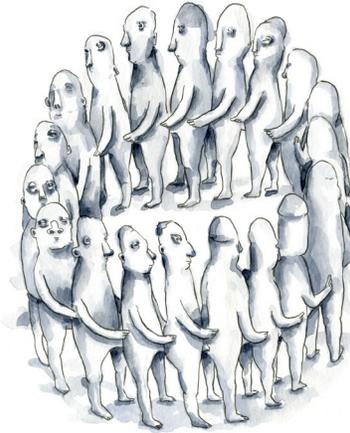
Lin recupera la monstruosidad política de Sycorax vis-à-vis Calibán, el personaje conceptual preferido del pensamiento postcolonial androcéntrico (i.e., George Lamming, Aimé Césaire, Roberto Fernández-Retamar, Marcos Aze-

vedo, et al.);<sup>4</sup> (4) Seis diapositivas y un texto impreso con el título “Countless Species: Souvenir from the Africa Museum Tervuren” (2015) del español Manuel Segade, quien en “Canibalia” metonímicamente hace del Royal Museum for Central Africa una pieza de exhibición y denuncia el genocidio que está detrás del “esfuerzo civilizador” belga en el Congo; (5) El grabado y dibujo *Indios, mujeres y maricas* de la serie *Historia política de las flores* (2014) del colectivo Jeleton, formado por los españoles María Ángeles Alcántara y Jesús Arpal Moya. Jeleton sobrepone a una imagen botánica opaca la oración “INDIOS, MUJERES Y MARICAS SOMOS REPRESENTADOS A MENUDO ADORNADAS CON FLORES”; en la esquina inferior derecha del grabado, un ramillete de flores confirma el *dictum*. La obra desnaturaliza las asociaciones estereotípicas entre las flores y lo indígena, lo femenino y lo homosexual a través de una serie de discordancias gramaticales de género (il.5);<sup>5</sup>



5. Jeleton, *Indios, mujeres y maricas* (2014), en “Canibalia” (KADIST, París, febrero 6-abril 26, 2015). Cortesía de Jeleton y Julia Morandeira.

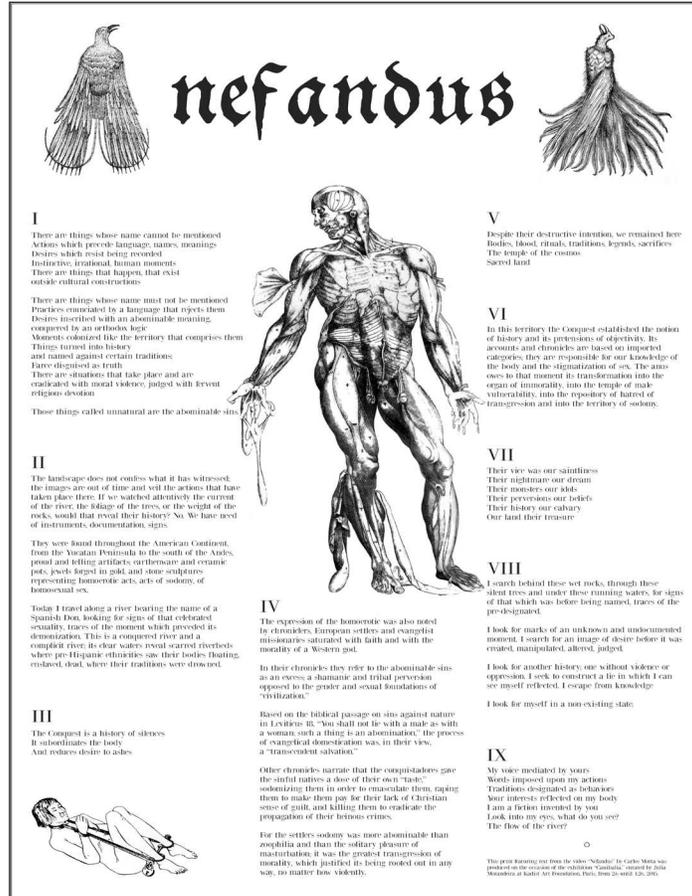
(6) *Hacia una historiografía homoerótica* #12 (2013), dibujo en lápiz y acuarela del colombiano Carlos Motta, en el que diez y nueve figuras masculinas forman un círculo de acoplamiento, un baile de penetradores-penetrados. Motta recrea así en clave homoerótica el frecuente y estereotípico motivo del baile en círculo del imaginario etnográfico (il. 6);



6. Carlos Motta, “Hacia una historiografía homoerótica #12 (2013) (Basado en una crónica no documentada de una etnia colombiana no identificada). Dibujado por Motta y Gata Suba, en “Canibalia” (KADIST, París, febrero 6-abril 26, 2015). Cortesía de Carlos Motta y Galerie Mor Charpentier, París.

7) El afiche *Nefandus* (2013) también de Motta, un grabado de una figura humana descarnada típica de los atlas anatómicos desde el Renacimiento, en medio de un manifiesto contra-colonial; el texto lamenta la conquista de territorios y cuerpos, y del deseo, así como la correspondiente invención del pecado nefando (i.e., sodomía). Motta evoca imaginariamente un momento previo a la hetero-normativización colonial (il. 7).

Adicionalmente, el muro exhibía dos objetos: sobre una pequeña repisa, anclada al lado izquierdo del muro, una copia facsimilar de *América De Bry* (1590–1634), fuente de las ilustraciones de canibalesas impresas en el muro verde y conocido repositorio de imágenes coloniales sobre América; y a la derecha, sobre un pedestal, la escultura *Hunter Moon/Inside Out* (2015) de Candice Lin, objeto del presente análisis.<sup>6</sup> Mientras que la semántica de la pared blanca de Lagomarsino era la del vacío (que la leyenda señala y a la vez contradice), el lado verde del muro estaba atiborrado en una densa superposición palimpséstica de imágenes coloniales y contra-coloniales sobre las que Morandeira inscribió la escultura de Lin.



7. Carlos Motta, *Nefandus* (2013), en “Canibalia” (KADIST, París, febrero 6-abril 26, 2015). Cortesía de Carlos Motta y Galerie Mor Charpentier, París.

*Hunter Moon/Inside Out* es una pieza escultórica-audiovisual hecha en resina y epoxi, y pintada en esmalte de color plata, basada en el trabajo del anatomista escocés y “padre de la ginecología” William Hunter (1718–1783).<sup>7</sup> La pieza representa el torso de una mujer grávida, sin brazos, busto, ni cabeza, con la piel del vientre cortada y abierta para una disección, las piernas limpiamente cercenadas a la altura de los muslos y la vagina expuesta (il. 8).



8. Candice Lin, *Hunter Moon/Inside Out* (2015), en “Canibalia” (KADIST, París, febrero 6-abril 26, 2015). Cortesía de Candice Lin; Julia Morandeira; Ghebaly Gallery, Los Angeles; y KADIST, París. Fotografía de Aurélien Mole.

Una serie de estímulos sonoros y una luz titilante invitan al espectador-*voyeur* a agacharse, meter la cabeza entre las piernas, acercar el ojo a la extraña vulva y penetrar el ignoto territorio de esa cámara oscura vaginal (ils 9 y 10). En su interior, se proyecta una secuencia de animaciones en *stop motion* de dos minutos y cuarenta y dos segundos con el título *Inside Out*. Como veremos, este teatro intravaginal despliega una gravidez teratológica: allí, otras vaginas arrebatadas a Gustave Courbet y a Marcel Duchamp amenazan con devorar el ojo vulnerable y miran a los mirones, sometiéndolos a una óptica monstruosa, propiamente canibal.

Este ensayo es una reflexión sobre *Hunter Moon/Inside Out* de Lin en un doble contexto: el de la exhibición “Canibalia,” y el de una serie de imágenes coloniales—ginecológicas y estéticas—que la escultura consume y resignifica antropofágicamente. Examinaremos cómo la anatomía y el arte (esos dos paradigmas de representación del cuerpo) segmentan y cartografían lo genital y someten la vagina al ojo en un gesto propiamente colonial. La escultura de Lin y de una manera más general la exhibición de Morandeira revisitan el múltiple ordenamiento ocular —anatomoclínico y pictórico—sobre los genitales femeninos, y develan el androcentrismo, la violencia y la colonialidad de dicho régimen. Finalmente, indagaremos cómo la obra de Lin despliega una

plástica desterritorializadora que desafía ese orden gineco-escópico o, lo que es lo mismo, desestructura la estructura del mirar sobre los genitales. En la vagina escultórica una *mirada-otra* resiste a la soberanía del ojo.



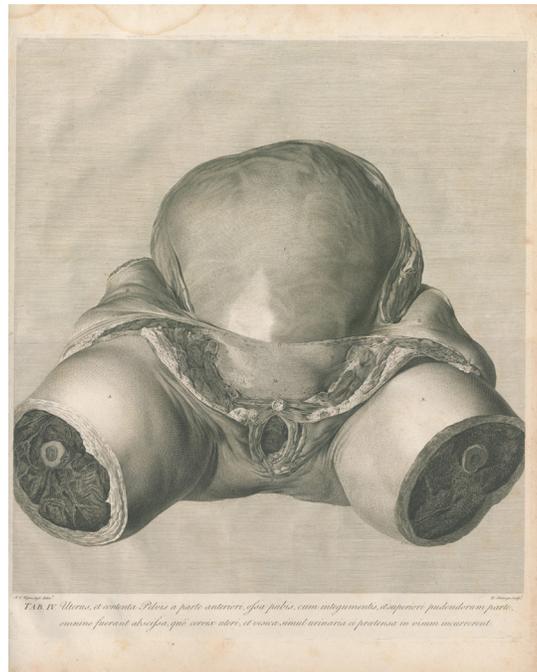
9. Candice Lin, Hunter Moon/Inside Out, detalle, en “Canibalia” (KADIST, París, febrero 6-abril 26, 2015). Cortesía de Candice Lin, Julia Morandeira y KADIST, París. Fotografía de Aurélien Mole.



10. Espectador de Hunter Moon/Inside Out, en “Canibalia” (KADIST, París, febrero 6-abril 26, 2015). Cortesía de Julia Morandeira y KADIST, París.

## Hunter Moon y la gineco-escópica

*Hunter Moon/Inside Out* de Lin reproduce con ciertas libertades la lámina IV del artista holandés Jan van Rymsdyk (1720–1790) que aparece en *The Anatomy of the Human Gravid Uterus* (1774) de William Hunter (1718–1783),<sup>8</sup> y de manera más directa, uno de los once modelos anatómicos tridimensionales de la serie “The Human Gravid Uterus” que se encuentran en el Hunterian Museum de la University of Glasgow (il. 11).



11. Jan van Rymsdyk, Lámina IV, en *The Anatomy of the Human Gravid Uterus* (1774) de William Hunter. U.S. National Library of Medicine.

Así, Lin arremete contra el más prominente de los llamados “padres” de la obstetricia y la ginecología modernas, denominación que corresponde a la manía androcéntrica de nominar la paternidad—y raramente la maternidad—del progreso, las ciencias y las artes. El gesto de Lin, antropofágico y anti-patriarcal, es propiamente digno de Sycorax, la bruja castradora: un parricidio caníbal femenino (il. 12).

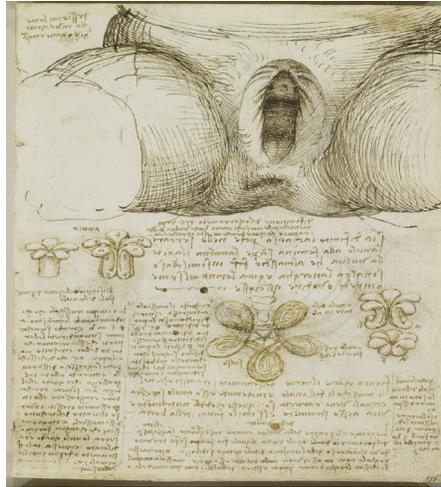


12. Modelo anatómico en yeso (Gravid Uterus, Hunter Cast 48.4). © The Hunterian, University of Glasgow 2016.

Si William Hunter representa—como veremos—la territorialización del cuerpo femenino bajo la mirada iluminista de la clínica, *Hunter Moon/Inside Out* implica una radical desterritorialización de esa mirada. Lin monstrifica el objeto de la óptica patriarcal tornando dicho objeto en un artefacto *freak*. Lo que vemos no es simplemente la vagina, la matriz o la preñez sino la observación androcéntrica de los genitales y el cuerpo grávido. Más aún, la escultura enfrenta al espectador con la violencia de su propio *mirar hunteriano*.

Antes de hablar en más detalle sobre la ilustración y el modelo tridimensional de Hunter que Lin cita, anotemos que el “padre de la ginecología” ejemplifica un importante momento epistemológico en el que se abandonan los antiguos modelos humanistas, especulativos y abstractos (frecuentemente fundados en la cita de autoridades), en favor de un modelo retinocéntrico, empírico y focalizado; esto es: fundado en la disección, la observación directa de los genitales, y su representación plástica y aislamiento del resto del cuerpo. Como se sabe, pese a numerosos intentos de representación anatómica en el Renacimiento y el Barroco, hasta el siglo XVIII la anatomía de los órganos sexuales femeninos continuó siendo una suerte de especulación sobre una terra incognita y a menudo, vacua. De hecho, la vagina fue considerada hasta entonces un pene invertido (Andreas Vesalius 1541) o, en el mejor de los casos, un orificio corporal como en el Epílogo en medicina y cirugía de Johannes de Ketham (1495, 38). Antes que develada, la vagina resulta velada cuando no francamente obturada. Su representación gráfica es fundamentalmente espe-

culativa.<sup>9</sup> Detengámonos por un momento en el caso de Leonardo Da Vinci (1452–1519) quien hizo una de las primeras representaciones anatómicas de los genitales femeninos (c. 1508): un curioso dibujo anotado de la vagina y ano con diagrama explicativo de su funcionamiento (il. 13).



13. Leonardo Da Vinci, “The vulva and anus.” Dibujo anotado con diagrama explicativo (ca. 1508). Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016.

Este dibujo subraya la ambigua relación entre observación y penetración del cuerpo femenino. Da Vinci, conocido por sus acertados diseños anatómicos—producto de la disección y observación de cadáveres de criminales ejecutados—parece encontrarse aquí un poco perdido. Él mismo habla del cuerpo femenino que dibuja como un “gran misterio” (13). Esa vagina, abierta y con la apariencia de un orificio o hueco corporal, es ciertamente extraña.<sup>10</sup> No representa una vista interna ni externa; aparece como sometida a un speculum fantasmagórico invisible. Sin embargo—salvada la evidente desorientación del italiano—esta mirada renacentista tiene una conexión directa con el “régimen escópico” ilustrado que inaugura Hunter: en primer lugar, a diferencia de las típicas representaciones renacentistas conocidas como *venus anatómicas* (figuras escultóricas estilizadas de cuerpo entero), Da Vinci se anticipa a Hunter mediante una representación pélvica del cuerpo femenino (sin tronco o extremidades), cadavérico y prácticamente en la misma posición que encontramos en la lámina IV de *The Anatomy* (il. 11). De manera coincidente, en la ilustración de Hunter el punto de observación está frente y entre las piernas, y focalizado en una vagina-orificio que el anatomista describe como “cavity”

(cavidad) y “dark oval orifice” (oscuro orificio ovalado) (12). Hunter claramente cita a Da Vinci, a cuyos dibujos anatómicos tuvo acceso.<sup>11</sup> Nótese que en la lámina IV de *The Anatomy* la vagina ha sido cortada y abierta, como se colige de su comparación con la lámina I que ilustra el mismo cuerpo pero con la vagina cerrada; esto indicaría que la apertura davinciana de la ilustración IV de Hunter es producto de una preparación anatómica; de una violenta penetración (il. 14).



14. Jan van Rymsdyk, Lámina I, en *The Anatomy of the Human Gravid Uterus* (1774) de William Hunter. U.S. National Library of Medicine.

Lo que hoy conocemos como las disciplinas médicas de la obstetricia y la ginecología posiblemente corresponden a las primeras prácticas de salud humanas y, sin embargo, a las últimas reconocidas por la medicina. Los órganos genitales femeninos estuvieron hasta el siglo XVIII por debajo de la dignidad de la mirada y la auscultación médica. No hablamos de la vista en sí, sino de la observación calificada y prestigiosa del galeno que amenazaba por igual al paciente con la corrupción y al médico con la humillación. La mirada y el examen de la vagina representaban un peligro; el enfrentamiento con un insoportable locus anatómico vacío. Las “pudendas” eran objeto de ocultación clínica, y su auscultación, asunto de parteras: “se estableció por costumbre y por ley, fuese el partear peculiar ejercicio de las mugeres” y “solo en desprecio del mayor recato se han introducido los hombres” dice Antonio de Medina en su *Cartilla nueva, útil y necesaria para instruirse a las Matronas, [ . . . ] en el oficio de Partear* (1750). Medina, anacrónico en la era de las luces, recopila los saberes y prácticas de las parteras sin alegar él mismo haber visto o tener conocimiento de causa ni ofrecer un solo grabado ilustrativo.<sup>12</sup> Antes

de la Ilustración el conocimiento clínico sobre los genitales no fue sometido formalmente a un orden escópico y hasta el mismo lenguaje de los manuales de parto privilegiaba el sentido del *tacto*. Desde el Renacimiento se había ya iniciado una exploración sistemática del cuerpo humano (i.e., el cuerpo masculino), pero sólo hasta el siglo XVIII, una de las más indiscretas luces del *Siglo de las luces* se enfocó en los genitales femeninos haciéndolos objeto de la prestigiosa mirada del anatomista. La ciencia médica procedió entonces a la apropiación del saber de las matronas. Asistimos a un tránsito que va de las practicantes a los galenos y de los saberes especulativos renacentistas sobre los genitales a un saber ilustrado y visual médico que desplegará mediante un importante corpus artístico su autoridad epistemológica sobre el cuerpo. A la vanguardia de esta autorización visual están William Smellie (1697–1763) con su *A Set of Anatomical Tables, with Explanations, and an Abridgment, of the Practice of Midwifery* (1754) y, especialmente, William Hunter (1718–1783) con su *The Anatomy of the Human Gravid Uterus* (1774), ilustrado por el holandés Jan van Rymdyk (1750–1788).<sup>13</sup> Smellie y Hunter se apartaron de los modelos renacentistas de representación anatómica, ofreciendo un nuevo régimen de conocimiento pictórico del cuerpo genital de la mujer que hasta entonces no había sido objeto del foco exclusivo o de la observación directa y experiencial del anatomista. Consideradas las primeras visualizaciones comprensivas de la especificidad genital y de los órganos reproductivos femeninos (particularmente el útero), estos tratados “expusieron a plena luz del escrutinio público y la ciencia médica” lo que había sido dominio de rituales y conocimientos domésticos semiprivados (Massey, “Pregnancy” 73; ver también Jordanova 386).

Entre 1750 y 1754 Smellie y Hunter hicieron la disección de veinte cadáveres de mujeres embarazadas. Luego, entre 1766 y 1774, William Hunter, con la asistencia de su hermano John (1728–1793), diseccionó aproximadamente doce mujeres grávidas (treinta y dos en total).<sup>14</sup> Sobre la base empírica de estas disecciones, Hunter publicó un verdadero tratado visual de la anatomía reproductiva femenina que incluye treinta y cuatro ilustraciones de altísima calidad que encargó a van Rymdyk: “The quality and detail of the anatomical plates is of such high quality, they are the equivalent of 21st century forensic photographs, and can be studied in the same manner” (Shelton, “Emperor’s” 46) (los atributos y el detalle de las litografías anatómicas son de tan alta calidad que equivalen a fotografías forenses del siglo XXI y pueden ser estudiadas como tales). Las ilustraciones según el propio Hunter son cuidadosas en la representación de lo observado versus lo imaginado, de lo materialmente visto y explorado, vis-à-vis lo conceptualmente abstraído, “idealizado” o “concebido en la imaginación” (2); en otras palabras, Hunter distingue el verismo visual de su *Anatomy* de las tradiciones especulativas o

librescas así como de las topografías ideales y simbólicas del cuerpo femenino anteriores. Estamos frente a un verdadero tratado visual y a un despliegue de saber que alega la correspondencia científica entre lo observado y los territorios gráficamente representados sin la interferencia de la abstracción o de las respuestas de autoridades. La posición del cuerpo en las imágenes y modelos tridimensionales no es la de la pose escultórica renacentista o barroca sino la del cuerpo en la mesa de disección.<sup>15</sup> A tal punto llega esta focalización, que el *cuerpo entero*, típico de la tradición de representación anatómica previa, se transforma en *cuerpo pélvico*, sin piernas, brazos, o cabeza.

*The Anatomy* no fue concebido como un manual de parto ni como un tratado de disección o de cirugía sino como un libro de lujo que hacía un inventario visual de conocimiento, señalando incluso la indistinción o lo incógnito. Hunter establece una ecuación tautológica entre observación y conocimiento (los límites del ver son los del saber) y reconoce que no siempre se puede observar claramente y que “in anatomy, as in natural history, the subject is supposed to be new, or only imperfectly known” (2–3)<sup>16</sup> (tanto en la anatomía como en la historia natural, se supone que el objeto de estudio es nuevo o conocido sólo de forma imperfecta). El tratado de Hunter funda así una suerte de *epistemología visual* similar a la de la cartografía (Jordanova 395–96). No es casual que estos tratados ilustrados de anatomía sean conocidos como *atlases*; esto es, el mismo nombre dado a las cartografías universales de la era de la expansión colonial europea. Smellie y Hunter ayudados de van Rymdyk hacen mapas de los territorios corporales que exploran mediante la disección (práctica inasequible para las parteras y curanderas). En otras palabras, los padres de la ginecología penetran y escrutan el cuerpo femenino para producir sobre el mismo un logos o conocimiento científico, paradójicamente autorizado en trabajos artísticos. Como ha indicado Massey siguiendo a Foucault, la autoridad epistemológica de la medicina clínica se basó en la “descripción elegante y persuasiva del cuerpo en detalle infinitesimal desde el interior” y en el despliegue estético de evidencia visual (73). Recuérdese que la palabra evidencia proviene precisamente del latín *videre* (ver). Para documentar las disecciones, Hunter comisionó, además de las ilustraciones, varias figuras pedagógicas tridimensionales en yeso de tamaño natural en colores vívidos y realistas. Once de esas piezas se encuentran actualmente en el Hunterian Museum de la University of Glasgow,<sup>17</sup> junto con algunos de los tejidos de las disecciones y varios fetos y vaginas representados en *The Anatomy*.<sup>18</sup> El trabajo de Hunter—atlases, modelos y especímenes—representa no sólo un nuevo tipo de mirada sobre los genitales, sino una óptica que supone y a la vez efectúa su troceado y conversión en piezas de exhibición. Hunter produce además de un saber sobre la “cosa,” su ilustración detallada y su reproducción tridimensional; es decir, una superposición y agregación saturada, redundante e hiperbóli-

ca de fragmentos corporales objeto de una mirada intensa que alcanza incluso los restos o trofeos de su dominación simbólica y epistémica. Estos restos son hoy exhibidos flotando envasados en el Hunterian.

La palabra ginecología, del griego *gyne-* (mujer) y *-logos* (saber), oculta ya en su etimología este troceo, puesto que no es el estudio de la mujer sino de ciertos territorios corporales que la observación clínica segmenta y recodifica como órganos sexuales y reproductivos. Estamos, entonces, frente a un saber propiamente fetichista fundado en una operación tropológica doble por la que los genitales devienen sinécdoques de lo femenino y el “vacío” útero-vaginal es significado metonímicamente con el feto. Como en el caso de los *freaks*, los cuerpos genitales sobre-expuestos a la mirada médica entran a la cultura moderna “no como agentes o sujetos sino como íconos ultravisibles, figuras artificiales cuya función cultural es . . . verificar los arreglos sociopolíticos imperantes derivados de ciertos sistemas de representación como el género” (Garland-Thomson 192). Allende la violencia simbólica, histórica y material que implican tanto dicha ultravisibilidad como la reducción o troceado sinecdóquico—volveremos sobre esto—es importante señalar que este logos depende de un “régimen escópico” que equipara mirada y conocimiento, y de una relación asimétrica entre el Sujeto observador y el objeto de la mirada-saber. Este orden, que permite no sólo ver sino concebir epistemológicamente, ha sido denominado *régimen escópico* por Martin Jay para describir “general systems of *visuality* constructed by a cultural/technological/political apparatus mediating the apparently given world of objects in a neutral perceptual field. [ . . . ‘S]copic regime’ indicates a non-natural visual order operating on a pre-reflective level to determine the dominant protocols of seeing and being on view in a specific culture at a specific time” (“Scopic Regime” 4515) (*sistemas generales de visualidad* construidos por un aparato cultural/tecnológico/político que median la percepción del mundo de objetos aparentemente dados en un campo de percepción neutral. El ‘régimen escópico’ indica un orden visual no-natural que opera en un nivel pre-reflexivo para determinar los protocolos dominantes de ver y estar a la vista en una cultura específica y en un momento específico).

La mirada no es un proceso neutro ni inocente y lo que una sociedad ve o deja de ver y cómo lo ve está relativamente sobredeterminado histórica, tecnológica y culturalmente. En otras palabras, en cada época y cultura se despliegan una serie de tecnologías (iluminación, instrumentos ópticos y de reproducción) y se formulan códigos, modos de mirar y reglas sintácticas y gramaticales de la mirada que no sólo hacen visible el mundo sino que permiten su concepción, representación, codificación y decodificación cultural. A estas reglas se suman una serie de posiciones y relaciones de poder que ciertos órdenes del mirar implican y que al mismo tiempo generan (i.e., la mirada

depende de relaciones de poder y a la vez reproduce estas relaciones). Estos sistemas generales de visibilidad—que también podríamos llamar sistemas semióticos de la cultura visual—nos permiten ver, saber y representar como si estas fueran operaciones sin ninguna intermediación, como si las imágenes del mundo, su entendimiento y su producción cultural fueran consecuencia natural del ver, en lugar de producto complejo de un universo construido y construyéndose históricamente.

El entendimiento de una vagina depende de cómo se marcan y cortan sus bordes, partes, límites internos y externos, y se define su organicidad y funcionalidad dentro de sistemas anatómicos, morales y simbólicos. La vagina o la matriz de la ginecología son constituidas como objetos en una misma operación óptica y epistemológica que hemos llamado gineco-escópica, por la que el cuerpo femenino es expuesto a la mirada, abierto para su exploración, cercenado física y conceptualmente, y sus “genitales” identificados como espacios corporales vacíos que anatómicamente y simbólicamente el pene y el feto llenarían en una suerte de sobrecodificación suplementaria. La visualización de la vagina y la penetración óptica intravaginal desentraña la preñez del útero; es decir, la “verdad” reproductiva del género (*gignō*).<sup>19</sup> No es casual que hasta el siglo XVIII los genitales femeninos se representaran casi siempre en figuras grávidas.<sup>20</sup>

Miles de generaciones humanas “vieron,” experimentaron y tocaron el clítoris o la vagina, pero sólo a partir de ciertos momentos históricos los genitales fueron observados, identificados, diseccionados y “concebidos” epistemológicamente. Como en el caso del Nuevo Mundo, el clítoris o la vagina ya estaban allí, y sin embargo sólo fueron hechos visibles en la modernidad una vez que se establecieron las reglas y los códigos de su percepción visual y conocimiento. La ginecología corresponde entonces a una suerte de territorialización visual y cuasi-cartográfica de los genitales que deriva su autoridad de un lugar privilegiado de enunciación y de precisas relaciones históricas de dominación. En la ginecología, escópica, penetración, posesión y producción de saber se entrecruzan para producir al menos dos sujetos: el *sujeto-sujetado* o subordinado a una epistemología visual, y el *Sujeto-observador*, “para el cual el espacio-otro se hace comprensible, aprehensible y expugnable.” El Sujeto (con mayúsculas) mediante la observación se hace céntrico y subordinante *vis-à-vis* un sujeto excéntrico (con minúsculas), sujetado-al-ojo y por lo tanto, más objeto que sujeto.<sup>21</sup> Este régimen escópico además somete cuerpos y territorios a diversas formas de violencia material y simbólica. La vagina es visible cuando el cuerpo femenino es sometido al orden visual del saber médico, literalmente penetrado por el ojo mediante el *speculum*, y sus “partes,” ilustradas, reproducidas e incluso, conservadas en frascos de vidrio mediante la inyección de aceites de trementina, manzanilla

y lavanda y su suspensión en frascos con alcohol. Bien ha indicado Donna Haraway “Vision is always a question of the power to see—and perhaps of the violence implicit in our visualizing practices. With whose blood were my eyes crafted?” (176) (la visión es *siempre* una cuestión relativa al poder ver—y quizás a la violencia implícita en nuestras prácticas de visualización. ¿Con la sangre de quién se forjaron mis ojos?). En la escópica que aparece “limpiamente” desplegada en las láminas del atlas o en los modelos del Hunterian podemos distinguir la violencia del régimen de representación; es decir, la sangre con que se forjaron los ojos del anatomista. Los grabados y figuras tridimensionales de Hunter precisamente disponen tanto un objeto como una mirada asimétrica, objetivadora y violenta sobre el mismo. El anatomista parece un carnicero.<sup>22</sup>

Estos indicios de la violencia que estructura el régimen gineco-escópico coinciden con otra violencia material e histórica menos evidente asociada al origen siniestro de la ginecología. En su tratado, Hunter se declara explorador de un mundus novus cuya visión le ha sido negada a otros entre otras razones por la escasez de cuerpos humanos disponibles:

Few, or none of the anatomist, had met with a sufficient number of subjects, either for investigating, or for demonstrating the principal circumstances of utero-gestation in the human species. [ . . . O]pportunities of dissecting the human pregnant uterus at leisure very rarely occur. Indeed to most anatomists, if they have happened at all, it has been but once or twice in their whole lives (3)

(Pocos anatomistas, o ninguno, habían contado con un número suficiente de cuerpos ya para investigar o para demostrar las principales circunstancias de la gestación uterina en la especie humana. Las oportunidades de diseccionar un útero humano en gestación con libertad se presentan muy rara vez. De hecho, para la mayoría de los anatomistas este tipo de oportunidad, si acontece, no se da más de una o dos veces en la vida).

Hunter mismo reconoce que el estudio anatómico requiere un plan, que los cadáveres se descomponen rápidamente y que las ilustraciones y moldes deben hacerse antes de que ello ocurra, por lo que la dificultad del estudio es evidente. Sin embargo, él tiene suerte: los cadáveres de mujeres embarazadas que otros no han conseguido, a él le resultan relativamente abundantes

y en todo caso suficientes. Esta abundancia es problemática por no decir sospechosa. Según MacDonald y Faithfull, Hunter procuraba cuerpos para sus disecciones de saqueadores de cementerios y de uno que otro criminal ejecutado (46–53). Como indica una caricatura de la época, Hunter se ganó la fama de desenterrador (William Austin il. 15).



15. William Austin, “The Anatomist Overtaken by the Watch . . . Carrying off Miss W—ts in a Hamper” (1773). U.S. National Library of Medicine.

Sin embargo, el origen de los cadáveres de mujeres grávidas ilustrados en *The Anatomy* parece ser otro. Debemos tener en cuenta que no se ejecutaban mujeres encinta y que la exhumación de tantos cadáveres de mujeres embarazadas supone no sólo su improbable abundancia, sino además una amplia red de información y una gran rapidez para ganarle la carrera a la putrefacción. En un artículo publicado por el *Journal of the Royal Society of Medicine*, Don Shelton, sobre la base de un estudio estadístico indiciario, sostiene que el “padre de la ginecología” se procuró cuerpos mediante el homicidio por encargo.<sup>23</sup> Hunter habría sido—haciendo honor a su apellido—cazador de mujeres preñadas. La abundancia de cadáveres frescos y sin trauma a disposición de Hunter resulta inexplicable de otra manera, dados los bajos índices de mortandad de mujeres encinta y el hecho de que las muertes en avanzado estado de embarazo normalmente ocurren durante el parto. Aunque no es posible probar de manera positiva una serie de homicidios que habrían ocurrido hace dos siglos y medio, el análisis estadístico de Shelton cubre el trabajo anatómico de Smellie y Hunter con una siniestra

pero necesaria sombra de sospecha. La gineco-escópica—como sucede con otras prácticas coloniales—oculta los rastros de las condiciones materiales e históricas y de la violencia que la hicieron y hacen posible.

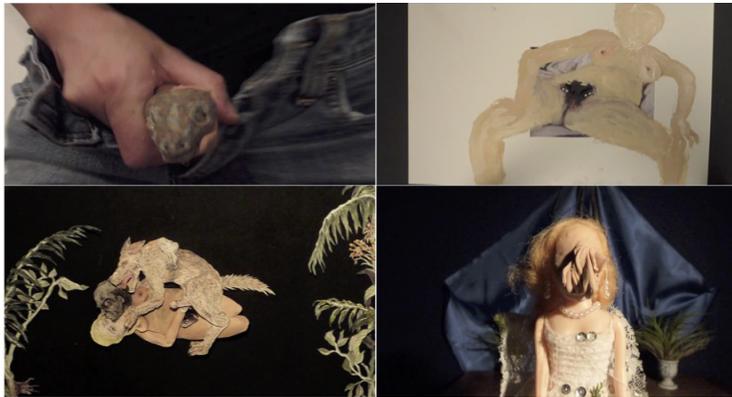
*Hunter Moon/Inside Out* de Lin no es una copia del mencionado modelo tridimensional 48.4 del Hunterian, sino una cita *freak* que disecciona artísticamente el trabajo del anatomista y representa ya no el cadáver sino una versión desfamiliarizada de su troceo. Con pocos detalles, de color metálico y sin la paleta de colores de la carne, la escultura ofrece una apariencia irreal y artificiosa. Precisamente dicha irrealidad explícita—el abandono de la pretensión realista—revela, antes que lo expugnado, la expugnación, y antes que la vagina, el ojo que la disecciona, escruta y penetra. La carne de la escultura de Lin no es propiamente carne; no se deja consumir como objeto y su extrañeza nos remite a otra extrañeza: la del ojo del médico y del voyeur, e incluso del espectador caníbal que se desencuentra ante un plato poco apetitoso. A través de *Hunter Moon/Inside Out* vemos no la pieza anatómica sino al anatomista en toda su siniestra majestad caníbal y al ginecólogo que destruyó un cuerpo y nos dejó los rastros incomibles de su festín. En otras palabras, Lin visibiliza lo que el modelo del museo oculta; esto es, la violenta territorialización escópica y subordinación sinecdóquica y metonímica del cuerpo femenino, la relación entre consumo de arte y consumo del cuerpo y, en fin, las múltiples violencias materiales y simbólicas que fundan la modernidad androcéntrica.

### La criatura Inside Out

*Hunter Moon/Inside Out* es una vagina artefacto: una pieza antropofágica que devora otras piezas, una vagina que envagina otras vaginas, una mirada que emplaza, además de la del anatomista, otras miradas. Nótese que el título de la escultura está dividido en dos hemistiquios: *Hunter Moon* puede traducirse como “luna de sangre” y también como “la exhibición obscena Hunter,” pues *to moon* en inglés corresponde a la acción exhibicionista de mostrar el trasero; es en este sentido perverso que dicha pieza alude tanto al museo, al anatomista y sus imágenes y figuras ginecológicas, como al espectador expuesto e inclinado observando a través de la mirilla vaginal. La segunda parte del título, *Inside Out*, puede traducirse con el oxímoron “adentro afuera,” y de manera más convencional significa *al revés*. Como veremos, esta parte del título llama la atención sobre las entrañas de la escultura. Así, el título propone una lectura-disección de la obra y una indagación del interior de la obscena y sangrienta exhibición Hunter.

Como se dijo, la vagina escultórica invita al espectador a llevar a cabo la última fantasía gineco-escópica: la de la cámara-dildo “Ulysses” de William

H. Masters (1915–2001) y Virginia E. Johnson (1925–2013).<sup>24</sup> Sin embargo, esta observación *en profundidad* desestabiliza al observador quien inclinado presenta él mismo su trasero a otros espectadores. Además, esta aproximación óptica resulta paradójica, pues en la medida que la pupila se acerca a la vagina, ésta deja de ser observada y observable; el ojo pierde su objeto mientras se abandona en la penetración del mismo. Dentro de la escultura (es decir, dentro del cuerpo preñado y cercenado) se observa una criatura amorfa: una pieza audiovisual, ella misma hecha de cortes y pedazos ensamblados y desensamblados continuamente. Esta criatura no es la de la generación que define el género sino la de la *degeneración* o terato-génesis que lo cuestiona (il. 16).



16. Candice Lin, *Inside Out*, fotogramas (2010). Cortesía de Candice Lin y Ghebaly Gallery, Los Angeles.

El audiovisual *Inside Out* puede dividirse en seis secuencias: (1) Unos ojos nos observan detrás de las mirillas del portón de madera de la instalación *Étant donnés* (1946–1966) de Marcel Duchamp; (2) Una persona con la mano dentro de sus pantalones medio abiertos se masturba y atendiendo la invitación de una voz en off se saca de la bragueta una cabeza de reptil plástica; (3) Nuevamente vemos el portón de *Étant donnés* del que emerge en carboncillo el cuerpo de una bacante desnuda con el pelo largo y desordenado; sus ojos son los dos agujeros del portón, que se abre virtualmente revelando un fondo negro; (4) Descentrada, vemos la pintura *L'Origine du monde* (1866) de Gustave Courbet, famoso torso desnudo con las piernas entreabiertas que muestra la célebre vagina au naturel que ha fascinado a varias generaciones de artistas y espectadores. La vagina de Courbet abre sus ojos bajo un par de cejas pobladas y mira al observador; una mano invisible completa el torso pintándole senos, brazos, piernas y una cabeza sin rostro (il. 17);



17. L'Origine du monde de Courbet con ojos. Candice Lin, Inside Out, fotograma (2010). Cortesía de Candice Lin y Ghebaly Gallery, Los Angeles.

(5) El cuerpo con ojos púbicos, desnudo—y ahora nuevamente sin cabeza y con las manos y los pies amputados—flota sobre un fondo oscuro y un paisaje similar al de *Birth of a Nation* de la misma autora; a su lado, una mujer se lame los dedos como las canibalesas de De Bry. El cuerpo acéfalo cosecha de una planta una cabeza con rostro femenino que hace suya. Una figura masculina penetra a la mujer y, en el coito, la vagina con ojos le arranca el pene. Luego, la mujer decapita al hombre y se pone su cabeza (il. 18);



18. Castración. Candice Lin, Inside Out, fotograma (2010). Cortesía de Candice Lin y Ghebaly Gallery, Los Angeles.

la hermafrodita bicéfala copula con un lobo y luego su cuerpo se disgrega perdiendo el falo y las cabezas. Cierra la secuencia una figura del Ku Klux Klan; (6) Una muñeca vestida de blanco con un ramo de flores danza mientras sus facciones devienen tres vaginas, un falo y una calavera (il. 19);



19. Muñeca con rostro vagino-fálico. Candice Lin, *Inside Out*, fotograma (2010). Cortesía de Candice Lin y Ghebaly Gallery, Los Angeles.

entretanto, se escucha la voz de Marilyn Monroe: “Don’t you know that a man being rich is like a girl being pretty? You wouldn’t marry a girl just because she’s pretty, but my goodness, doesn’t it help?” (*Gentlemen Prefer Blondes* 1953; *Inside Out* 2:06-2:23) (¿No sabes que un hombre que es rico, es como una chica guapa? No te casarías con una chica sólo porque es guapa, pero ¡por dios!, ¿acaso la belleza ayuda?). Otra muñeca de apariencia indígena, morena y con un solo brazo muestra cuatro tarjetas con las frases: “Rivers of blood”; “Pillars of fire,” “Seas of sorrows” y “Showers of blood” (“ríos de sangre,” “pilares de fuego,” “mares de penas” y “chubascos de sangre”).<sup>25</sup> Un chillido estridente dobla y reemplaza la aparente risa de Marilyn Monroe en el borde de una piscina (*Something’s Got to Give* 1962).

La escultura hunteriana está preñada con un video monstruoso. Mientras que su exterior llama la atención sobre un artefacto anatómico, una mirada médica y los orígenes violentos de la ginecología, su interior audiovisual monstrifica una serie de miradas clásicas de la pintura y la plástica modernas sobre los genitales femeninos. En ocasiones, estas referencias no son completamente explícitas: así, la transformación del rostro de la muñeca en rostro vaginal, rostro fálico y calavera, alude la famosa pintura *Le viol* (La violación 1934) de René Magritte (1898–1967), que como se recordará consiste en un

rostro formado con los elementos de un torso femenino, en donde la boca, la nariz y los ojos corresponden a la vagina, el ombligo y los senos, respectivamente. La pintura de Magritte se relaciona de una manera ambigua con la tradición voyeurista gineco-escópica: se puede decir que el cuadro representa un tronco acéfalo y en él, el rostro suprimido. Los pezones-ojos aunque no interpelan propiamente al observador hacen presente lo negado: la *mirada del objeto* (Slavoj Žižek 17). Lin somete el rostro de su muñeca a una vaginación múltiple magritteana; pero luego, erige sobre la cara vaginada un falo y finalmente, desexualiza el rostro: lo desencarna y le arrebató todo rastro de identidad de género.

No podemos hacer justicia aquí a la compleja heterogeneidad del video ni a sus múltiples gestos antropofágicos. Queremos entonces—recogiendo el orden sintáctico fragmentario del audiovisual—llamar la atención sobre algunas instancias del mismo. La primera imagen de *Inside Out* es la de *Étant donnés* (1946–1966, Philadelphia Museum of Art) de Marcel Duchamp (1887–1968). El espectador de la escultura de Lin mira por la vagina-mirilla el portón de Duchamp con sus dos agujeros y nota detrás de ellos unos ojos que lo observan y le impiden la experiencia visual que tendría frente a *Étant donnés*. En la obra de Duchamp los dos agujeros del portón dan a un muro con un hueco a través del cual se ve un paisaje en el que está tendido entre la hierba el cuerpo de una mujer desnuda sosteniendo una lámpara. El cuerpo tiene las piernas abiertas y una grieta en la carne en el lugar de la vagina.<sup>26</sup> *Étant donnés* hace explícito el voyeurismo del espectador frente al desnudo artístico a la vez que produce una verdadera *mise en abyme óculo-vaginal*. La obra materializa plásticamente lo que María Elena Úbeda ha llamado “la crisis del régimen escópico,” en el sentido que incide, incomoda y delata al espectador-voyeur (240–41, 473). *Étant donnés* hace visible la violencia a la que es sometido el cuerpo desnudo cosificado ocularmente. La vagina es más herida que órgano genital y el cuerpo mismo parece afectado por un *rigor mortis* perturbador que contrasta con el despliegue vitalista del cuadro de Gustave Courbet. El rigor de la pose y la apariencia misma de la vagina-herida le podrían dar la razón a algunos críticos que sugieren que Duchamp basó su desnudo en fotografías de la escena de un famoso crimen de 1947 conocido como “the Black Dahlia murder,” que a su vez parece haber sido una “puesta en escena” de numerosos motivos surrealistas de violencia y mutilación de cuerpos femeninos.<sup>27</sup>

Empero, la escultura de Lin cita la obra de Duchamp hasta el portón; es decir, hasta el umbral de la vista que propone *Étant donnés*; las mirillas revelan ojos y los ojos a una hermana de Sycorax, una bruja desnuda que atraviesa el portón y se sitúa frente al espectador impidiéndole la experiencia *voyeur* (il. 20).



20. Bacante sobre el portón de *Étant donnés* de Marcel Duchamp. Candice Lin, *Inside Out*, fotograma (2010). Cortesía de Candice Lin y Ghebaly Gallery, Los Angeles.

Luego, Lin abre las puertas de *Étant donnés* de par en par; detrás no está el paisaje sino un fondo negro y en el lugar del cuerpo inerte encontramos una animación de *L'Origine du monde* (1866) de Courbet, que como veremos también es un cuerpo violentado y sujetado a una necro-escopofilia. Mientras que la instalación de Duchamp hace que el espectador se reconozca mirón, la escultura *Hunter Moon/Inside Out* objeta el ojo *voyeur*: el espectador mira por un agujero pero en lugar del cuerpo-objeto se desencuentra con la vagina-ojo. Lin logra provocar el trastorno radical del régimen gineco-escópico que Hunter “concibe” y que, allende obvias diferencias entre las dos piezas, también informa el desnudo artístico de Courbet.

*L'Origine du monde* fue encargado por el diplomático y coleccionista de arte turco Khalil Bey (1831–1879). Después de varios ires y venires la obra terminó en manos de Jacques Lacan (1901–1981) quien la adquirió en 1955 y la mantuvo en la biblioteca de su casa de campo *La Prévôté*, oculta bajo un panel con un dibujo de André Masson.<sup>28</sup> Luego de la muerte de Lacan, la obra pasó a ser propiedad del estado francés y desde 1995 se exhibe en el Musée d'Orsay.<sup>29</sup> *L'Origine du monde* es al arte pictórico lo que la ilustración del atlas de Hunter o su modelo tridimensional a la anatomía: paradigma de la gineco-escópica; esto es, de un régimen amplio de la mirada no exclusivo ni de la historia de la ginecología, ni de la del arte, que es fundamental en el euro-centramiento del sujeto moderno, y que estructura la invención, representación y subordinación androcéntrica del cuerpo femenino. Estamos frente a paradigmas en el sentido foucaultiano; es decir, a ejemplos huérfanos de totalidad que constituyen y hacen inteligibles ciertos contextos históricos.<sup>30</sup> Más

allá de sus diferencias y variaciones, el mirar de la ginecología y del arte del desnudo se iluminan entre sí como paradigmas explicativos. De manera que la violencia ginecológica permite entender las operaciones de significación y la constitución de un régimen visual estético que produce a la mujer como un territorio objeto del deseo y de exploración y penetración óptico-genital. Bajo este régimen, cuerpo-modelo y modelo-corporal, así como artista y ginecólogo, son posiciones intercambiables como hace evidente un magnífico grabado (pub. 1911) del artista húngaro Mihály von Zichy (1827–1906) que parece anticipar esta confusión: el pintor hunde la cabeza entre las piernas de su modelo que está recostada contra el lienzo en un caballete que sugiere una mesa de exploración ginecológica. El artista está ciertamente absorto en su modelo que podría también ser una proyección tridimensional de la propia obra. La fantasía gineco-escópica lanza la mirada a la penetración, la examinación genital, y acaso también al *cunilingus*. El pintor “ginecólogo” de von Zichy parece abandonar lo óptico por lo oral (il. 21).



21. Pintor y su modelo. Mihaly Von Zichy (1911). Biblioteca particular.

La pintura de Courbet presenta el cuerpo de una mujer acostada y desnuda, con el abdomen, un seno y la vagina a plena vista. Como la figura anatómica de Hunter, el cuerpo de *L'Origine du monde* es un tronco sin cabeza, sin brazos y con los muslos cercenados (en este caso por el marco) a la misma altura que el cuerpo del atlas. Sin embargo, parece que en *L'Origine* Courbet hubiera retornado a un momento previo al de la disección-desfloración hun-

teriana: la vagina no aparece desgarrada como en la lámina IV de Hunter,<sup>31</sup> ni abierta como en *Sexe féminin après défloration* (1856), figura tridimensional que se encuentra en el Musée d'Anatomie de la Université de Montpellier.<sup>32</sup> Se anota a menudo que el cuerpo femenino representado en *L'Origine* no es—por lo menos no explícitamente—un cadáver. De hecho se resalta el realismo, la frescura y vitalidad de esa representación corporal. La artista británica Tracey Emin (1963–) señala: “it looks so real, it looks so fleshy, it looks sexy, it looks so inviting. [ . . . ] it was so radical; the fact that there is pubic hair, the fact that you can see the clitoris, the fact that it's a woman inviting [ . . . ]. I can imagine men at the time, and men now, imagining burying their heads right in there” (*Tracey Emin on Gustave Courbet's . . .* 00:14–1:02) (Se ve tan real, tan carnosa, tan sexy, se ve tan tentadora. [ . . . la pintura] fue ¡tan radical!; el hecho de estar frente al vello púbico, el hecho de poder ver el clítoris, el hecho de que sea una mujer seductora [ . . . ]. Yo puedo imaginar a los hombres de entonces y de ahora queriendo hundir sus cabezas justo allí). Emin, ella misma crítica de la mirada androcéntrica,<sup>33</sup> sin embargo ve en la obra de Courbet una imagen anti-hunteriana: no el cadáver truncado, sino el objeto vivo del deseo que seduce al observador incitándolo a una suerte de parto al revés por el que la cabeza—ojos incluso—retornan al “origen.” Para ella, la vagina del cuadro está en el límite ambivalente entre el observar y el perderse, como el pintor en el dibujo de von Zichy. Creemos que la mirada de Emin se pierde en otro sentido: dejando de ver la violencia que el cuadro despliega y el borramiento de la cosificación óptica; ella ignora el hecho de que ese cuerpo no puede ya jamás mirarnos y, seducida por la vagina, olvida los cortes de este tronco, las gasas blancas que lo envuelven, y su pérdida de color en que podemos adivinar la muerte. Observadores tempranos del cuadro como el escritor y fotógrafo Maxime du Camp (1822–1894) notaron con escándalo la ausencia de la cabeza y extremidades,<sup>34</sup> y recientemente, algunos historiadores del arte como Jean-Jacques Fernier han entretenido la hipótesis de que la obra de Courbet hubiera sido de cuerpo entero y posteriormente mutilada.<sup>35</sup> Lo interesante de dicha hipótesis no es su prueba sino su presupuesto: un descuartizamiento hunteriano. En otras palabras, creemos que en el realismo de Courbet ya está presente el troceo y voyeurismo surrealista que la obra de Duchamp hace explícito. No habría entonces una oposición entre la contemplación realista del pubis y la predilección surrealista por la erotización necro-escopofílica del fragmento genital. Esta conexión es patente en la fascinación surrealista por la obra de Courbet. Por ejemplo, René Magritte—quien como Salvador Dalí puede considerarse un insigne descuartizador pictórico del cuerpo femenino—hizo una temprana copia de *L'Origine du monde* (1940) que pasó como el original de Courbet en *Le Sexe de la femme* (1967), un curioso ensayo sobre sexología del urólogo francés Gérard Zwang (Savatier, *L'Origine* 169; Thomas-Maurin *et al.* 20–21).<sup>36</sup>

Por múltiples razones, que incluyen su indudable destreza técnica, su evidente erotización del fragmento corporal, su relación histórica con Lacan y el psicoanálisis, y las pretensiones alegórico-cosmogónicas del título, la obra de Courbet ha sido y sigue siendo objeto de múltiples reelaboraciones, homenajes y disputas, y—¿cómo no?—de críticas feministas y contra-coloniales. Ciertamente, algunas propuestas han resultado fallidas. *L'Origine* de la guerre (1989) de la francesa ORLAN (Mireille Suzanne Francette Porte 1947–) sin desafiar la gineco-escópica realista cambia el género del cuerpo genital con la foto de un tronco desnudo masculino en la misma pose del cuadro de Courbet. ORLAN simplemente invierte el género del cuerpo y hace una asociación simplista entre lo masculino y lo bélico que no sirve como crítica ni de Courbet, ni de la mirada androcéntrica, ni de la guerra. De la misma manera, desde una agenda de afirmación étnica, *L'Origine* ha sido reclamado por la norteamericana Mickalene Thomas con sus desnudos *Origin of the Universe 1 y 2* (2012). Pese a los valores estéticos de estas piezas, la artista reitera no sólo el régimen escópico de Courbet, sino los usuales estereotipos de género y la gramática racial moderna: si el origen eurocéntrico del mundo es una mujer blanca, el del universo es una mujer negra, de tal manera que la “vagina afro” se elevaría conceptualmente sobre la “caucásica” sin atender la naturaleza colonial de esta representación, ni cuestionar la definición del cuerpo femenino como espacio reproductivo (origen, matriz, etc.).

Mejor suerte sigue la obra de Tracey Emin, ya mencionada, o la del brasileño Vik Muniz (1961–), quien hace dos (sub)versiones del famoso cuadro. *Origin of the World, After Courbet* (1999), fotografía de una composición hecha con polvo (dirt), juega con la común asociación moralista entre genitales femeninos y suciedad. La vagina es en Muniz propiamente *coño*.<sup>37</sup> Luego, en el collage *Origin of the World, After Courbet* (2013), Muniz rehace *L'Origine* a partir del ensamblaje de (re)cortes de revistas (il. 22).



22. Vik Muniz, *Origin of the World, After Courbet* (2013). Art © Vik Muniz/  
Licensed by VAGA, New York, NY.

La vagina-collage de Muniz es mimesis y a la vez distorsión de la de Courbet: a medida que el ojo se acerca, ésta se desintegra en pedacitos de papel; el acercamiento produce una suerte de indiferenciación por la que el ojo, como sucede en la escultura de Lin, pierde su objeto. Muniz ofrece así un artefacto cultural que, dependiendo de la distancia del observador, permite la desterritorialización de la vagina. Como hemos visto, ésta sinécdoque genital sólo existe mediante una focalización escópica y sus correspondientes cortes visuales, anatómicos y estéticos. Mirando de cerca la obra de Muniz, el espectador sucumbe a la tentación que sugería Emin, sólo que en el movimiento de *zoom in* el ojo termina descolonizando la vagina en el umbral de su penetración.

*Two Origins of the World* (2000) del mexicano Enrique Chagoya (1953–) es una sugerente reapropiación antropofágica y decolonial de Courbet (il. 23).<sup>38</sup>



23. Enrique Chagoya, *Two Origins of the World* (2000). Cortesía de Enrique Chagoya y Lisa Sette Gallery, Phoenix AZ.

La obra recicla *L'Origine du monde* como fondo espectral sobre el que aparecen colgados tres lienzos de colores sólidos en negro, azul y blanco. En frente, una figura indígena termina sobre un caballete un cuarto lienzo metapictórico rojo que “interpreta” el cuadro de Courbet. El pintor indígena ofrece una génesis cromática no genital que se sobrepone al origen del mundo eurocéntrico: la obra recoge la cosmogonía náhuatl que privilegia cuatro colores fundamentales correspondientes a los cuatro puntos cardinales, asociados a la creación del universo y a los dioses Tezcatlipoca (negro), Huitzilopochtli (azul), Quetzalcóatl (blanco), y Xipe Totec (rojo).<sup>39</sup> Sobre un fondo eurocéntrico (el pubis cosmogó-

nico de Courbet), Chagoya reorienta el mundo de manera contra-colonial, reivindicando los signos culturales indígenas que el colonialismo borró. Además, Chagoya sobrepone a la “sensual” vagina courbetiana el color rojo, *suplemento* o *surplus* de significación por el que el objeto de la penetración óptica deviene agente de expulsión: el rojo menstrual constituye un signo de ingravidez que impugna la sobrecodificación reproductiva.

En su performance *Miroir de l'Origine* (29 mayo 2014), Deborah De Robertis (1984–) perturba la observación museológica de *L'Origine du monde*, interponiéndose ella misma con las piernas abiertas entre la mirada de los espectadores y el cuadro de Courbet. De Robertis se exhibió en el Musée d'Orsay en un corto traje de cóctel dorado, sentada de espaldas a *L'Origine* abriéndose la vulva con sus manos, ante la mirada incrédula y escandalizada del personal de seguridad del museo que corrió a cubrirla (il. 24).



24. Deborah De Robertis, *Miroir de l'origine* (2014). Galleria Massimo Minini FIAC 2014. Cortesía de Deborah De Robertis.

Recuperados del “choque do real”—como diría la crítica brasileña Beatriz Jaguaribe<sup>40</sup>—los espectadores aplaudieron y la policía puso fin a esta doble exhibición removiendo a la artista del museo, quien fue arrestada por exhibicionismo. En una entrevista, De Robertis explicaba conceptualmente su performance como una inversión del régimen escópico androcéntrico del arte:

Il y a un «trou» dans l’histoire de l’art, le point de vue absent de l’objet du regard. Dans sa peinture réaliste, le peintre montre des cuisses ouvertes, mais le sexe reste fermé. Il ne dévoile pas le trou, c’est-à-dire, l’œil. Je ne montre pas mon sexe, mais je dévoile ce que l’on ne voit pas dans le tableau, l’œil du sexe, le trou noir, cet œil enfoui, ce néant, qui au-delà

de la chair répond à l'infini insoutenable, l'origine de l'origine. Face à la surexposition du sexe dans notre monde contemporain, il n'y a plus rien à dévoiler, sauf l'annonce d'un monde nouveau où les grands maîtres se laissent regarder par les femmes. Je propose le miroir inversé du tableau de Courbet, qui nous rappelle que l'histoire se raconte dans le deux. ("Une performance")

(Hay un "agujero" en la historia del arte: el punto de vista de quien es objeto de la mirada. En su cuadro realista, el pintor muestra las piernas abiertas, pero la vagina permanece cerrada. Él no revela la cavidad, esto es, el ojo. Yo no estoy mostrando mi sexo, sino aquello que no se ve en la pintura: el ojo de la vagina, el hoyo negro, el ojo enterrado, esa nada, que más allá de la carne responde al infinito insoportable, el origen del origen. Frente a la sobreexposición del sexo en nuestro mundo actual, no hay en verdad nada que mostrar excepto el anuncio de un nuevo mundo donde los grandes maestros se dejen mirar de las mujeres. Propongo el reflejo invertido de la pintura de Courbet, reflejo que nos recuerda que la historia se cuenta entre dos.)

De Robertis se abre la vulva con las dos manos como la modelo del estudio fotográfico que Hans Bellmer hizo a mediados de la década de 1940 para *L'histoire de l'oeil* de Georges Bataille. Más allá de la interpretación de la artista, nos parece que De Robertis feminiza y recupera de cuerpo entero la performatividad de la vagina-ojo en un gesto sólo comparable al de la *Sheela na gig medieval* (il. 25). De Robertis no se enfrenta simplemente al encuadre segmentador de Courbet (del que Bataille y Bellmer son herederos) sino al voyeurismo de los espectadores de la galería. La performance perturba mediante un *exceso de realidad* la gineco-escópica realista. De Robertis intenta reinstalar la mirada del objeto que históricamente ha estado sujetado al ojo. Su radical desfamiliarización de Courbet ciertamente cuestiona la óptica androcéntrica del desnudo femenino pero no logra revertir su asimetría sino apenas producir el choque de lo real. *Hunter Moon/Inside Out* de Lin, en cambio, produce lo que nosotros llamaríamos *el choque de lo irreal*: el artificio que fractura el origen del origen. En efecto, creemos que una de las más contundentes críticas a Courbet—y a la óptica hunteriana—proviene del trabajo de Lin en el entramado de la instalación curatorial de Morandeira.



25. Sheela na gig. Kilpeck Church, Herefordshire, UK (siglo XII). Fotografía de Nussy-Pic.

### **Ver / Vaginar**

A lo largo de este ensayo hemos hablado de una serie de *regímenes del ver* que subordinan el cuerpo femenino y que rigen espacios culturales amplios, más allá del saber o las disciplinas médicas. Si bien la ginecología aparece formalmente a mediados del siglo XVIII, el mirar asimétrico sobre el que se funda, la subordinación y violencias que la sustentan, y las operaciones de significación sinecdótica que propicia se extienden al desnudo pictórico y otras formas plásticas del voyeurismo moderno sobre los genitales.

*Hunter Moon/Inside Out* es una meditación plástica sobre el ojo, o mejor, sobre la compleja relación política e histórica entre el ojo y los genitales femeninos. La escultura despliega y a la vez extraña la mirada colonial, médica y estética sobre la vagina y más que una inversión del régimen gineco-escópico colonial moderno, representa un desordenamiento radical o golpe a ese régimen, a sus violencias epistémicas, exclusiones y asimetrías.

*Hunter Moon/Inside Out*, como *Two Origins of the World* de Chagoya, devora antropofágicamente el archivo colonial y resignifica una serie de obras paradigmáticas del régimen gineco-escópico moderno. Asimismo, como la vagina-collage de Muniz, la escultura de Lin hace posible una erosión de la

segmentación visual y sinecdótica del cuerpo femenino y una crisis del “orden de las cosas” que epitomizan Hunter o Courbet. Finalmente, de manera similar a la performance de De Robertis, *Hunter Moon/Inside Out* incomoda al observador y desafía la colonialidad voyerista de la mirada médica y estética sobre los genitales femeninos. Estamos frente a un artefacto-*freak* que engatilla una anagnórisis crítica del ver y, en este sentido, Lin va más allá de la denuncia del voyeurismo de Duchamp, de la inversión de la mirada en la performance de De Robertis o incluso del extrañamiento que produce la cámara intravaginal de la película *Enter the Void* (2009) de Gaspar Noé, en la cual el ojo del espectador enfrenta el pene durante el coito, deviniendo él mismo ojo-vagina.

*Hunter Moon/Inside Out* propone maneras excéntricas y decoloniales de re-pensar el cuerpo genital y de des-representarlo mediante la desfamiliarización y fractura de los campos visuales, imágenes y archivos que informan las técnicas modernas de la producción del mismo. La escultura de Lin desafía la escópica que identifica al Otro con ese cuerpo y lo sujeta a una relación jerárquica de dominio similar a la que establece la cartografía con el espacio colonizado, la ginecología con el cuerpo de la mujer, y el arte realista y surrealista con el desnudo. El cuerpo femenino normalizado por la mirada colonial, anatómica y estética deviene monstruo gineco-escópico, cuerpo anómalo en el sentido deleuziano; es decir, “the unequal, the coarse, the rough, the cutting edge of deterritorialization” (244) (lo desigual, lo rugoso, lo aspero, el borde cortante de la desterritorialización). No nos referimos a la anormalidad sino a la des-normalización, no al cruce de los bordes sino al desbordamiento y desdoblamiento continuo del cuerpo genital femenino en la escultura-audio-visual.<sup>41</sup> En “El ojo del poder” Michel Foucault se preguntaba: “¿han existido insurrecciones contra la mirada?” (24); creemos que la escultura de Lin representa una de estas instancias: una inquietante vagina que se resiste a ser objeto e incomoda al observador anunciando la mirada perturbadora del Otro.

*Hunter Moon/Inside Out* materializa lacanianamente la sujeción del sujeto y la resistencia del objeto; o lo que es lo mismo, impugna u objeta al observador y lo somete a la experiencia del escrutinio de un otro invisible. El ojo penetra una vagina artificiosa de apariencia metálica, irreal e inerte que no ofrece ninguna información anatómico-científica, ni seduce estética o eróticamente. El espectador—que en otras circunstancias hubiera podido hacer un examen ginecológico, o extasiarse en la observación estética o *voyeur* de un pubis, o incluso besar o penetrar esa carne—enfrenta aquí un inquietante *lusus naturae*, una portentosa vagina-ojo que desdibuja la distinción asimétrica entre la mirada y lo mirado, y hace añicos las antítesis adentro/afuera y sujeto/objeto. Una vez el ojo penetra la vagina, la mirada se desencuentra con el revés genital (*Inside Out*) y con la extraña contingencia de una miriada de vaginas teratológicas: la de Duchamp obturada por los

ojos desafiante de una bruja, la de la bruja en frente de la puerta, la de la puerta misma que se abre, la de Courbet que mira, castra y copula, las del rostro de la muñeca que devienen pene erecto, la de Marilyn Monroe oculta bajo el agua, y la del video mismo cíclico, menstrual. En contraste con el exterior inmóvil de la escultura, el interior niega al espectador cualquier sosiego mediante un constante flujo audiovisual: vagina con ojos, vagina-rostro, vagina antropomorfa, mujer acéfala, bicéfala, vagina castradora, vagi-pene, brazo-pie, lobo-pene-vaginado... vaginada; cuerpos en destrucción, regeneración, metamorfosis, entre sonidos discontinuos, música heterogénea, voces, jadeos, luces, mensajes sin una sola sintaxis, ni una forma única, y la extraña experiencia de una vagina que anuncia, en su resistencia al ojo, la mirada del Otro. En *Hunter Moon/Inside Out* la vagina-objeto desafía la estabilidad de la segmentación y cosificación óptica que la constituye y opone a la noción orgánica y simbólica de cuerpo-genital femenino, un cuerpo en devenir (des)haciéndose a la vista. La vagina antes que sustantiva es propiamente verbal: *vaginar*.<sup>42</sup>

## Notas

1. Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de Candice Lin, Enrique Chagoya, Vik Muniz y Julia Morandeira, quienes nos facilitaron numerosas imágenes de sus trabajos y atendieron pacientemente nuestras preguntas. Agradecemos la atenta lectura, comentarios y sugerencias de nuestros colegas Andrés Biermann, Elena Deanda, Ben Heller, Juliet Lynd, Julia Morandeira, Maria Rosa Olivera-Williams, David Solodkow, Juan Vitulli y Andrés Zamora. Este trabajo fue posible gracias al apoyo y asistencia de las siguientes instituciones y personas: KADIST, París; The Hunterian Museum and Art Gallery de la University of Glasgow; U.S. National Library of Medicine; Royal Collection Trust / Her Majesty Queen Elizabeth II; Lisa Sette Gallery, Phoenix; Galeria Nara Roesler, São Paulo; Vik Muniz Studio, New York; Ubu Gallery, New York; Fondation Beyeler, Riehen / Basel; The Kellogg Institute; Hesburgh Library, University of Notre Dame; Graham Nisbet; Agata Rutkowska; Lisa Sette; Ashley Rice; Lilian Shimohirao; Erika Benincasa; Julie Schilder; Lauren Oliver; Adam Boxer; Mirjam Baitsch y David Dressing.
2. Julia Morandeira Arrizabalaga es curadora e investigadora independiente. Miembro del grupo de producción artística decolonial “Declinación Magnética” y del grupo de investigación sobre arte, curaduría y colonialidad “Península.” Durante 2014–2015 fue comisaria residente en KADIST, París. Su proyecto “Canibalia” dialoga y consume de manera creativa la propuesta del ensayo *Canibalia* de Carlos Jáuregui (2008). Co-dirige junto a Manuel Segade la del CA2M - Centro de Arte Dos de Mayo en Ma-

drid, un organismo de investigación colectiva que opera cómo aparato digestivo de la institución. Ella es también mediadora en el proyecto ConComitentes impulsado por la Fundación Daniel y Nina Carasso en España. Su práctica se articula en proyectos curatoriales de largo aliento como *Canibalia*; *Be careful with each other, so we can be dangerous together*; *Nothing is true, everything is alive*, y *Estudios de la Noche*.

3. La pared reproduce varios grabados de De Bry: una cena caníbal de mujeres y niños en círculo de la *Warhaftige Historia* de Hans Staden (144); una canibalesa tomada del frontispicio “*America Tertia Pars*” (113); el detalle de una parrilla con extremidades humanas asándose y la imagen del diablo azotando a un hombre de la *Histoire d’un voyage* de Jean de Léry (146, 148). También está impreso en el muro un fragmento del mapa “*Novus Orbis*” (Basilea, 1540) publicado en *Geographia universalis, vetus et nova* de Claudio Tolomeo, edición de Sebastian Münster (1545).
4. En el universo androcéntrico de *The Tempest* de Shakespeare “Calibán afirma su rebeldía con un intento de violación de Miranda [la enamoradiza hija de Próspero]; ésta se convierte en una especie de botín del conflicto colonial y es una prenda de la estrategia política” de su padre. Las lecturas de esta obra desde el siglo XIX y especialmente a partir de mediados de los años 1950 se concentraron en los personajes masculinos Próspero, Ariel y Calibán a quienes hicieron símbolos del idealismo, la barbarie, el imperialismo y las luchas contra-coloniales. Sobre la apropiación de *Sycorax* y otras lecturas feministas de *The Tempest* ver Jáuregui (*Canibalia* 522–538).
5. El grabado *Indios, mujeres y maricas* opera a través de un doble ejercicio de extrañamiento. En primer lugar, la impresión de las flores en la esquina y el trasfondo del grabado confirmarían justamente la caprichosa asociación entre flores y mujeres, indígenas y maricas; así, desde la primera persona del plural *Jeleton* reitera y burla el estereotipo. Un segundo extrañamiento proviene del “error” gramatical de la oración, pues adornadas está en discordancia de género con el sujeto de la frase, lo que propone una desviación respecto de la hetero-normativización del lenguaje.
6. Además de las obras exhibidas en el muro descrito, “*Canibalia*” incluyó: *Murs tatouées / Muros tatuadas* (dibujos sobre pared, de *Jeleton*, 2015); el grabado con acuarela y plantas secas *Sycorax’s Collections (Herbarium)* (2011) de Lin; el video *La visión de los vencidos* (2013) de Motta; la instalación *Kiti Ka’aeté* (2011) y el holograma *Mano con hojas* (2013) del español Daniel Steegmann Mangrané; la instalación audiovisual *Ojos Imperiales* (2015) del español Pablo Marte; la pila de posters *If You Don’t Know What the South is, It’s Simply Because you are from the North* (2009) de Lagomarsino; y el video *Where to Sit at the Dinner Table?* (2013) del portugués Pedro Neves Marques.
7. *Hunter Moon/Inside Out* (2015) se encuentra en la galería François Ghebaly (Los Ángeles); una versión anterior *The Moon* (2010) en arcilla, resina y esmalte blanco se exhibe en la Galería Quadrado Azul (Porto). Ambas esculturas comparten el mismo audiovisual interno (2010).
8. El médico y anatomista escocés William Hunter (1718–1783) hizo sus primeros estudios en la University of Glasgow (1731–1736); fue aprendiz de William Cullen en

Hamilton (1737–1739) y más tarde de William Smellie. En Londres, Hunter sirvió como asistente de anatomía de James Douglas (c. 1741–42). A partir de 1749, se dio a conocer como médico obstetra, disciplina que contribuyó a fundar mediante sus trabajos de disección e investigación, su propia práctica y sus publicaciones, entre las cuales se cuenta *The Anatomy of the Human Gravid Uterus* (1774). En 1750 la University of Glasgow le otorgó el grado de doctor en medicina. Su clientela incluía a la alta burguesía y aristocracia inglesas y, a partir de 1761, a la familia real. Hunter fue Fellow of the Royal Society (1767) y de la Society of Antiquaries of London (1768), así como miembro honorario de la Society of Antiquaries of Scotland (1781). En 1768 George III lo nombró profesor de anatomía de la Royal Academy of Arts (1768–1783). Hunter fue un ávido coleccionista de arte, monedas, libros, curiosidades, piezas anatómicas y especímenes zoológicos y humanos que legó a la University of Glasgow, estableciendo la base de la colección del Hunterian Museum (Lawrence Keppie 1–5; Murgo Campbell 1–17).

9. Hasta el siglo XVIII, la vagina fue relativamente ignota, concebida de manera abstracta y la mayoría de veces invisibilizada, considerada una malformación o inversión de los genitales masculinos, un agujero, un micropene o el receptáculo del pene. Comúnmente la vagina fue definida siguiendo las líneas dogmáticas de la cita de autoridades. Particularmente influyente fue *La Reproducción de los animales* de Aristóteles que argüía la existencia de un único sexo masculino, respecto del cual el cuerpo femenino era una malformación. En el siglo II, Galeno difundió la tesis aristotélica de la malformación de la mujer concluyendo que los órganos sexuales femeninos eran una versión invertida de los masculinos, y por tanto, los ovarios eran analógicamente unos testículos internos (Mónica Cano 44–5; Catherine Blackledge 70–1; Angus McLaren 327). En el Renacimiento, la vagina fue frecuentemente representada como agujero o ranura; así por ejemplo en Da Vinci (c. 1508), Jacopo Berengario (1460–1530; *Anatomia Carpi. Isagoge breves* [1522] 1535 f. 22 v.) y Jakob Rueff (1500–1558; *De conceptu et generatione hominis* 1554, f. 12 r.). En ocasiones, la vagina era apenas insinuada mediante una línea tenue que anunciaba el cuello del útero; véase por ejemplo *Syntagma anatomicum* (1647, f. 80 v., 96 v.) de Johann Vesling (1598–1649) y “*Dessein anatomique, dissection d’une femme*” (1685) de Gérard de Lairese (en Koering 47). En el siglo XVI Andreas Vesalius, siguiendo a Galeno, representó la vulva con la forma de glánde y la vagina como un pene invertido (*De humani corporis fabrica* 1541, en Blackledge 66). Prospero Borgarucci (fl. 1564–1579) sostuvo una hipótesis similar explicando moralmente la interiorización de los testículos femeninos (Cano 46). Gabriello Fallopio (1523–1562) describió por primera vez el clítoris en 1561 y sostuvo que se trataba de un micropene (46); de nuevo, una forma defectuosa o menor de los genitales masculinos. El “descubrimiento del micropene” llevó a anatomistas como Thomas Bartholin (1616–1680) a especular que la mujer tenía dos penes: uno invertido (la vagina) y otro minúsculo (el clítoris) (*Anatomy* 1668). El término vagina (vaina) fue usado por primera vez por Matteo Realdo Colombo (c. 1515–1559) en *De Re Anatomica* (1559) para denominar descriptivamente la “funda” en donde se

- introducía el pene, definiéndola funcionalmente como subordinada a éste (Blackledge 60–1, 77–9).
10. Para explicar la deformidad de esta vagina-hueco, Kenneth Keele y Carlo Pedretti suponen que se trata de una representación post-parto, pese a que en las notas de Da Vinci no se hace mención a esta circunstancia (en Da Vinci 72).
  11. Estas coincidencias pueden explicarse señalando que Hunter estudió los dibujos anatómicos de Da Vinci (incluyendo el comentado) en la biblioteca de Jorge III, y hasta cierto punto se sintió él mismo continuador de la tradición anatómica del italiano. Sobre el encuentro de Hunter con los dibujos anatómicos de Da Vinci, véase Martin Kemp (144, 147–48).
  12. Algunos manuales de parteras incluyen ilustraciones: tal es el caso del libro de Eucharius Rosslin que ilustra las que se pensaban eran las posiciones del feto en el útero (Massey, “Pregnancy” 76).
  13. El tratado de Smellie fue iluminado por van Rymsdyk, y por Petrus Camper (1722–1789) y Smellie mismo. Para *The Anatomy* van Rymsdyk elaboró 31 de los 34 dibujos. Los otros fueron realizados por Edward Edwards (1738–1806; lámina XVI), Alexander Cozens (1717–1786; lámina XXI), y Nicholas Blackey (1739–1758; lámina XXII) (véase Caroline Grigson 65, 69, 71–2).
  14. Shelton estima que los tratados de Smellie y Hunter ilustran más de treinta cuerpos de mujeres, la mayoría de ellas con nueve meses de embarazo. Las ilustraciones de *The Anatomy* representarían diez y siete cuerpos, doce de los cuales Hunter habría diseccionado con su hermano entre 1766 y 1774 (“Emperor’s” 46, 49; “Shelton’s response” 167). Según Kaufman y Malcolm-Smith, Hunter ilustró los cadáveres de sólo cinco mujeres, todas con nueve meses de embarazo (166). Por su parte, Stuart MacDonald y John Faithfull indican que Hunter usó 13 cadáveres para su atlas (obtenidos a través de exhumadores), además de material suplementario proveniente de un parto y varios abortos (52–5).
  15. Desde Vesalio “the female figure was generally shown standing or sitting, depicted whole and apparently alive, albeit with the abdomen open to the viewer. In many anatomical atlases, it was also a gravida figure” (Massey, “Pregnancy” 75) (la figura femenina fue generalmente exhibida de pie o sentada, representada de forma entera y aparentemente viva aunque con el abdomen abierto al espectador. En muchos atlas fue también una figura grávida). Estas figuras, a menudo embarazadas, sirven para ilustrar el sistema reproductivo. El cuerpo femenino era incluido en los atlas anatómicos con fines ilustrativos, pero rara vez examinado a fondo. El cuerpo masculino, por su parte, servía como modelo normativo explicativo de la anatomía humana.
  16. En el prefacio, Hunter señala su decidida preferencia por la ilustración anatómica del objeto “exactly as it was seen” vis-à-vis las imágenes resultado de la abstracción imaginativa; la imagen que “represents what was actually seen, [ . . . ] carries the mark of truth, and becomes almost as infallible as the object itself,” incluso si presenta áreas difíciles de discernir (2 s.n.).
  17. Estas piezas, cuya autoría cierta se desconoce, han sido atribuidas al propio van

- Rymsdyk así como a los escultores Edward Burch (1730–1814) y Agostino Carlini (c. 1718–1790). Hunter registró en sus manuscritos la existencia de veintiuna piezas, catorce de las cuales fueron relacionadas por John Teacher en su catálogo (1900). Sin embargo, como se anotó, sólo once se encuentran hoy en el Hunterian Museum (N. A. McCulloch et al. “Hunter’s casts” 210, 213, 216; Teacher 659-67).
18. Diez y seis especímenes se exhiben en frascos de vidrio en el Hunterian y uno en el Pathological Museum of the Glasgow Royal Infirmary. Trece especímenes del Hunterian y el que se encuentra en el Royal Infirmary están representados en *The Anatomy* y pueden ser identificados en veinticinco de las treinta y cuatro ilustraciones del atlas (McCulloch et al. “Hunter’s Gravid” 253).
  19. Como ha señalado Paul B. Preciado (antes conocido como Beatriz Preciado) “la regla de ordenación del cuerpo intersexual es fundamentalmente visual y no cromosómica. Como si los ojos fueran finalmente los encargados de establecer la verdad del género verificando la correspondencia entre los órganos anatómicos y un orden sexual ideal binario. Dicho de otro modo, no somos capaces de visualizar un cuerpo fuera de un sistema de representación sexual heterocentrado” (110).
  20. Existen, claro, excepciones, normalmente en figuras alegóricas, no anatómicas del Renacimiento; por ejemplo, el grabado *Die Nacht* (1558) de Hans Sebald Beham (Koering 44).
  21. Las citas corresponden a un análisis de la etno-cartografía colonial (Jáuregui 107–8, 181) que hacemos extensivo analógicamente a la ginecología.
  22. “[W]e see a full frontal view of a female trunk with legs apart; the viewer’s eye is drawn towards the vagina [ . . . ]. The net result is an image that is intimate yet impersonal, suggestive of humanity yet butchered, celebrating the act of generation, yet also conveying violated female sexuality. This sense of violation is reinforced by Plate IV [ . . . ] where the clitoris has been cut in two, although this has no relevance to the plate or, indeed, to the book as a whole” (Jordanova 390) (Vemos el área frontal de un tronco femenino con las piernas abiertas, el ojo del espectador es atraído hacia la vagina [ . . . ]. El resultado total es una imagen íntima, pero también impersonal, que sugiere humanidad, pero a la vez está destazada; celebra el acto de una generación, pero también representa una sexualidad femenina violada. Esta sensación de una violación se refuerza en la Ilustración/Placa IV [ . . . ] en donde el clítoris ha sido cortado en dos, aunque ese corte [es claramente superfluo pues] no tiene relevancia en [lo que trata de ilustrar] la placa o ni el todo el libro ).
  23. Según Shelton “Smellie and Hunter were responsible for a series of 18th century ‘burking’ murders of pregnant women, with a death total greater than the combined murders committed by the famous 19th-century murderers, Burke and Hare, and Jack the Ripper” (“Emperor’s 46) (Smellie y Hunter fueron los responsables de una serie de asesinatos de mujeres embarazadas por asfixia con un número total de muertes que superó los asesinatos llevados a cabo por los famosos homicidas Burke y Hare, así como por Jack “el destripador”).
  24. “The penis-camera provided researchers with a new way of seeing the interior of a

woman's vagina when she was sexually aroused. At some point in the mid- to late 1950s, [ . . . ] Masters and Johnson created the peniscamera using a see-through Plexiglas tube with a film camera and an optical eye made of plate glass inside. In another early article, Masters stated that the viewing of 'the normal anatomic reactions within the vagina during the various phases of the human female's sexual response cycle have been successfully recorded in color motion-picture photography by Washington University's Department of Medical Illustration'" (Donna Drucker 51) (La cámara-pene brindó a los investigadores una nueva forma de ver el interior de una vagina durante la excitación sexual. En algún momento entre mediados hasta finales de los cincuenta, [ . . . ] Masters y Johnson crearon una cámara-pene haciendo uso de un tubo transparente de Plexiglas con una cámara filmica y un ojo óptico de vidrio cilindrado en su interior. En otro artículo de sus inicios, Masters declaró que la visualización de las reacciones anatómicas normales dentro de la vagina durante las varias fases del ciclo de respuesta sexual femenina han sido exitosamente grabadas en fotografía de película cinematográfica a color por el Departamento de Ilustraciones Médicas de Washington University).

25. Éstas, que Lin llama "talismanic cards," hacen referencia a "mythologized/historicized massacres or other instances of indigenous genocide" (Comunicación, Feb. 4, 2016) (a masacres mitologizadas/historizadas y otras instancias del genocidio indígena). Las tarjetas aluden también la menstruación (ríos y lluvias de sangre) y acaso la teofanía piro-fálica ("columna de fuego" Éxodo 14:24).
26. El cuerpo en *Étant donnés* está hecho con una armadura de metal cubierta con pergamino pintado con óleo (Melissa Meigham 252; Mark Nelson y Sarah Hudson Bayliss 130).
27. Sobre las posibles inspiraciones surrealistas del crimen y la disposición "estética" del cadáver y la relación con la obra de Duchamp, véase Nelson et al.. Anna C. Chave define *Étant donnés* como una "installation with its creepy 'true crimes' vignette of a nude, spread-eagled woman supine in a meadow, her distorted and denuded genital cleft centrally visible through the peephole that grants the public's sole access to the tableau" (8) (una instalación con sus horripilantes viñetas de 'crímenes reales' de una mujer desnuda con las piernas abiertas en un prado, su hendidura genital distorciónada y descubierta centralmente visible por medio de una mirilla que brinda el único acceso del público a la escena).
28. Lacan solicitó a André Masson la elaboración de un marco con un panel corredizo que ocultaba *L'Origine* y reproducía "de manera abstracta los elementos de la tela oculta" (Shuli Barzilai 8).
29. En 1930 una fotografía de *L'Origine du monde*, bajo el título *Tronc Féminin*, ilustró el libro *Die Grossen Meister der Erotik* de Eduard Fuchs (1870–1940). La pintura fue mostrada al público por primera vez en 1988 en la exhibición "Courbet Reconsidered" del Brooklyn Museum y en 1991, en el Musée Gustave Courbet en Ornans, antes de pasar a la colección del Musée d'Orsay (Thierry Savatier 186; Frédérique Thomas-Maurin, Julie Delmas y Élise Boudon 29).

30. Como ha señalado Giorgio Agamben la noción de paradigma en Foucault se refiere a un fenómeno histórico singular que mediante una operación crítica, “constituye y hace inteligible un contexto histórico más amplio y problemático.” El paradigma constituye y visibiliza contextos como lo hace un ejemplo o una excepción gramatical; el paradigma no es propiamente una parte del todo; no es una metonimia ni una metáfora sino un exemplum huérfano de totalidad o de generalidad pero cuya relación analógica con otros ejemplos permite constituir esa “generalidad” o principio de inteligibilidad (en Jáuregui “Biopolitics of In(ex)clusion” 54).
31. En *L’Origine du monde* la vagina no está abierta como en la lámina IV de Hunter, pareciéndose en cambio a la de la lámina I correspondiente al mismo cuerpo antes de su disección y apertura.
32. Véase *Sexe féminin après défloration* en Koering (48).
33. Puede decirse que gran parte de la obra de Emin revisita a Courbet en clave feminista. Véase la fotografía en blanco y negro *I’ve Got It All* (2000) y especialmente, la foto a color *Self-Portrait* (2001). Sin embargo, Emin no logra desafiar el régimen gineco-escópico y hasta cierto punto lo reitera.
34. “[B]y some inconceivable forgetfulness, the artist who copied his model from nature, had neglected to represent the feet, the legs, the thighs, the stomach, the hips, the chest, the hands, the arms, the shoulders, the neck and the head” (Du Camp en Barzilai 9–10) (por algún descuido inconcebible, el artista que copió su modelo de la naturaleza omitió representar los pies, los muslos, el estómago, las caderas, el pecho, las manos, los brazos, los hombros, el pecho y la cabeza).
35. Esta hipótesis se basa en la aparición de *Tête de femme*, una pintura de Courbet de una cabeza que supuestamente correspondería al tronco de *L’Origine* (ver Anne-Cécile Beaudoin 65–75; para un análisis detallado de la pintura consúltese también Bruno Mottin 33–9).
36. Otras reelaboraciones surrealistas del cuadro de Courbet dignas de mencionar son dos dibujos de André Masson (1896–1987). El primero cubrió por años el cuadro de Courbet en la biblioteca de Lacan (1955); el segundo fue una ilustración de una figura masculina mirando de cerca el pubis a la Courbet que Masson hizo para *Le Mort de Bataille* (1964; Thomas-Maurin et al. 17, 31; Naumann et al. 4, 60).
37. Usamos la voz vulgar coño (del latín *cunus*, vulva) para marcar una diferencia respecto del significante gineco-escópico vagina. Coño evade lo meramente visual privilegiando otros sentidos como el tacto, el olfato y el gusto y escapa tanto la sobre-determinación genital reproductiva como la vacuidad que define históricamente la “cavidad” útero-vaginal. Asimismo, coño afirma no una ausencia sino una presencia positiva, sexual y no dependiente ni del falo ni del feto.
38. *Two Origins of the World* es hasta cierto punto un corolario de *Le Canibal Moderniste* (1999), también de Chagoya. *Le Canibal* revisita ciertos íconos del modernismo pictórico europeo: la cabeza empalada de Claude Monet (1840–1926) adorna su jardín japonés; de ella sale en una burbuja de comic un fragmento de uno de los tableros geométricos de Piet Mondrian (1872–1944); y Pablo Picasso (1881–1973) posa como

una de las figuras de *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) sin un brazo; una canibalesa de De Bry lo devora. Ambas obras fueron hechas por Chagoya a raíz de un desencuentro del artista con los funcionarios de la *Bibliothèque Nationale de France* que le negaron el acceso al Códice de París, alegando que otro mexicano había robado unos manuscritos (Entrevista nov 17, 2015).

39. “Se dice que antes que existiera el universo conocido sólo había un cielo que llamaban décimo tercero, el hogar del Ser Supremo, Ometecuhlti y su esposa Omecíhuatl, que no tuvieron principio. Eran eternos. Esta pareja divina procreó cuatro hijos, que Octavio Paz identifica ‘como las cuatro imágenes de Tezcatlipoca, que se desdoblaron y confunden’ una con otra: El Tezcatlipoca negro es el espejo humeante que adivina el verdadero fondo de los hombres y que se convierte en su doble contrario, el joven Huitzilopochtli, el zurdo siniestro, es el Tezcatlipoca azul. Así mismo aparece Tezcatlipoca blanco, Quetzalcóatl, y en cuarto punto, entre el maíz verde y la tierra ocre, el Tezcatlipoca rojo que es Xipe Totec” (Eulalio Ferrer 218–19).
40. Según Beatriz Jaguaribe, el “choque do real” es un momento de intensificación estética realista que produce un efecto de espanto catártico en el lector o espectador, y que busca “provocar o incómodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do ‘choque’ decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência [ . . . ] tais como [ . . . ] contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva” (100) (provocar lo incómodo y querer sensibilizar al espectador/lector sin recaer, necesariamente, en registros de lo grotesco, de lo espectacular o lo sensacionalista. El impacto de ‘choque’ deriva de la representación de algo que no es necesariamente extraordinario, pero que si puede ser exacerbado o intensificado. Son ocurrencias cotidianas de la vivencia [ . . . ] tales como [ . . . ] contactos eróticos que provocan una fuerte resonancia emotiva).
41. “The abnormal can be defined only in terms of characteristics, specific or generic; but the anomalous is a position or set of positions in relation to a multiplicity. [ . . . ] It is a phenomenon, but a phenomenon of bordering” (Deleuze y Guattari 244, 245) (Lo anormal sólo puede definirse en función de características, específicas o genéricas; pero lo anómalo es una posición o un conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad. [ . . . ] Se trata de un fenómeno, pero de un fenómeno de relativo al borde).
42. “The wolf is not fundamentally a characteristic or a certain number of characteristics; it is a wolfing. The louse is a lousing, and so on” (Deleuze y Guattari 239) (El lobo no es fundamentalmente una característica o un cierto número de características [del ser lobo], sino más bien un “lobear.” El piojo un “piojear” . . . , etc).

## Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *The Signature of all Things: On Method*. New York: Zone Books, 2009.
- Barzilai, Shuli. *Lacan and the Matter of Origins*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Bataille, Georges. *Histoire de l'oeil par Lord Auch [1928]*. Paris: Pauvert, 2001.
- Beaudoin, Anne-Cécile. "Le secret de la femme cachée." *Paris Match* 3 Feb. 2013. 65–75.
- Berengario, Jacopo. *Anatomia Carpi. Isagoge Breves*. Venecia: Bernardinum de Vitalibus, 1535.
- Blackledge, Catherine. *The Story of V: A Natural History of Female Sexuality*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2004.
- Bry, Teodoro de. *América De Bry*. Madrid: Siruela, 1992.
- Campbell, Mungo. "Introduction." *William Hunter's World: The Art and Science of Eighteenth-Century Collecting*. Eds. Geoffrey Hancock, Nick Pearce and Mungo Campbell. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015. 1–17.
- Cano Abadía, Mónica. "Coños. Invisibilización de los sexos otros. Anatomía política de los genitales femeninos y 'abyectos.'" *Turba. Revista de filosofía política*. Septiembre (2014): 43–52.
- Chagoya, Enrique. Entrevista con Carlos Jáuregui y Paola Uparela. Seminario: "The Symbolic Enchilada." Nov 17, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Le Canibal Moderniste*. 1999. Sheldon Museum of Art.
- Chave, Anna C. "Is this good for Vulva? Female Genitalia in Contemporary Art." *The Visible Vagina*. January 28 - March 20, 2010. Francis M. Naumann Fine Art, and David Nolan Gallery. New York: JohnsByrne Co, 2010. 7–27.
- Da Vinci, Leonardo, Kenneth Keele, Jane Roberts, Windsor Castle. Royal Library, Metropolitan Museum of Art. Leonardo da Vinci: Anatomical Drawings from the Royal Library, Windsor Castle. Intro. y Eds. Kenneth Keele and Carlo Pedretti. New York: Metropolitan Museum of Art, 1983.
- De Robertis, Deborah. *Miroir de l'Origine*. Performance. 29 May 2014. Musée d'Orsay, París. Youtube. 5 Mar. 2016.
- \_\_\_\_\_. "Une performance artistique qui pose question Miroir de l'Origine: de l'art ou pas?" *Luxemburger Wort*. Jun. 4, 2014.
- Deleuze, Guilles y Felix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Drucker, Donna J. "The Couples Laboratory and the Penis-Camera: Seeking the Source of Orgasm." *The Machines of Sex Research: Technology and the Politics of Identity, 1945–1985*. Dordrecht: Springer, 2014. 45–6.
- Emin, Tracey. *I've Got It All*. Fotografía. 2000. Saatchi Gallery.
- \_\_\_\_\_. "Tracey Emin on Gustave Courbet's The Origin of the World, 7.9.14." Entrevista con Mirjam Baitsch (video). Exhibition "Gustave Courbet" at the Fondation Beyeler, Riehen/Basel. Sept. 20, 2014.
- Ferrer Rodríguez, Eulalio. "El color entre los pueblos Nahuas." *Estudios de Cultura Náhuatl* 31 (2000): 214–230.

- Foucault, Michel. "El ojo del poder." Entrevista con Jean-Pierre Barou y Michelle Perrot. *El Panóptico*. Trad y eds. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uria. Madrid: La Piqueta, 1979. p. 9–26.
- \_\_\_\_\_. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Siglo Veintiuno editores: México, 1997.
- Garland-Thomson, Rosemarie. "The Beauty and the Freak." *Disability, Art, and Culture*. Ann Arbor: University of Michigan, 2000. 181–196.
- Grigson, Caroline. "'An Universal Language': William Hunter and the Production of The Anatomy of a Human Gravid Uterus." *William Hunter's World. The Art and Science of Eighteenth-Century Collecting*. Eds. Geoffrey Hancock, Nick Pearce and Mungo Campbell. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015. 59–80.
- Haraway, Donna. "Situated knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *The Gender and Science Reader*. London: Routledge, 2001. 169–188.
- Hunter, William. *The Anatomy of the Gravid Uterus Exhibited in Figures [1774]. [Facsimile]*. Birmingham Alabama: Classics of Medicine Library, 1980.
- Hutchinson, Mark. "Out from Under." Review of L'Origine du Monde by Thierry Savatier. *The Times Literary Supplement* 5445. 10 Aug. 2007:10.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which is Not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Jaguaribe, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- Jáuregui, Carlos A. "Antropofagia". *Dictionary of Latin American Cultural Studies*. Eds. Robert McKee Irwin and Mónica Szurmuk. Gainesville: The University Press of Florida (2012): 22–28.
- \_\_\_\_\_. *Canibalía. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Vervuert, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Huacayñán (1952–1953) and the Biopolitics of In(ex)clusion". *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía* 25.1 (2016): 35–64.
- \_\_\_\_\_. "Oswaldo Costa, Antropofagia, and the Cannibal Critique of Colonial Modernity." *Culture and History* 4.2 (2015): 1-17.
- Jay, Martin. "Scopic Regime." *The International Encyclopedia of Communication. Vol. X*. Ed. Wolfgang Donsbach. Malden: Blackwell Pub., 2008. 4515–4517.
- \_\_\_\_\_. "Scopic Regimes of Modernity." *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*. New York: Routledge, 1992. 114–133.
- Jordanova, Ludmilla. "Gender, Generation and Science: William Hunter's Obstetrical Atlas." *William Hunter and the Eighteenth-century Medical World*. Eds. W.F. Bynum and Roy Porter. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1985. 385–411.
- McCulloch N.A., D. Russell, y S.W. McDonald. "William Hunter's Gravid Uterus: The Specimens and Plates." *Clinical Anatomy* 15.4 (2002):253–62.
- \_\_\_\_\_. "William Hunter's Casts of the Gravid Uterus at the University of Glasgow." *Clinical Anatomy* 14.3 (2001): 210–17.

- McDonald, Stuart y John W. Faithfull. "William Hunter's Sources of Pathological and Anatomical Specimens, with Particular Reference to Obstetric Subjects." *William Hunter's World. The Art and Science of Eighteenth-Century Collecting*. Eds. Geoffrey Hancock, Nick Pearce and Mungo Campbell. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015. 45–58.
- McLaren, Angus. "The Pleasures of Procreation." *William Hunter and the Eighteenth-century Medical World*. Eds. W.F. Bynum and Roy Porter. Cambridge; New York: University Press, 1985. 323–41.
- Medina, Antonio de. *Cartilla nueva, útil y necesaria para instruirse a las matronas, que vulgarmente se llaman comadres, en el oficio de partear. Mandada a hacer por el Real Tribunal del Protho-Medicato*. Madrid: Antonio Sanz, 1750.
- Meigham, Melissa. "A Technical Discussion of the Figure in Marcel Duchamp's *Étant donnés*." *Marcel Duchamp Etant donnés*. Eds. Taylor, Michael R, P. Andrew Lins, and Philadelphia Museum of Art. Philadelphia. PA; New Haven: Philadelphia Museum of Art; Yale University Press, 2009. 240–61.
- Morandeira Arrizabalaga, Julia. "Canibalia." *Oberon* (2015): 98–105.
- \_\_\_\_\_. Entrevista con C. Jáuregui y P. Uparela. Seminario: "The Symbolic Enchilada." Oct. 7, 2015.
- Mottin, Bruno. "L'Origine du monde: une approche technique." *Cet obscur objet de désirs*. París: Lienart; Musée Gustave Courbet, 2014. 33–39.
- Naumann, Francis M. and David Nolan. *The Visible Vagina*. January 28-March 20, 2010. New York: Johns Byrne Co, 2010.
- Nelson, Mark and Sarah Hudson Bayliss. *Exquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder*. New York: Bulfinch Press, 2006.
- Noé, Gaspar (director). *Enter the Void*. Film France, 2009. Film.
- Preciado, P. Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.
- Rueff, Jakob. *De conceptu et generatione hominis*. Tiguri: Froschauer, 1554.
- Savatier, Thierry. *L'Origine du monde: histoire d'un tableau de Gustave Courbet*. París: Bartillat, 2006.
- Shelton, Don. "Shelton's Response." *Journal of the Royal Society of Medicine* 103.5 (2010): 167.
- \_\_\_\_\_. "The Emperor's New Clothes." *Journal of the Royal Society of Medicine* 103.2 (2010): 46–50.
- Smellie, William. *A Sett of Anatomical Tables, with Explanations and an Abridgment of the Practice of Midwifery*. [1754]. London: n.p., 1754.
- Teacher, John H., Hunterian Museum (University of Glasgow) y William Hunter. *Catalogue of the Anatomical and Pathological Preparations of Dr. William Hunter in the Hunterian Museum, University of Glasgow*. Vol. II. Glasgow: James MacLehose and Sons, 1900.
- Thomas-Maurin, Frédérique, Julie Delmas, y Élise Boudon, eds. *Cet obscur objet de désirs*. París: Lienart; Musée Gustave Courbet, 2014.
- Úbeda, María Elena. "La mirada desbordada el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico." Diss. Universidad de Granada, 2006.

“Un nouveau radeau de la Méduse (Amérique 1899).” *Le Petit Journal. Supplément Illustré* 17 Sep. 1899: 303–304.

Uparella, Paola y Carlos A. Jáuregui. “The Vagina and the Eye of Power (Essay on Genitalia and Visual Sovereignty).” *H-ART 3* (2018): 79-114.

Vesling, Johann. *Syntagma anatomicum*. Patavii: Typis Pauli Frambotti, 1647.

Žižek, Slavoj. *The Parallax View*. Cambridge, MA.: MIT Press, 2006.

---

Jáuregui, Carlos A, y Paola Uparella “La vagina-ojo y otros monstruos gineco-escópicos.” *Freakish Encounters: Constructions of the Freak in Hispanic Cultures*. Ed. Sara Muños-Muriana and Analola Santana. *Hispanic Issues On Line 20* (2018): 97–141.

---