

Ways of seeing (coñovisión)

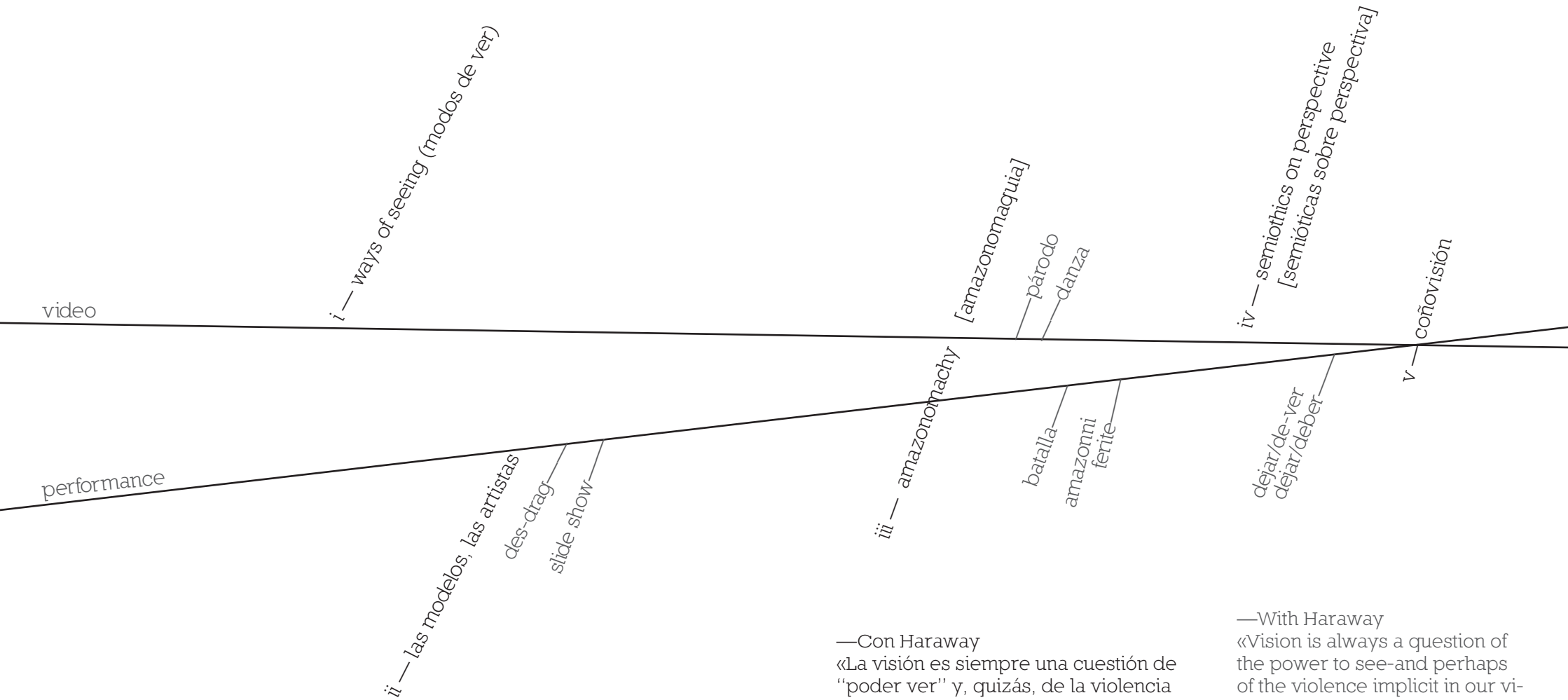
CUADERNO/FANZINE/PARTITURA

por O.R.G.i.A

ojo
modernidad
historia
museo
sospecha
lesbianas
comunidad cuir
eye
modernity
history
museum
suspicion
lesbians
queer community

movimientos

- i — ways of seeing pp. 6-9, 17-21
- ii — las modelos, las artistas pp. 10-16
- iii — amazonomachy pp. 24-25, 31-37
- iv — semiotics on perspective pp. 22-23, 26-27, 38-41
- v — coñovisión pp. 28-30, 42-45
 - fuentes y créditos pp. 46-48



—Con Haraway
 «La visión es siempre una cuestión de “poder ver” y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras ¿con la sangre de quien se crearon mis ojos?» (1995 [1988], p. 15)

—With 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?» (Haraway, 1988, p. 535)

MODOS DE VER

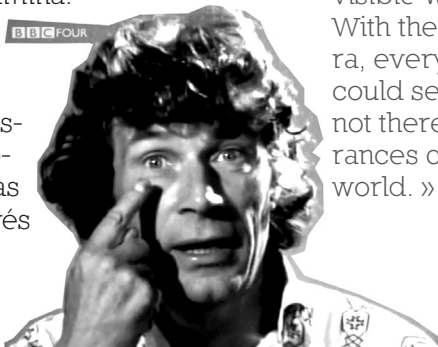
WAYS OF SEEING

—Con Berguer

«El proceso de ver pinturas o cualquier otra cosa, es menos espontáneo o natural que lo que tendemos a creer. Una gran parte de ver depende del hábito y la convención. Todas las pinturas de la tradición usaron la convención de la perspectiva, que es exclusiva del arte europeo. Ahora bien, la perspectiva centra todo en el ojo del espectador. Es como el rayo de luz de un faro, solo que en lugar de que la luz viaje hacia afuera, las apariencias viajan hacia adentro. Y nuestra tradición artística llama realidad a esas apariencias.» (T.L.)

«La perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible. Pero el ojo humano solo puede estar en un lugar a la vez, se lleva su mundo visible consigo con él a medida que camina.

Con la invención de la cámara todo cambió. Podíamos ver cosas que no estaban frente a nosotros. Las apariencias podían viajar a través del mundo.» (T.L.)



—With Berguer

«The process of seeing paintings, or seeing anything else, is less spontaneous or natural than what we tend to believe. A large part of seeing depends upon habit and convention. All the paintings from the tradition used the convention of perspective, which is unique of European art. Now perspective centers everything on the eye of the beholder. It's like a beam from a lighthouse, only instead of light travelling outwards, appearances travel in. And our tradition of art called those appearances reality.» (1972, 1'02"—1'37")

«Perspective makes the eye the centre of the visible world, but the human eye can only be in one place at a time. It takes its visible world with it as it walks. With the invention of the camera, everything changed. We could see things which were not there in front of us. Appearances could travel across the world.» (1972 1'38"—1'58")



«Hay una pintura de Morandi, fechada en 1949, que representa un jarrón con rosas, en la cual las flores esperan, como si fueran gatos, a que el pintor las deje entrar en su visión. (Es este un caso especial, pues la mayoría de las pinturas de flores se limitan a ser puro espectáculo)» (Berguer, 2009 [1997], p. 42)

«Rubens pintó muchas veces a su amada Hélène Fourment. Unas veces ella colaboró, otras no. Cuando no lo hizo, no pasa de ser un ideal pintado; cuando sí lo hizo, el espectador también la espera.» (Berguer, 2009 [1997], p. 42)

Citas visuales.

—Giorgio Morandi, **Fiori**, 1949, óleo sobre lienzo, 20 x 18 cm. Galleria d'Arte Maggiore G.A.M.

—Peter Paul Rubens, **El pelaje** o **La piel** (holandés: Het Pelsken), también llamado **El pequeño peludo** (holandés: Das Pelzchen; francés: La Petite Pelisse) o **Helena Fourment con una bata de piel**, c. 1636–1638, óleo sobre roble, 176 x 83 cm. Museo de Historia del Arte, Viena.

«There is a painting of roses in a vase by Morandi (1949) in which the flowers wait like cats to be let into his vision. (This is very rare for most flower paintings remain pure spectacle.)» (Berger, 2001, p. 21)

«Rubens painted his beloved Hélène Fourment many times. Sometimes she collaborated, sometimes not. When she didn't, she remains a painted ideal; when she did, we too wait for her.» (Berger, 2001, p. 21)

Visual quote.

—Giorgio Morandi, **Fiori**, 1949, oil on canvas, 20 x 18 cm. Galleria d'Arte Maggiore G.A.M.

—Peter Paul Rubens, **The Fur** or **The Pelt** (dutch: Het Pelsken), also called **The Little Fur** (dutch: Das Pelzchen; french: La Petite Pelisse) or **Helena Fourment in a Fur Robe**, c. 1636–1638, oil on oak, 176 x 83 cm. Kunsthistorisches Museum in Vienna.

—Con Berguer

«[...] esto casi no tiene nada en común con lo que todos enseñan sobre arte. Es como si la pintura, absolutamente inmóvil, silenciosa, se convirtiera en un pasillo que conecta el momento que ella representa con el momento en que uno la está mirando. Y algo viaja por ese pasillo a una velocidad mayor que la de la luz, cuestionando nuestra forma de medir el tiempo [...]. Debido a que las pinturas son silenciosas e inmóviles, y porque su sentido ya no está adherido a ellas [...] las pinturas son fácilmente manipulables. Pueden usarse para sostener argumentaciones o puntos de vista que pueden ser muy diferentes de su significado original. Y debido a que las pinturas son esencialmente silenciosas e inmóviles, la manera más obvia de manipularlas es usando movimiento y sonido.» (T.L.)

Cita visual.

—Henri Manguin, **Las Estampas**, 1905, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm. Colección Carmen Thyssen. Ubicación: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Sala H

—With Berguer

«[...] this has almost nothing to do with what anybody teaches about art. It's as if the painting, absolutely still, suddenly, becomes a corridor, connecting the moment it represents with the moment at which you are looking at it, and something travels down that corridor at a speed greater than light, throwing into question a way of measuring time itself. Because paintings are silent and still, and because their meaning is no longer attached to them [...] paintings lend themselves to easy manipulation. They can be used to make arguments or points which may be different, very different, from their original meaning. And because paintings are essentially silent and still, the most obvious way of manipulating them is by using movement and sound» (Berger, 1972 12'47'')

Visual quote.

—Henri Manguin, **The pirints** (Les gravures), 1905, oil on canvas, 81 x 100 cm. Carmen Thyssen Collection. Location: Thyssen-Bornemisza National Museum, Madrid. Room H

—Con Haraway

«una óptica es una política del posicionamiento. Los instrumentos de visión hacen de intermediarios entre puntos de vista [...]» (p. 332)

—Con Berguer

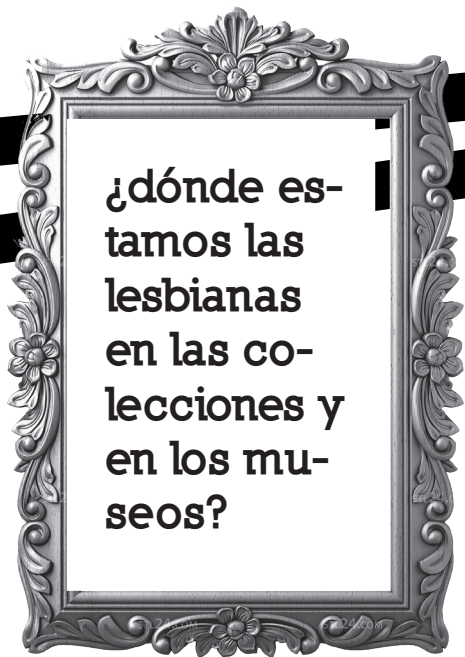
«Pero recuerden que yo controlo y uso para mis propios propósitos los medios de reproducción necesarios [...] Las imágenes pueden ser como palabras, pero aún no hay diálogo. Tú no puedes responderme. [...] con este programa, como con todos los programas, ustedes reciben imágenes y significados que han sido preparados. Espero que examinen lo que preparé, pero sean escépticos al respecto.» (T.L.)

—Con Haraway

«an optics is a politics of positioning. Instruments of vision mediate standpoints [...]» (p. 586)

—With Berguer

«But remember that I am controlling and using for my own purposes the means of reproduction needed [...] The images may be like words, but there is not dialogue yet. You cannot reply to me. [...] with this program, as with all the programs, you receive images and meanings which are arranged. I hope you will consider what I arranged but be skeptical about them.» (Berger, 1972 28'52"—29'33'')



LAS MODELOS, LAS ARTISTAS

THE MODELS, THE ARTISTS

¿dónde estamos las lesbianas en las colecciones y en los museos?

¿queremos estar allí?

si sí ¿cómo queremos estar?

¿cómo podemos cartografiar rastros de lo lesbiano en las colecciones museísticas?

¿nos sirve la mirada estrábica?

—Con Esther Ferrer

En el marco del arte, 1997-..., performance, instalación, esculturas

—Con Guerilla Girls

Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum? (¿Tienen que ir desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan Museum?), 1989, póster

¿es necesario que las bolleras estemos desnudas para entrar en los museos?

—¿o ni así porque (con Wittig)

no somos mujeres y por tanto representamos estampas en fuga?

—¿cómo han sido leídas las imágenes de mujeres* desnudas juntas?

¿es posible renunciar a la sospecha continua de lo criptolesbiano cuando genealógicamente nos sentimos huérfanas en estos espacios?

*es decir ¿vemos bolleras en todas partes?

¿podría ser el travestismo nuestro pase?



IZQ SE
ESTIRA
Y LEVANTA
DCHA SE
CONTRAHE
Y AGACHA



SLIDE 3—Pablo Picasso
Estudio para la cabeza de “Desnudo
con paños”, 1907
Acuarela y gouache sobre Papel ma-
rrón. 31 x 24,5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid — N° INV. 705 (1974.45)
No expuesta

DEJAR BRAZO
DERECHO ARRIBA
GIRAR HACIA EL
EL POSTRO



Citas visuales.

SLIDE 1—Auguste Rodin

Una Joven Confiando su secreto a Isis, 1906

Mármol.

Colección Francesca Thyssen-Bornemisza

En préstamo

SLIDE 2—Auguste Rodin

El nacimiento de Venus (La Aurora), 1906 - 1907

Mármol. 90 x 70 x 45 cm

Colección Carmen Thyssen — N° INV. K 56C.1

(CTB.DEC1638), Sala B, Planta baja



BAJA BRAZOS
SE PONE
DE RODILLAS



SLIDE 4—Ernst Ludwig Kirchner
**Desnudo de rodillas ante un biom-
bo rojo** (reverso: Desnudo sentado
con pierna doblada 1921-1923), hacia
1911 - 1912

Óleo sobre lienzo. 75,5 x 56,7 cm

N° INV. 615.a (1973.66.a), Sala 36

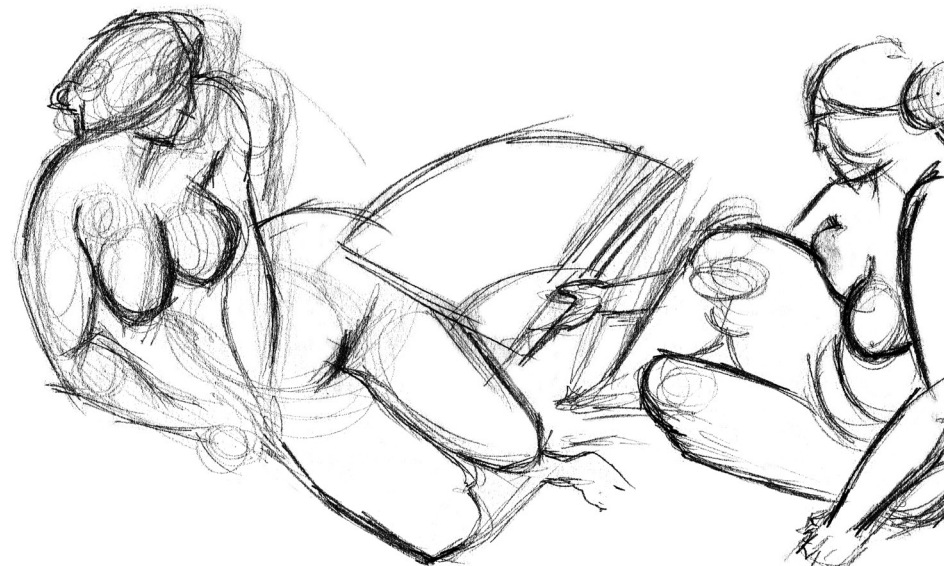
SLIDE 5—Max Pechstein

Las bañistas, 1912

Óleo sobre lienzo. 76,2 x 101,5 cm

Colección Carmen Thyssen — N° INV.

(CTB.2000.67), Sala H





SLIDE 6—Otto Mueller

Dos desnudos femeninos en un paisaje, hacia 1926

Temple sobre Arpillera de yute. 100 x 139,5 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid — N° INV. 687 (1968.4), Sala 36



SLIDE 7—Auguste Rodin
El Sueño (El beso del ángel),
hacia 1905
Mármol. 75 x 100 x 50 cm
Colección Carmen Thyssen — N° INV. K 56C.5 (CTB.
DEC1642), Sala F

SLIDE 8—Henri Matisse

Conversación bajo los olivos, 1921

Óleo sobre lienzo. 100 x 82 cm

Colección Carmen Thyssen — N° INV. (CTB.1983.13), Sala H

SLIDE 9—Jakob y/o Hans Strüb

La Visitación, hacia 1505

Óleo sobre tabla. 80 x 54,7 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid — N° INV. 382 (1929.21)
Sala 8

SLIDE 10—Max Pechstein

Verano, 1921

Óleo sobre lienzo. 81,3 x 101 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid — N° INV. 699 (1961.4)
Sala 36

SLIDE 11—Ernst Ludwig Kirchner

La cala, hacia 1914

Óleo sobre lienzo. 146 x 123 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid — N° INV. 618 (1987.8)
Sala 38

SLIDE 12—Georgia O'Keeffe

Lirio blanco n° 7, 1957

Óleo sobre lienzo. 102 x 76,2 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid — N° INV. 697 (1979.36)
Sala 46



¿ MARTÍN + PARAGUAS ?

MANTONES
PALOSTINOS
+ MANGUIN

¿ LAS VÍAS ANTES
AQUÍ ?



¿ QUÉ PASA
BAJO TANTA
TELA ?
DESCUBRIR
LO SUGERIDO
EL CUERPO
MOV. UBICAR
MORFOLÓGICA



[contarle los hilos a la historia]

La urdimbre de redes y tramas que es imperceptible en la superficie del cuadro, del museo, es solo visible con un cuentahilos, practicando un macro a la historia del arte, o con unos prismáticos, como los usados en la ópera para mirarnos de balcón a balcón, o con algún objeto mágico del ajuar frankenstein lesbiano como el monóculo.

Las lesbianas con la historia y contra ella.

Soy la imagen sospechosa
Esa amiga demasiado cercana en la composición
O con demasiada complicidad en la sonrisa
Ese roce de manos o de brazos en la estampa
costumbrista de quehaceres domésticos,
recogiendo la habitación, bajo el mantón.
Fuimos lo que no se ve
y que sin embargo sucede bajo la mesa,
entre las telas,
Esa tangencia de pieles que elimina
el espacio hueco entre las figuras.



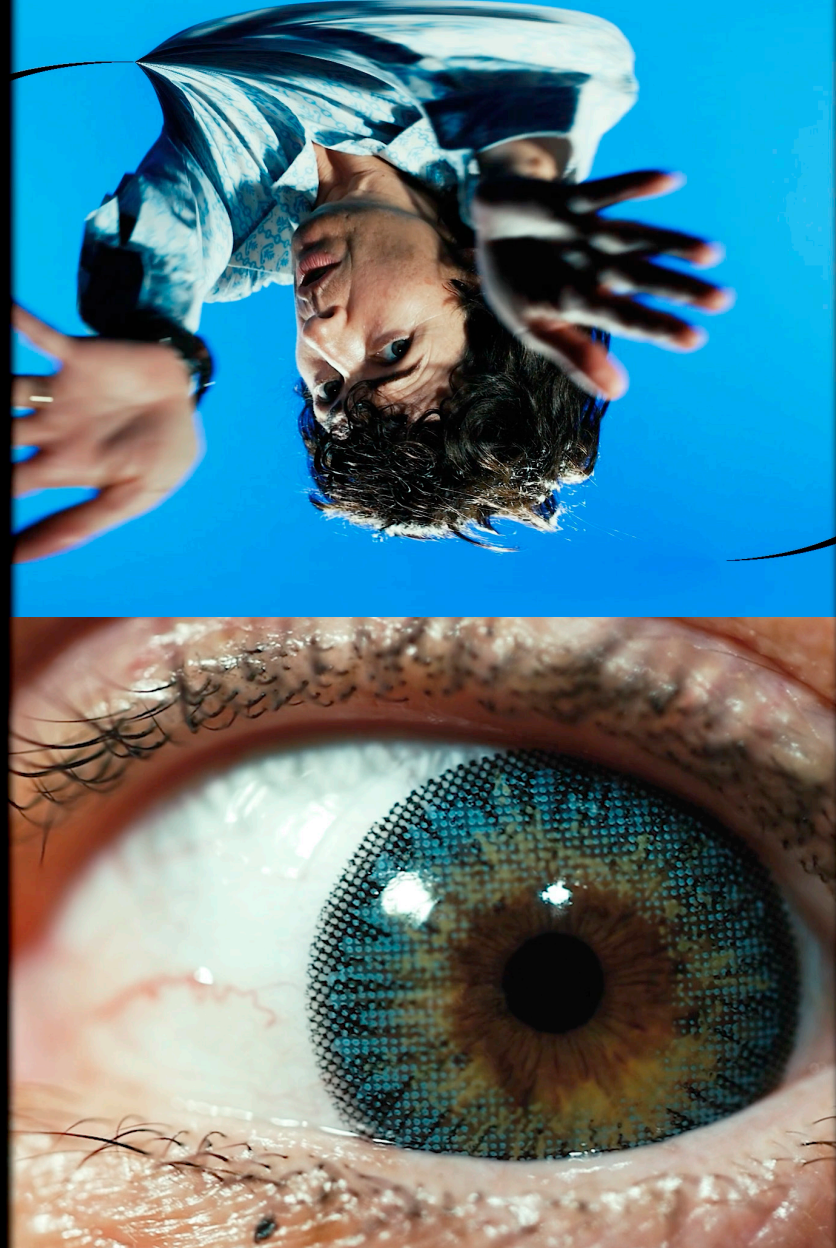
Cuando no soy esta, soy la imagen
que sin embargo persiste en el fondo
de la pintura.
Soy la mancha que tú ojo no ve
pero que nuestros dedos tocan.
Donde no hay palabra precisa
ni imagen clara
Y donde se nada
entre el parecer y el ser
Aunque haya una mirada concisa
cargada de significado, de intención, y
de sentido.

Soy la bollerita adolescente
en la excursión de fin de curso
La estudiante de bellas artes
La modelo desnuda
La historiadora gafotas
La comisaria, la galerista, la artista
La visitante del museo
La que mira el libro de estampas.
Soy TODAS las de la mirada estrábica,
deseantes de encontrar las señales
en gestos y miradas
cercadas por el marco,
en un pliegue del volumen,
en cada lienzo y en cada escultura.



—Con Anzaldúa
«La facultad es la capacidad
de ver en los fenómenos su-
perficiales el significado de
realidades más profundas,
de ver la estructura profunda
que se encuentra bajo la
superficie» (p. 85)

—Con Anzaldúa
«La facultad is the capacity to
see in surface phenomena the
meaning of deeper realities, to
see the deep structure below
the surface» (p. 586)

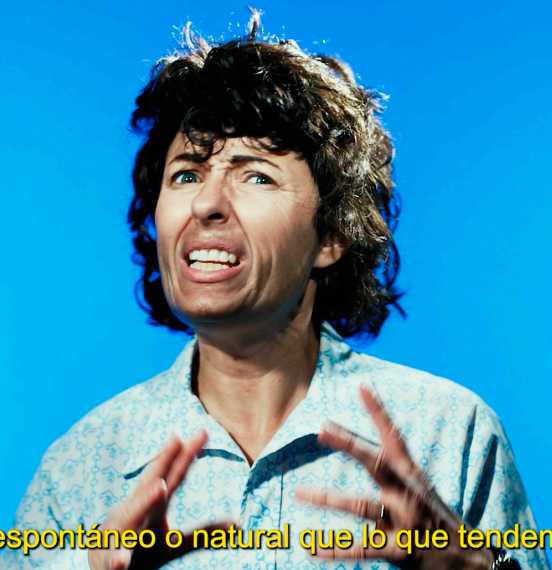




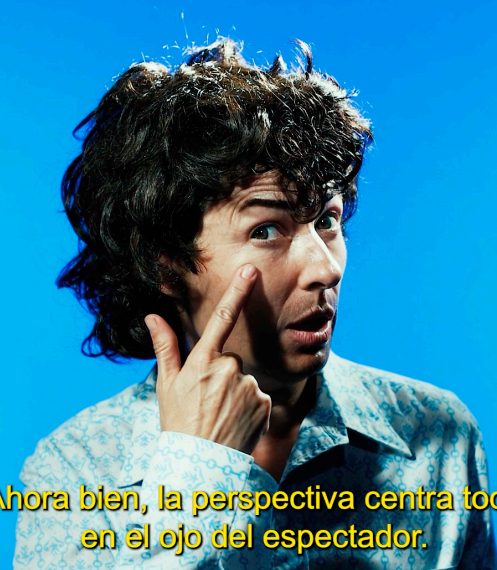
Una gran parte de ver



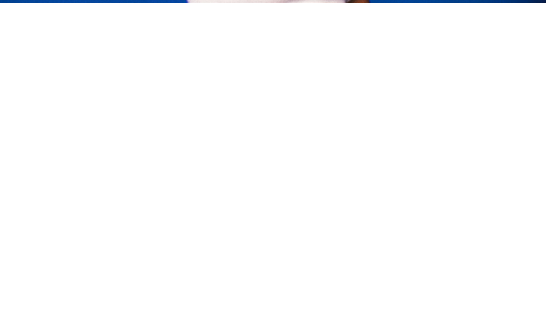
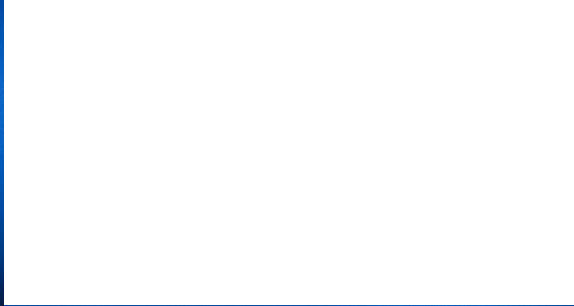
La perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible.

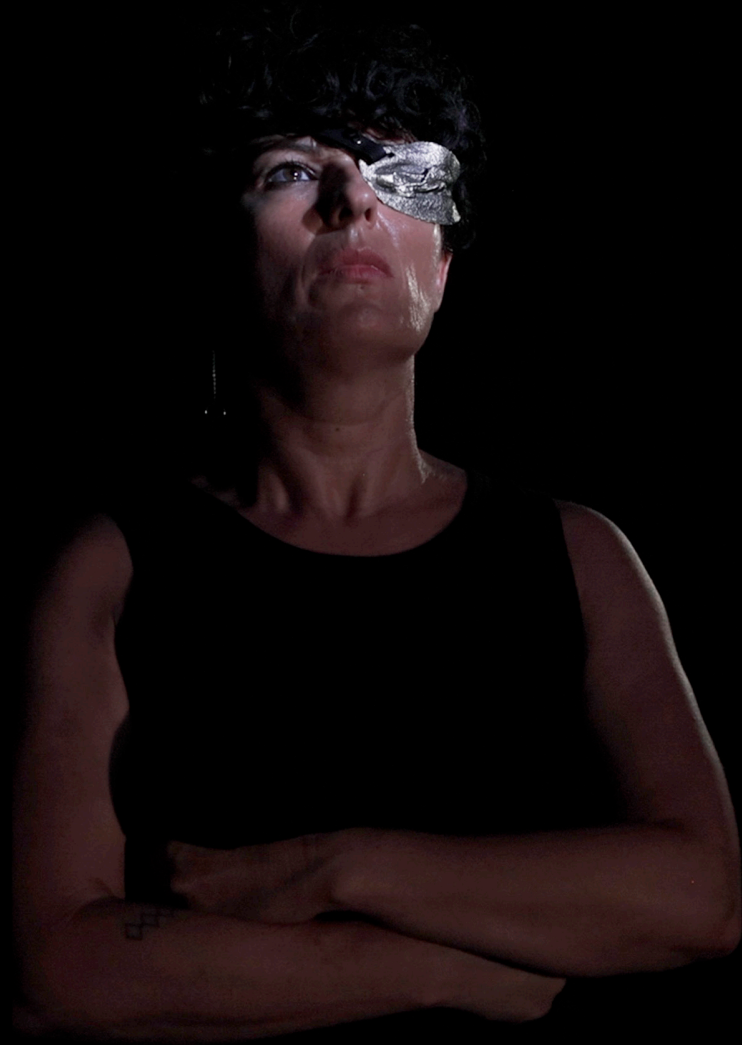


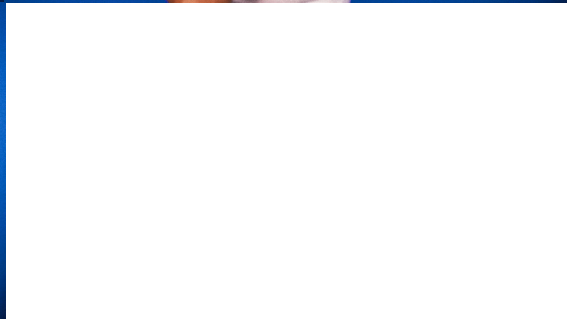
es menos espontáneo o natural que lo que tendemos a creer.



Ahora bien, la perspectiva centra todo
en el ojo del espectador.











Marble statue of a wounded Amazon, mármol, siglos I y II CE, Metropolitan Museum of Art, Nueva York /// Sarcophagus (fragmento), mármol, 180 ca. CE, Museo Louvre, París



PÁRODO [coro sáfico]

—Con Wittig

«Es necesario, dicen, abstraerse de todos los relatos sobre las que fueron golpeadas secuestradas seducidas presas violadas y vendidas como mercancías viles y preciosas. Ellas dicen que es necesario ignorar los discursos que se hicieron para oponerse a sus pensamientos, discursos que obedecen a los códigos y convenciones de las culturas que las domesticaron.»

«Ellas dicen, te mantuvieron lejos, te sostuvieron, te erigieron, te constituyeron sobre una diferencia esencial. Dicen, te han adorado como a una diosa o te quemaron en hogueras, o te relegaron al servicio de los patios traseros. Dicen, siempre te arrastraron por el barro con sus discursos. Dicen, te poseyeron violaron tomaron sometieron humillaron hasta el hartazgo con sus discursos. Dicen qué cosa extraña, eso que en sus discursos se erige como la diferencia esencial, son en realidad variantes biológicas. Dicen, te describieron como describen las

razas que consideran inferiores. Dicen sí, son los mismos opresores dominadores, los mismos amos que dijeron que los negros y las mujeres no tienen el corazón, el bazo ni el hígado en el mismo lugar que ellos, que la diferencia de sexo y la diferencia de color significan inferioridad, su propio derecho a la dominación y la apropiación.»

«Ellas dicen que el acontecimiento es memorable aunque estuviese preparado hace mucho tiempo y fuese mencionado de diversas maneras por los historiadores los escritores los hacedores de versos. [...] Dicen que sí, que están preparadas desde ahora. Dicen que los pezones que las pestañas curvas que las caderas planas o abultadas, que los vientres rellenos o chatos, dicen que las vulvas están ahora

en movimiento. Dicen que inventan una dinámica nueva. Dicen que dejan sus sábanas. Dicen que salen de sus camas. Dicen que salen de los museos las vitrinas de exposición los zócalos

donde las fijaron. Ellas dicen que están sorprendidas de su propio movimiento.» (Wittig, Monique, 2024 [1969]), p. 52; pp. 24-25 y p. 45)



Pytheos (?), **The Amazon Frieze** (fragmento), mármol, 350 aC, Mausoleum at Halicarnassus, British Museum, Londres

«Comiencen a danzar. Avancen con ligereza, muévase en círculos, tómense de la mano y que cada una siga el ritmo de la danza. Inclinar hacia delante con elegancia. Es necesario que el círculo de danzantes haga su revolución y que lleven sus ojos a todas partes.» (Wittig, 2024 [1969], p. 22)

«La coalición de la O está formada por feroces luchadoras llenas de valor audaces curtidas que no retroceden.» (p. 26)

«Ellas dicen que cultivan el desorden en todas sus formas.

la confusión— los problemas— las discusiones
violentas— la desorganización— las convulsiones
las molestias—las incoherencias—las irregulari-
dades— las divergencias de opinión— las compli-
caciones—los desacuerdos— las discordias—las
colisiones—las polémicas—los debates—los enre-
dos—las peleas— las disputas—los conflictos—las
estampidas—los escapes—los cataclismos—las
perturbaciones— las querellas— las agitaciones—
las turbulencias—las deflagraciones—el caos—la
anarquía

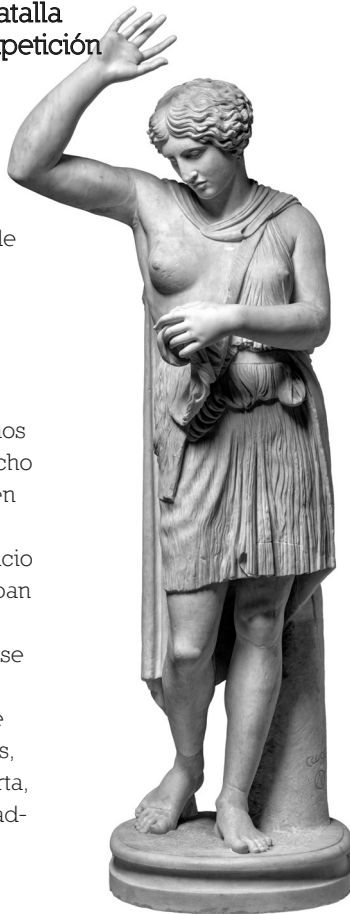
Ellas dicen que se ocupan tanto de la estrategia como de la táctica.» (Wittig, 2024 [1969], p. 19)

AMAZONNE FERITA

de heroína mística en la batalla
a musa herida en una competición
escultórica de egos

—Dice Plinio

«Una vez establecida la época de los más famosos, pasaré a reseñar velozmente los más ilustres, tratando de pasada al resto de la multitud. Acudieron también a un certamen los artistas más alabados, aunque nacidos en años diversos: puesto que habían hecho Amazonas para ser dedicadas en el templo de Diana de Éfeso, se determinó elegir a la mejor a juicio de los mismos artistas que estaban presentes, y fue claro que esta sería la que cada uno considerase en segundo lugar respecto a la suya propia. Y la mejor fue la de Policleto, seguida de la de Fidias, la tercera, la de Crésilas, la cuarta, la de Cidón y la quinta, la de Fradmon.» (2023, p. 154)



Amazzone ferita, conocida como Amazzone Capitolina o tipo Sosikles (copista de la original de Policleto), Musei Capitolini, Roma



Amazzone ferita, conocida como Amazzone mattei (copista de la original de Fidias), Musei Capitolini, Roma



Amazzone ferita, conocida como Amazzone Sciarra (copista de la original de Crésilas), Musei Capitolini, Roma



—Con Yoko Ono
Cut piece, 1964,
performance

—Con Martha Rosler

Semiotics of the Kitchen, 1975, Video
(Betacam SP and DVD), b/n, sound, 6' 09",
MNCARS, Madrid

—Con Haraway

«Quisiera insistir en la naturaleza encarnada de la vista para proclamar que el sistema sensorial ha sido utilizado para significar un salto fuera del cuerpo marcado hacia una mirada conquistadora [...]» (Haraway, 1995 [1988], p. 323-324)

«Los ojos han sido utilizados para significar una perversa capacidad [...] para distanciar el sujeto conocedor que se está por conocer de todos y de todo en interés del poder sin trabas» (Haraway, 1995 [1988], p. 324)

«Cualquier perspectiva da lugar a una visión infinitamente móvil, que ya no parece mítica en su capacidad divina de ver todo desde ninguna parte, sino que ha hecho del mito una práctica corriente y como truco divino, este ojo viola al mundo para engendrar monstruos tecnológicos» (Haraway, 1995 [1988], p. 325)

—With Haraway

«I would like to insist on the embodied nature of all vision and so reclaim the sensory system that has been used to signify a leap out of the marked body and into a conquering gaze from nowhere.» (Haraway, 1988, p. 581)

«The eyes have been used to signify a perverse capacity-honed to perfection in the history of science tied to militarism, capitalism, colonialism, and male supremacy-to distance the knowing subject from everybody and everything in the interests of unfettered power» (Haraway, 1988, p. 581)

«Vision in this technological feast becomes unregulated gluttony; all seems not just mythically about the god trick of seeing everything from nowhere, but to have put the myth into ordinary practice. And like the

god trick, this eye fucks the world to make techno-monsters.» (Haraway, 1988, p. 581)

«The “eyes” made available in modern technological sciences shatter any idea of passive vision; these prosthetic devices show us that all eyes, including our own organic ones, are active perceptual systems, building on translations and specific ways of seeing, that is, ways of life.» (Haraway, 1988, p. 583)

«there is a good reason to believe vision is better from below [...]» (Haraway, 1988, p. 583)

«To see from below is neither easily learned nor unproblematic, even if “we” “naturally” inhabit the great underground terrain of subjugated knowledges [...] But how to see from below is a problem requiring at least as much skill with bodies and language, with the mediations of vision, as the “highest” technoscientific visualizations.» (Haraway, 1988, p. 584)

«Los “ojos” disponibles en las modernas ciencias tecnológicas pulverizan cualquier idea de visión pasiva, estos artefactos protésicos nos enseñan que todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida» (Haraway, 1995 [1988], p. 327)

«Existe una buena razón para creer que la visión es mejor desde abajo [...]» (Haraway, 1995 [1988], p. 328)

«Mirar desde abajo no se aprende fácilmente y tampoco deja de acarrear problemas, incluso si “nosotras” habitamos “naturalmente” el gran terreno subterráneo de los conocimientos subyugados [...] Pero como mirar desde abajo es un problema que requiere al menos tanta pericia con los cuerpos y con el lenguaje, con las mediaciones de la visión, como las “más altas” visualizaciones técnico-científicas» (Haraway, 1995 [1988], p. 328)

Voguing Verguer. Gestos tecnológicos des- coloniales y dispositivos disruptivos del ver

- horizonte
- catalejo
- prismáticos
- *llegar con la mirada
 - donde no llegamos con el cuerpo
 - donde no ponemos el cuerpo
- gafas con dedos
- encuadre clásico
- encuadre piramidal
- encuadre lambda
- encuadre romboidal—tijera visual
- *del marco normativo a la autodetermi-
nación diversa de los cuerpos
- grieta (mirar abriendo los labios)
- monóculo con dedos (y con lengua)
- L (de lesbiana)
- batir la mirada (tortillera)
- fist ocular en 3 pasos

Spiritual Activism
Acts of Vision

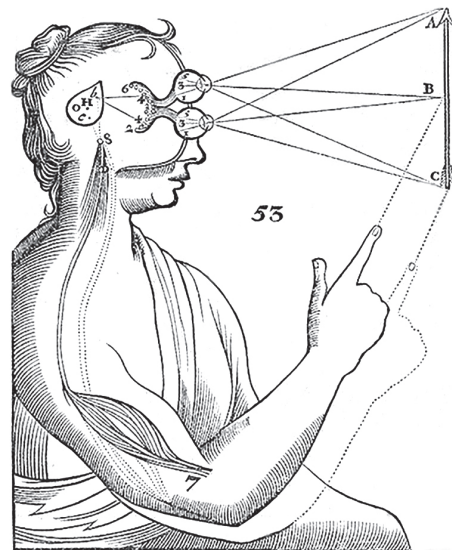
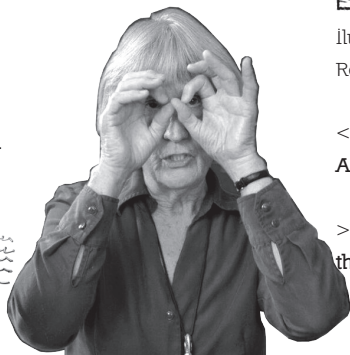
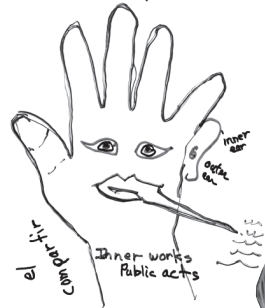
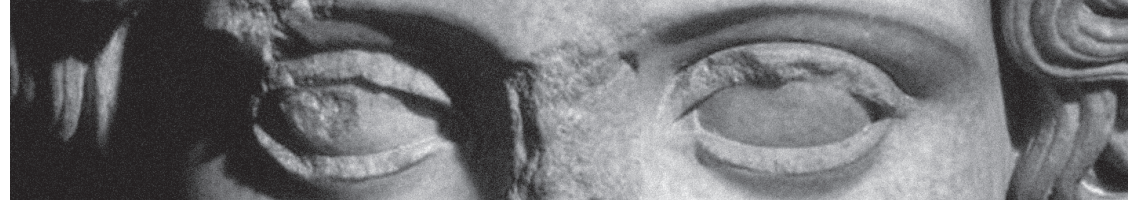


Ilustración sobre la visión humana.
René Descartes, *L'Homme*, 1664

< Gloria Anzaldúa **Espiritual Activism:**
Acts of Vision

> Donna Haraway en **Story Telling for Ear-**
thly Survival (Fabrizio Terranova, 2016)



Testa di Amazzone, replica de la obra de Fideas de Villa Adriana, Tivoli



Willi Ninja
por Chantal Regnault, 1989



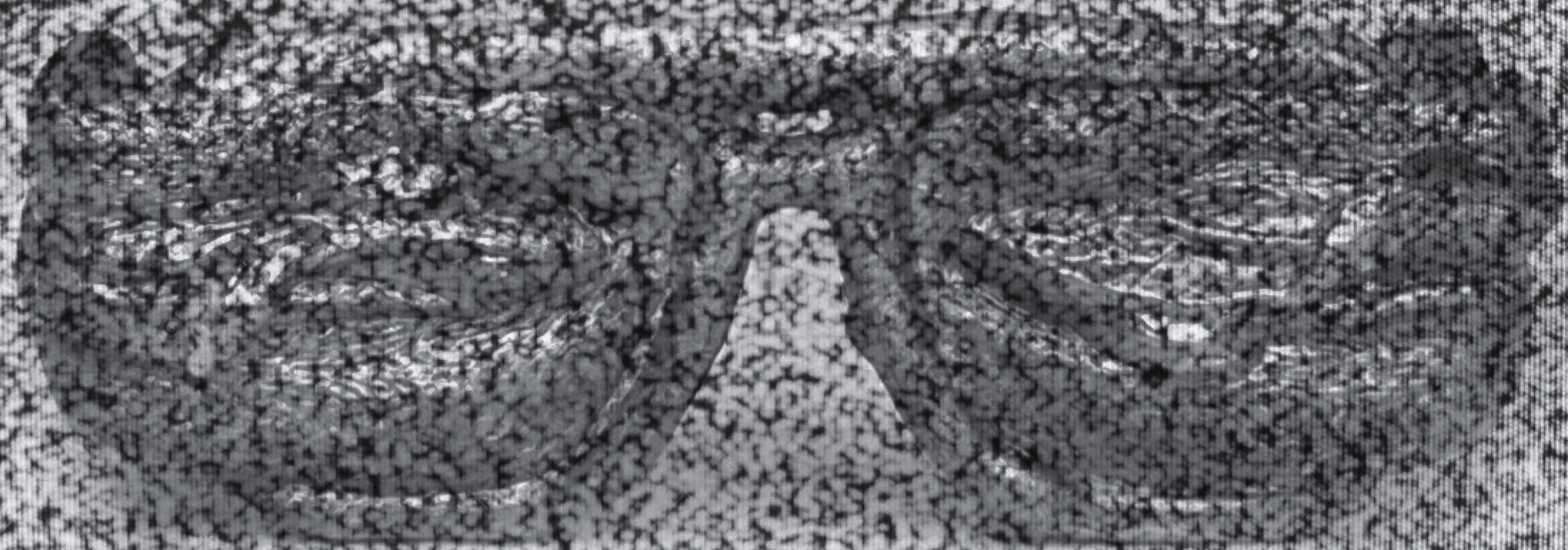
Representación de una amazo-
na en un cofre de perfume de
figuras rojas examinando su
flecha en busca de defectos,
Museo de Odessa (Sokolov)



Ilustración sobre el uso de
la ballestilla. En: John Sellers,
Navegación Práctica, 1672

COÑOVIÓN

PUSSYVISION



Nos lo tuvimos que buscar y mirar con un espejo —y en colectivo— en los grupos de toma de conciencia de los 70 (Consciousness-Raising Groups), una herramienta valiosa de nuestras genealogías feministas. Le devolvimos así la visibilidad, el poder, la belleza, la erótica y el placer que siglos de cisheteropatriarcado habían erradicado. Lo gesticulamos con los índices y pulgares para reivindicar el derecho al aborto de los cuerpos gestantes. Lo imaginamos, lo proyectamos y/o lo materializamos. Los hay peludos, rasurados, con piercing, canosos, carnosos, huesudos y prostéticos. Están presentes en cuerpos cis, inter y trans. Los hay salvajes, producidos, reconstruidos o sugeridos con un tuck. La expresión del sur “olé tu coño” es una forma popular y coloquial de elogiar o reconocer la valentía, la gracia o la autenticidad de alguien, que se usa de manera figurada hacia cualquiera sea cual sea su sexo o su género. Su sentido es parecido a decir “olé por ti”, “qué arte tienes”, “qué valor”. De forma similar, hoy se “sirve coño” en los medios, una expresión del inglés (serving cunt) popularizada por las reinas y mujeres trans —especialmente afroamericanas— en el ámbito de la cultura del ball, que significa actuar con poderío, estilo y orgullo.

—Con Valie Export

Action Pants: Genital Panic, 1969, performance

—Con Annie Sprinkle

A public cervix announcement, 1990, performance

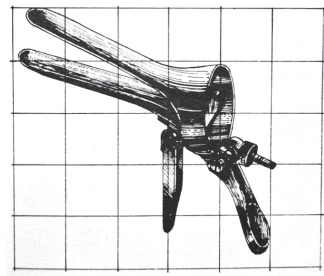


Fig. 21

—Con las VNS Matrix, «we are the future cunt» «somos el coño moderno anti razón positiva, ilimitado, desatado, implacable. vemos arte con nuestro coño. hacemos arte con nuestro coño. creemos en el goce, la locura, la santidad y la poesía. somos el virus del nuevo desorden mundial rompiendo lo simbólico desde dentro. saboteadoras de big daddy mainframe. [...] sondeando el templo visceral hablamos en lenguas, infiltrando, interrumpiendo, diseminando, corrompiendo el discurso. somos el coño del futuro» (1991, T.L.)

ALBAVISION



CONOVISIÓN



—Con Tatiana
«CONFLUENCIAS
ENTRE LA INVESTIGACIÓN EN ARTES
Y HACER UN FANZINE.
Investigar en artes —como hacer fanzines,
TIENE QUE VER con el deseo de decir algo,
de dar forma a un pensamiento;
con el derecho a crear; con la necesidad de no olvidar;
con querer conectar con personas que tienen intereses similares a los tuyos
y crear una comunidad,
generar vínculos, tejer redes.
Investigar en artes —como hacer fanzines,
ES DECIR quiero saber sobre esto,
esto me importa, esto quiero que exista,
esto quiero compartirlo.»

FUENTES LIBRES IMPROPIAS

BBC Sounds Effects
Berger, John (1972). Ways of seeing, Episode 1, BBC Four
Earth Planet de wirestock y Microscopic Macro HD (Freepick)
freesound_community, and more —sound effects (Pixabay)
John King Verguer ÍA, text to voice, voice clone (Haliu Audio y Mini-
max)
Leo Delibes - Lakme: Flower Duet. Slovak Radio Symphony Orchestra.
Johannes Wildner, conductor. Adriana Kohutkova, soprano; Denisa
Slepkovska, mezzo (Your Classical)

REFERENCIAS

Anzaldúa, Gloria (2016 [1987]). *Borderlands/La Frontera*. Capitán Swing.
Trad. Carmen Valle.
Barriendos, Joaquín (2011). «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo
diálogo visual interesistémico», *Revista Nómadas*, n. 35, octubre,
Bogotá, Universidad Central.
Berger, John (1972). Ways of seeing, BBC.
Berger, John (2009 [1997]). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría
de lo visible*. Árdora exprés. Trad. Pilar Vázquez y Nacho Fernández.
Berger, John (2001). *Steps Towards A Small Theory of The Visible*.
Panteon Books.
Berger, John (1997 [1985]). *El sentido de la vista*. Alianza. Trad. Pilar
Vázquez.
Berger, John (1972). *Ways of Seeing*, BBC, Chapter 1.
Haraway, Donna (1995 [1988]). «Conocimientos situados: la cuestión
científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial», en
Haraway, D., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la natura-
leza*, Cátedra, Madrid, pp. 313-346. Trad. Manuel Talens.
Mulvey, Laura (2001 [1973-75]). «Placer visual y cine narrativo», en
Wallis, Brian [ed.]. *Arte después de la modernidad*, Akal, Madrid, pp.
364-378. Trad. César Rendueles y Carolina del Olmo.
Plinio el Viejo (2023 [77]). «libro XXXIV» en García López, David [ed.].
Historia Natural. Escritos sobre artes. Alianza Forma, pp. 133-190. Trad.
Diana Gorostidi Pi.
VNS Matrix (1991). «A Cyberfeminist Manifesto for the 21st Cen-
tury», <https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century>
Wittig, Monique (2024 [1969]). «Guerrilleras», *Cultivan el desorden en
todas sus formas*. vizca. Trad. Natalia Ortiz Maldonado (Hekth 2019).
Wittig, Monique y Zeig, Sande (2024 [1976]). «Borrador para un dic-
cionario de las amantes», *Cultivan el desorden en todas sus formas*.
vizca. Trad. Cristina Peri Rossi (Lumen 1981).

Ways of seeing (coñovisión), performance multimedia, 45' aprox, 2024-2025
por O.R.G.I.A (Tàtiana Sentamans, Carmen G. Muriana, Beatriz Higón)
Ciclo «Visión y presencia». Comisaria: Semíramis González — Coordina: Laura Andrada
10 diciembre 2025 — Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Coro sáfico para «Amazonomachy»:
Ce Quimera/Puglia, E.Urko, Lucía Egaña Rojas,
Lucas Platero y Sayak Valencia
Sesión de segundeo artístico: Silvio Lang
Revisión del inglés: Marga Sandoval
Asesoría escénica: Iris Pascual

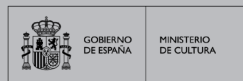
Agradecimientos: Roc Gomar, Josep M. Gal-
vany, Alfredo Pellín, Mario Romero, David Vila,
Txiki Sentamans, equipo My Moments Altea, M^a
Luisa Muriana, Ana M. Balsera, Cecilia Gómez,
Óptica Conde Alicante, Brenda Boyer, Giovanna
Ribes y muchos más.

Ways of seeing (coñovisión). Cuaderno/Ænzine/Partitura. 48 pp. 2025
O.R.G.I.A (Tàtiana Sentamans, Carmen G. Muriana, Beatriz Higón)
ISBN: 978-84-09-33172-7 — Imprime y encuaderna CEE Limencop SL
orgiaprojects.org — info.orgia@gmail.com

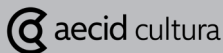


Creative Commons
Atribución — No Comercial — Compartir igual
4.0 Licencia Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Esta obra es un resultado del proyecto Reimaginar el fondo*. La creación artística contem-
poránea en la revisión crítica de herencias culturales (Ministerio de Ciencia, Investigación y
Universidades del Gobierno de España, 2024-2027, PID2023-147242NB, UMH-UNAM). Ha sido
producida en el Centro de Investigación en Artes (FIDEX, LAB 1) y en los talleres de la Facultad
de Bellas Artes de Altea de la UMH. Localizaciones exteriores: domicilio particular de M^a Luisa
Muriana (Beniel, Murcia) como la “Benielish Gallery”.



**THYSSEN-
BORNEMISZA**
MUSEO NACIONAL



Proyecto PID2023-147242NB-I00 financiado por



BA Belles Arts d'Altea A [C'IA]



ellascreen

