Flowing Bodies: Autoethnographies of Desire in *Christmas on Earth*, *Fuses* and *Je, tu, il, elle*

This article explores how three women filmmakers express their ways of understanding and experiencing pleasure, based on a comparative study of *Christmas on Earth* (Barbara Rubin, 1963), *Fuses* (Carolee Schneemann, 1964–67) and *Je, tu, il, elle* (Chantal Akerman, 1974). By filming the subculture to which they belong or presenting themselves in the sexual act in a way that emulates ritual, these filmmakers recognize their own sexuality in opposition to the model that relegates the woman to the role of muse. Drawing on Artaud's concept of ritual and his "Body without Organs," this analysis posits the possibility of the concept of "flowing bodies," referring to bodies in motion that affirm their own pleasure, and proposes to describe the three films explored here as "autoethnographies of desire."

Keywords

DESIRE
RITUAL
EXPERIMENTAL FILM
AUTOETHNOGRAPHY
BODY WITHOUT ORGANS
BARBARA RUBIN
CAROLEE SCHNEEMANN
CHANTAL AKERMAN

Date submitted: 02/09/2020

Date accepted: 10/04/2021

Ariadna Moreno Pellejero

ariadna.mope@gmail.com / orcid.org/0000-0003-3868-0892

PhD student in Communication associated with CINEMA Group at Universitat Pompeu Fabra, working on a thesis on Chantal Akerman; she previously studied gender issues in Italian neorealist cinema. She holds a master's and a bachelor's degree in Art History from Universitat de Barcelona and Universidad de Zaragoza, respectively. She has worked as a cultural manager with Etopia in Zaragoza, the independent film theatre Ochoymedio and the Spanish Embassy in Quito.

Barbara Rubin (1945–1980) begins her film with the figure of a woman in the central image with her body painted black, except for a few areas such as her breasts, lips, nose, and around the eyes, which are highlighted with white paint; superimposed over this image is a second one, showing fingers opening the labia of a vulva to reach the clitoris (Fig. 1). The sense of touch, and the stickiness and roughness of masturbation is celebrated to the sound of the Velvet Underground's "Venus in Furs," leading into the genital worship that characterizes *Christmas on Earth* (1963). Carolee Schneemann (1939–2019) presents the bodily movements of a sexual encounter with her partner. In this case, the camera is focused on her face, beside which we can see part of her partner's body and face (Fig. 2). The filmmaker celebrates the moment of material expression of desire with scratching and tinting effects on the celluloid, in *Fuses* (1964–67). In a long, lingering frontal shot, Chantal Akerman (1950–2015) portrays Julie in a sexual encounter with her lover (Fig. 3). The bodies of the two women intertwine and define their movements, suggesting a decisive moment in the rite of passage that is *Je, tu, il, elle* (1974). Schneemann and Akerman show themselves, while Rubin presents the sexual experiences of queer men and women in her underground circle in New York. In all three films, the filmmakers take the camera to show the moment of the sexual encounter in intimate detail with different aesthetic approaches that all exhibit a conscious connection to ritual. This is reflected in the importance given to the bodies, as well as the theatricality and performativity of their gestures, especially in Rubin's and Akerman's films, or in the special treatment given to the celluloid in Schneemann's.

Rubin and Schneemann belonged to the generation of New York City's

experimental avant-garde in the 1960s, at a time when women tended to be relegated to the background despite their outstanding artistic contributions (Blaetz 2018, 12; Rabinovitz 1991, 4). Before the emergence of new feminisms in the 1970s and queer theory in the 1980s, when nudity on film was still banned in the United States, these women took an interest in the differentiation of their bodies and the experience of sexuality that they captured in their films. Rubin was one of the most influential people on the underground scene, as although she had a relatively short career, she was Jonas Mekas's right hand in the Film-Makers' Cooperative in the mid-1960s and the person who brought the members of the Velvet Underground into contact with Andy Warhol. *Christmas on Earth* could be associated with experimental films with a queer sensibility, like those of Kenneth Anger, Ken Jacobs, Jack Smith, or Warhol himself (Suárez 1996, 182).¹ Schneemann, on the other hand, was a painter and performer in addition to being an experimental filmmaker. *Fuses* is a response to some of Stan Brakhage's films, in which his wife is relegated to the role of muse in the moments of childbirth or sexual encounters filmed by the male filmmaker. With this film, she exhibits herself with the aim of demystifying her body and depicting a reciprocal relationship with her partner, the composer and poet James Tenney. Both Rubin's and Schneemann's films came to the attention of the authorities, who considered their treatment of nudity and sexuality an outrage, although no legal charges were ever brought against them (Suárez 1996, 184). Nearly a decade later, a young Akerman would arrive in New York, where she would meet the woman who became her regular cinematographer in the 1970s and early 1980s, Babette Mangolte, who around the time of their meeting was

Fig. 1: *Christmas on Earth* (Barbara Rubin, 1963). The New American Cinema Group, Inc. / The Film-Makers' Cooperative.

Fig. 2: *Fuses* (Carolee Schneemann, 1964–67). The New American Cinema Group, Inc. / The Film-Makers' Cooperative.

Fig. 3: *Je, tu, il, elle* (Chantal Akerman, 1974). Collections CINEMATEK – © Chantal Akerman Foundation.

working with Yvonne Rainer. Mangolte introduced Akerman to the Anthology Film Archives, where she came into contact with the experimental films of Michael Snow, Warhol, Mekas, Brakhage, and Jacobs. *Je, tu, il, elle* was filmed in Brussels and Paris, after her stay in New York, where the work of these filmmakers had made a strong impression on her. Before that trip she had already been exposed to this kind of filmmaking through the EXPRMNTL 4 Festival, organized by Jacques Ledoux at Knokke-le-Zoute, Belgium, in 1967, featuring a performance by Yoko Ono, and also thanks to Eric de Kuyper's program dedicated to experimental cinema on Flemish television, which included her first short film, *Saute ma ville*, made in 1968 (Akerman & Paquot 2004, 156).² Her work is not a reaction to any particular filmmaker, although her formal style may recall the long, lingering shots used by Warhol. Her approach could be described as a departure from the model of the woman as wife and mother in the Jewish family tradition, a role she would explore in *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

In the context of New York's underground scene to which Rubin and Schneemann belonged in the 1960s, and which influenced Akerman during her stays in the city in the 1970s, other female filmmakers took a camera, filmed everyday life, and sometimes explored questions related to their sexuality in the form of filmed diaries. With Maya Deren (or Marie Menken) as a precursor, these filmmakers included Shirley Clarke, Joyce Wieland, Gunvor Nelson, Chick Strand, Barbara Hammer, Yvonne Rainer, Yoko Ono, Su Friedrich, Leslie Thornton, MM Serra, Peggy Ahwesh, and Abigail Child, to name just a few.³ In the three films chosen for this study, the filmmakers show their own bodies, or those of the queer men and women in their subculture, engaging in explicit sexual acts, with aesthetic

approaches suggestive of ritual, serving to deconstruct the predominant role of muse assigned to women in art history and some experimental cinema.

This analysis considers the three films mentioned above in relation to Antonin Artaud's interest in ritual and the body, not only on the level of explorations of sexuality, but also on the aesthetic level. Artaud's conception of theatre, influenced by his experience with the Tarahumara people of Mexico and by Balinese theatre, prioritized the experience of the body of the actor and the spectator in the theatre and arts of post-war avant-garde movements. His influence is acknowledged by Schneemann, but it is also present in the art scene of Julian Beck's Living Theater and Theater for the New City founded by George Bartenieff, among other representatives of the counterculture that emerged in Lower Manhattan, a scene that Akerman would move in during her stays in New York (Akerman & Paquot 2004, 215).

Artaud spoke of the uselessness of the organs, an idea that had a huge impact on avant-garde theory when it was re-expressed in the notion of the "Body without Organs" conceptualized by Gilles Deleuze and Félix Guattari and challenged by Luce Irigaray. Through the films selected for study here, I seek to bring these authors into dialogue with each other, along with others like Judith Butler and Rosi Braidotti. In an effort to reconcile the "Body without Organs," in its ritualistic sense associated with subversive theatre, with the feminist theories of the aforementioned authors, I propose the term "flowing bodies" to refer to bodies in a performative movement in which the filmmakers or the participants in these filmed encounters recognize their own way of experiencing desire in the affirmation of their own pleasure.

These films, I argue here, benefit from the sexual freedom and affirmation obtained by the

filmmakers when they take up the camera, in Rubin's case to film the microculture in her private life which she cultivated and took part in, or, in Schneemann's and Akerman's cases to film themselves, claiming a pleasure that had been traditionally denied to women, both in the arts and in academic theory. Could these films be described as "autoethnographies of desire" in the sense that they take a personal approach to show how the filmmakers understand and experience their own sexuality, bearing witness to processes of change in the experiences of their own body and to the assertion of the voice of women? In her study on "experimental ethnography" in cinema, Catherine Russell considers Michael Fischer's interest in ethnic autobiography, understood as a technique of self-representation in constant flux, and Mary Louise Pratt's notion of "autoethnography," where it is the supposed "Others" who construct their own texts, in response to the predominantly European representations of them (Russell 1999, 276–77).

Russell concludes her study by designating certain experimental films with the term "autoethnography," referring to an autobiography based on experience or observation that presents personal history as something that not only concerns the subject who films it but that can also be implicated in larger communities, social formations or historical processes, and acquire a testimonial character. The experimental films she highlights are filmed diaries associated with travel, but she also suggests the possibility of applying the term to gender issues and feminist approaches (Russell 1999, 275–77). This would mean expanding the notion of "ethnic" to include issues related to sexual orientation, class, or nationality as vital forms of knowledge (Russell 1999, 312). She thus refers to a strategy that can challenge identity

norms with subjectivities narrated or shown in first person, inverting the "look at the Other" (Russell 1999, 19–22, 151). This Other is not another but the filmmaker herself, or the circle or microculture to which she belongs.

In her work, Maya Deren's interest in the ethnographic is reflected in the profound influence on the formal approach of her films of the choreographic gestures and movements of the rites of possession she witnessed in Haiti, an influence that she would apply to her interest in the ordinary and the everyday (Deren & Martínez López 2015). Another filmmaker that could be positioned on the theoretical intersection between ethnography and cinema is Jean Rouch, who also identified an interest in ethnography in films that had not been explicitly conceived of as ethnographic—such as the work of Regnault, Lumière, Flaherty and Vertov—and who acknowledged Artaud's influence on his own work (Rouch & Colleyn 2009, 88–103). It is also worth considering the approach to ethnography centered on the details of everyday life in the films of Chick Strand, in her criticism of the exotic quest for a supposed objectivity in traditional ethnography (Villaplana 2016, 35; Pramaggiore 2018, 162–70).

Russell considers films like Akerman's *News from Home* (1977) in her study, but she does not analyze any of the films studied in this article. However, Ivone Margulies identifies a certain anthropological perspective in Akerman's films, and more recently Sarah Kiani has applied Russell's concept to the filmmaker, in an article describing her films as autoethnographic (Margulies 1996, 8; Kiani 2018). Based on a comparative study of the three films mentioned above, I believe it is possible to expand Russell's concept to refer to these films as "autoethnographies of desire" in which the filmmakers represent

themselves in the sexual act with their partner or lover, or in which taking the camera to present the encounters of the circles they belong to is linked to their own experience of sexuality. It is not my intention here to categorize the term “autoethnographies of desire” but to examine these films as possible examples of the concept, in dialogue with Artaud’s aesthetic interest in the body and ritual and with the feminist theorists mentioned above. Nevertheless, these films are open to other interpretations, and to the establishment of comparative relationships with other films, aesthetic approaches, and ways of experiencing sexuality and moments of intimacy.

Ritual theatricality and exaltation of bodies in movement

Rubin shot *Christmas on Earth* on 16mm film with a Bell & Howell borrowed from Mekas when she was 17 years old. As it was illegal in the United States in the 1960s to show nudity on screen, the participants were not credited by name for fear of possible imprisonment, according to MM Serra.⁴ However, we do know that the film was shot in the apartment of Tony Conrad and John Cale with artists and individuals associated with the New York avant-garde, such as Gerard Malanga, Arnold Rockwood, Johnny “Jackie Foster,” Barbara Gladstone, and possibly Debbie Feiner (Belasco 2005; Osterweil 2014, 30, 53).⁵ Osterweil mentions that Richard Foreman and his wife at the time, Amy Taubin, remarked that the film was originally screened unedited in long takes of underground stars in sex scenes, highlighting the different postures of Malanga and Naomi Levine (Osterweil 2018, 116).⁶ According to MM Serra, Levine was present but the film was not to her liking, as she expressed on a visit to the Film-Makers’ Cooperative in the 1990s. Moreover, Jonas Mekas told Serra that Rubin removed all the

scenes in *Christmas on Earth* in which Levine appeared, and thus she cannot be found in the final version available today.⁷ The film was effectively a precursor to expanded cinema, comprising two film reels that required two projectors to show the footage simultaneously at sound speed. To do this, one projection was superimposed over the other, with the smaller one approximately in the middle of the larger one. For the sound, a radio would be hooked up to a PA system “with a nice cross-section of psychic tumult, like an AM rock station, turned on and played loud” (Rubin 1963).⁸

The film was originally titled *Cocks and Cunts*, but Rubin decided to change it, taking inspiration from poems like “The Impossible” and “Morning” from Arthur Rimbaud’s *A Season in Hell* (1873), which extol the ancient wisdom of the Orient in a manner similar to that subsequently developed by Artaud in his search for non-Occidental forms in Balinese theatre and, especially, in the rituals of the Tarahumara in Mexico. In a rejection of Western culture, Rimbaud asks when we will finally see the “Christmas on Earth” in the conclusion to “Morning” (Rimbaud [1873] 1970, 66–73, 81–82).⁹ Artaud would take this question further when he argued that poets like Rimbaud never managed to find the sensations they sought (Artaud 1961, 225), while Rubin, with this film performance, offers a possible sensory response to the primitive universe the poet longed to discover.

While Schneemann was studying at the University of Illinois, she found herself influenced by Artaud’s impulsive need to exist in a world of images rather than resorting to speech (Schneemann 2015; Schneemann 2018, 107). This is evident in the filming of the details, textures and fluids of the bodies both of the filmmaker herself and of Tenney, but also in the materiality of her artistic work with the celluloid in *Fuses*. Her work on the film took her three years from the moment she began using the

borrowed Bolex to her completion of the editing, when the celluloid acquired its most extreme painterly qualities. With her treatment of the bodies and the footage she sought to tear down the myth of the erotic body of the woman directed at—and by—the male gaze that has dominated art history (Schneemann 2003, 28). Shot with a 35mm Arriflex, *Je, tu, il, elle* is presented as a fictional story, but with elements of reality, especially in the sex scene in the third section with Claire Wauthion. The film is structured into three parts depicting a rite of passage from adolescence to adulthood, in which the filmmaker faces the pain of giving up a part of herself (Akerman 1977, 5). Through the filmed ritual she leaves behind the Jewish family model that would have been expected of her as the wife and mother she never was, finding the voice that the women of previous generations in her family had not been able to find (Akerman & Paquot 2004, 28, 53, 68).

It is the importance that these female filmmakers give to ritual in their aesthetic treatment of the depiction of the experience of sexuality that is of interest for this study, which places it in relation to Artaud's conception of theatre. During his time in Rodez psychiatric hospital, Artaud spoke of the uselessness of the organs in a radio message that was never actually broadcast, dated 28 November 1947, and which was subsequently included in "Tutuguri: The Rite of the Black Sun" in *To Have Done with the Judgement of God*. Artaud declares: "For you can tie me up if you wish, but there is nothing more useless than an organ." And he goes on to say: "Man is sick because he is badly constructed" (Artaud 2019, 25). This declaration is made in the context of a discussion of Mexico's Tarahumara people, with whom he spent some time in 1936, learning about their cosmogony and the importance it accorded to ritual. Even in his earliest writings in Paris, before his journey to Mexico, there is

the hint of a negative attitude towards the organs, as a kind of reaction against his own physical and psychological afflictions, such as in *L'ombilic des limbes*; in opposition to the organs are elements associated with fluidity, which he associates with life, like the sperm in the invitation to an orgy in the poem "L'orgue et le vitriol" (Artaud 1970a, 65, 75, 260).

All of this will lead him to a new conception of theatre, where instead of subjection to the text he would seek to vibrate and to make vibrations, an approach he would initially find in Balinese theatre (Artaud 1961, 36, 51; 1974, 287; 1978, 46, 88). The quest that led him away from Western rationalism would take him to the Sierra Tarahumara in Mexico, where he would find life in the color of the painted bodies, the rhythms of the drums and the choreographic movements of the performers of rites (Artaud 1974, 288; 1984, 11–37).¹⁰ The vibration of their movements would not bring about the disappearance of the organs, but a dilation in which one organ would unite with another. For example, in the Tutuguri ritual a man could turn into a horse, or the organs could adopt functions that differed from those attributed to them in Europe (Artaud 1948, 9). Deleuze and Guattari would take up Artaud's ideas and theorize about the "Body without Organs" in *Anti-Oedipus* (1972) and *A Thousand Plateaus* (1980), where they refer to the fluid movement and the connections between different bodies that form part of it; thus, in the "Body without Organs" "every 'object' presupposes the continuity of a flow; every flow, the fragmentation of the 'object'" (Deleuze & Guattari [1972] 2004, 6). This can be applied to the depiction of the sexual act in the films discussed here, in which the filmmakers or participants in the encounters become desiring subjects whose flows presuppose an opening up to their own desires.

This exaltation of the corporeal derived from Artaud's notion of ritual is reflected in the way these filmmakers present the experience of their own sexuality or that of the social context of which they form a part. *Christmas on Earth* begins with the sound of the Velvet Underground's "Venus in Furs" while the figure of a woman occupies the central screen, appearing as a "Venus in Flames" in keeping with the song's lyrics. It is a very different image from the purity of many classical depictions of the goddess, reinforced by the black paint that evokes the ancient Eastern cosmology that so attracted Rimbaud and Artaud. The use of the song calls to mind the work of Juan Antonio Suárez, who identifies rock music as a focal point of the 1960s counterculture and, following Tom Wolfe, refers to the often obscure, indecipherable and hallucinatory lyrics evocative of "modern visionaries" like Artaud or Rimbaud (Suárez 1996, 116).

At the same time, the face of the main figure resembles the black masks of Eastern cultures. Deleuze and Guattari, influenced by Artaud, suggest that a function of primitive masks is not to conceal but rather to highlight the head's belonging to the body and its animal origins, or to redefine the face by means of an abstraction thereof (Deleuze & Guattari [1980] 2003, 186). Sometimes the leading woman's companions appear alongside her with paint covering their whole bodies, including the penis, painted white with brownish floral motifs. This could be interpreted in the context of the "Body without Organs," whereby one of the parts of the body unite and fuse with others, acquiring functions differing from those attributed to them in the West. While in the shots on the first screen we see the bodies of the members of the genital cult in medium or long shots, on the background screen appear the details of the men's and women's sex organs. At the beginning of the film, the focus

is on a vulva. This is followed by images of the labia, the vagina or the clitoris, alternating with different detail shots of the male genitals. The purpose behind the precision of Rubin's presentation of the details of the vulva is sexual and anatomical, with the camera moving in and out and adopting different angles and depths. The exploration of the vulva is sometimes taken to the extreme, to the point of becoming an abstract image.

This abstraction is also present in *Fuses*, in which Schneemann, restricted by the 30-second limitation of Bolex film rolls, created textures with scratches, colors, spots and splashes of liquid in a kind of action painting in miniature form on the celluloid, mixed with techniques like collage, acid, tinting, baking or stamping. In this way, the visuals celebrate the eroticism and the explosion of passion between her and her partner, combining the pictorial possibilities of analogue film with the fluid movement of bodies in the sexual act. Schneemann has described the editing as a highly physiological and domestic montage with attention to every detail, from the seconds dedicated to each color and speckle, to the identification and fragmentation of gestures. She carried out the process at home with two manual 16mm film viewers that she used to superimpose strips of celluloid and try out different combinations that helped her find the musicality of her work (Schneemann 2018, 100).

In the case of Akerman's *Je, tu, il, elle*, the scene of the sexual encounter with Wauthion is presented in long shots that do not explore the details of the different body positions in the sexual act, or their textures. She abandons the voyeurism of the prying gaze, while preserving Jewish tradition in her films with her rejection of more descriptive and explicit images (Akerman 2011). Nevertheless, the marked gestures and the use of a prolonged time-frame to show the

sexual encounter practically in its entirety give the scene a performative quality. In this way, in *Je, tu, il, elle* Akerman emulates the sequence of the rites of passage theorized by Arnold van Gennep, divided into rites of separation (preliminal rites), rites of transition (liminal rites) and rites of incorporation (postliminal rites) (Gennep 2008, 26). Akerman explores the initial separation from the outer world when she is in her bedroom in the first part of the film; she then moves onto the liminal stage in the encounter with the truck driver in the second part and even during the sexual act with Wauthion in the third. Finally, she comes to the moment of incorporation or reintegration when she has reached adulthood and affirmed her sexual orientation. At the same time, the connections of one body with another during the sexual act could also be interpreted as a component or threshold of the rite of passage. With reference to this film, Deleuze suggests that “[t]he states of the body secrete the slow ceremony which joins together the corresponding attitudes and develop a female gest” (Deleuze [1985] 1989, 196). This female body should be placed among the multiplicity of possibilities that authors attribute to the “Body without Organs,” expanded and opened up to different ways of understanding sexuality, whose expansion and connection with other bodies in turn influences the transitory, dynamic and cyclical nature of the nomadic subjects theorized by Rosi Braidotti, who highlights the importance of affirming the positivity of sexual difference, emphasizing identities and divergences (Braidotti 2000).

Recognition of organs and fluids

Movement and fluid are reclaimed by Irigaray in women’s sexual practices, as are their organs and erogenous zones. In her book *This Sex Which Is Not One* (1977), based on the principle that female sexuality has

always been conceived according to male parameters, Irigaray responds in particular to interpretations of psychoanalytical theories (Irigaray [1977] 2009, 17). Deleuze and Guattari reject the denial of desire and the deficiencies interpreted from psychoanalytical readings related to Oedipus and castration, in opposition to which their “Body without Organs” involves the acknowledgement of one’s own desires (Deleuze & Guattari [1972] 2010, 15, 46). However, with reference to Deleuze and Guattari’s interpretation in *Anti-Oedipus*, Irigaray questions how we can come to an organless body when we have yet to discuss the organs themselves and their erogenous possibilities associated with women’s desire (Irigaray [1977] 2009, 105). According to Braidotti, Irigaray’s strong opposition to the “Body without Organs” is based on her suggestion that historically women have suffered a “dispossession of their embodied selves” (Braidotti 2011, 6). Taken to the level of woman’s sexuality, as posited by Irigaray, what is needed is for woman to “territorialize” for herself the organs and spaces where her desires might come into being (Irigaray [1977] 2009, 105, 161).

But for this to happen, a “style” or “writing” specific to women is needed; because, as Irigaray asks, “isn’t it necessary to have had a relation to language and to sex that women have never had?” (Irigaray [1977] 1985, 141). For Irigaray, this woman’s style or writing is inherently “fluid,” with a style and a gaze that is also tactile; woman’s speech “is continuous, compressible, dilatable, viscous, conductible, diffusable...” (Irigaray [1977] 1985, 111). Despite its opposition to the *Body without Organs*, women’s writing shares with it the same fluidity and movement that represents the highest exaltation of desire. The poor constructions that Artaud attributes to Western stigmas here relate to the denial of women’s pleasure.

The films analyzed here underscore the importance referred to by Irigaray of the woman taking the camera to explore her sexuality. All three support her defense of the fluid and the organs, but also their dilation in the exaltation of the pleasure of the “Body without Organs” in a kind of ritual that deconstructs the taboo of the experience of sexuality. The genital differentiation in *Christmas on Earth* through the alternation between the detail shots of the vulva and the genitals of the men participating in the sexual encounter supports Irigaray’s position, but also Judith Butler’s. Marta Segarra points out that for Butler the body is made up of a set of organs that we need to define and distinguish (Segarra 2014, 89). This differentiation of organs is not an opposition against fluidity, as in the sexual experience they could be dilated and expanded in the movement of the bodies and the contact with the erogenous zones. The affirmation of movement and fluidity that Irigaray suggests women need to make is in reality not so different from the expanded “Body without Organs” connecting with other bodies proposed by Deleuze and Guattari, since women’s bodies, as theorized by Irigaray, are borderless, mobile, uninterrupted and defined by fluid contours (Irigaray [1977] 2009, 162). But in this description she highlights the differences of women’s bodies to extol their possibilities of self-pleasure—differences that Irigaray argues are neutralized in Deleuze and Guattari’s model (Irigaray [1977] 2009, 105). However, in Butler’s conceptualization the organs and the body do not determine the gender that should identify a person, as she recognizes the possibilities of the non-binary and its practices, “a sexuality beyond ‘sex’” (Butler 1999, 39). Rubin expresses this by playing with ritualism in her presentation of the bodies and by including homosexual and bisexual relations, which will be discussed further below.

At the same time that the organs and their erotic potential are acknowledged, they are fused into material abstraction, in a way that recalls Artaud’s theatrical approach in its quest for the plenitude of experience (1978, 123–24). This is emphasized with the changing colors of the tinted images, the hallucinatory rock music replacing the ritual drums, and the rhythm of repetition of explicit details, or an erotic dance by the primitive Venus in the central image. At the same time, orifices may open like ritual thresholds because, as Segarra suggests, they are given over to the act of sex, but are also associated with the rite of passage of the initiates, who are reborn to a new stage of life (Segarra 2014, 15): a stage open to sexual experience and the exploration of their own bodies.

In *Fuses*, Schneemann responds to Brakhage’s *Window Water Baby Moving* (1959), which portrays the brutality and the beauty of childbirth, as well as the strength of his wife’s body, with a detail that is quite exceptional. Schneemann acknowledged the value and the daring of Brakhage’s endeavor to capture creation on film, but she saw in the image the power of the filmmaker and classified the filming as a male construction of sexuality, the medical and the pornographic (Schneemann 2003, 23). She considered Brakhage’s intention to be based on the idea that his eye possessed primacy over the vagina in the birth, and also noted that Jane Brakhage did not receive credit despite taking the camera herself on several occasions (Schneemann 2003, 23). A similar approach is evident in *Loving* (1956) and *Cat’s Cradle* (1959), for which Brakhage filmed Schneemann and Tenney in intimate conditions, while also filming himself with his wife engaging in the sexual act; Schneemann felt that in these films Brakhage failed to capture the heart of the eroticism

due to his relegation of his wife to the role of muse. It was a role that Schneemann herself had been given in her work as an artists' model, but which she had been reacting against in her own films. In the performance piece *Interior Scroll* (1975), after spilling paint over her naked body while standing on a table, she reads excerpts from her book *Cézanne, She Was a Great Painter* (1974). She then draws out of her vagina two scrolls with feminist declarations and some criticisms of her work by structuralist filmmakers, the second of the scrolls repeating a text that she had recited in a voiceover in her film *Kitsch's Last Meal* (1973–76).¹¹ For subsequent versions of the performance she would enter a cave accompanied by seven women, reinforcing the ritualism to mark the subversion of the muse roles she rejected. The vagina is presented as a source of knowledge, in line with Artaud's idea of relegating thought to the body, to thinking through the body.

In contrast to Brakhage's aforementioned films, in *Fuses* she wanted to explore how a woman represents her own pleasure and to see whether it differs from pornography or classical art (Serra & Ramey 2018, 95–98). She wanted to see what sex is like from an egalitarian position and to explore the woman's orgasm through both the clitoris and the vagina, in the alternation between passionate and tender moments. She tried to show how she and her partner would fuse in the vaginal orgasm, although she later felt that she had not managed to capture the full intensity of the moment (Schneemann 2003, 29, 40).

The artist's sexual relations with her partner, observed by their cat, Kitsch, are shown in a collage of images, with color paint and acid on the celluloid (Fig. 4). The images alternate at a rapid rhythm, with some detail shots of Carolee's breasts, her pleasant expression, her vulva, vagina, clitoris

and labia, and her body stretched out with her legs slightly parted (Fig. 5), together with various detail shots of her companion's penis, testicles, torso and face. The detail shots recall Irigaray's discussion of the need to speak of "[f]ondling the breasts, touching the vulva, spreading the lips, stroking the posterior wall of the vagina, brushing against the mouth of the uterus" (Irigaray [1977] 1985, 28). Schneemann creates *découpages* that jump between her face and detail shots of her and her partner's erogenous zones, in an effort to show an egalitarian exchange of pleasure. Although the organs and their erogenous possibilities are recognized in line with Irigaray's argument, the editing seems to evoke Deleuze and Guattari's idea of finding the possibility of a positive desire in the movement and fluidity of the "Body without Organs," giving rise to an immanent pleasure that shifts between different intensities (Deleuze & Guattari [1980] 2003).

The aesthetic approach in the sex scene in the third part of *Je, tu, il, elle* might recall films like Warhol's *Blue Movie* (1969), a three-hour picture dedicated to capturing an intimate encounter between Viva and Louis Valdón, and portraits like *Eat* (1963), where Warhol shows the painter Robert Indiana in a single static shot that takes up the whole film. In Akerman's film, the shot where we see the two lovers writhing together for the first time is a static shot lasting 4 minutes and 5 seconds, with no detail shots interrupting it (Fig. 3). Passionate movements and gestures present the act of consummation, consciously marking the moment of the rite. The scene then changes to a shot taken from the foot of the bed, showing the two young lovers kissing and embracing for 2 minutes and 48 seconds (Fig. 6). This is immediately followed by a shot showing Akerman lying back and Claire about to kiss her body, moving down to her crotch; the image is sustained for

Fig. 4: *Fuses* (Carolee Schneemann, 1964–67). The New American Cinema Group, Inc. / The Film-Makers' Cooperative.

Fig. 5: *Fuses* (Carolee Schneemann, 1964–67). The New American Cinema Group, Inc. / The Film-Makers' Cooperative.

4 minutes and 12 seconds, capturing all kinds of postures (Fig. 7). The intertwining of the two women recalls Irigaray's association of fluids with the rubbing of two bodies to create a dynamic, where the organs are spaces in which desire can come into being (Irigaray [1977] 2009, 105). However, Irigaray is not referring here to erotic relations between two women—a point that will be discussed further below.¹²

The performative movements of their lovemaking, the use of long shots instead of close-ups, and the total duration of the act (11 minutes and 5 seconds) all mark the spectator's distance from the two women. Added to this will be the return to the original camera angle for 1 minute and 31 seconds to show the two lovers lying asleep, until Julie wakes up and leaves the room in response to an earlier request by Wauthion. These women are active subjects in the recognition of their lesbian sexuality during the exchange of pleasure. In response to Laura Mulvey's theory of the male gaze directed at the woman as an object of desire in certain mainstream films, Jackie Stacey suggests the possibility of women looking at a man or another woman erotically as subjects of the narrative (Mulvey 1989; Stacey 1992, 244). The woman's erotic gaze at the man is also present in the second part of Akerman's film, at a moment when we see the nape of the truck driver's neck in a long shot in a restaurant, or at the end of the episode in a bathroom, where the filmmaker/actress/character observes the truck driver shaving in front of a mirror, inverting the direction of gazes theorized by Mulvey.

Performance and affirmation of experiences of non-binary sexuality

The films analyzed here present different ways of experiencing sexuality, reflecting the ideas of mainly Anglo-American feminist theorists,

most notably Judith Butler. Butler accepts Irigaray's assertion that sex is not "one" but multiple and that gender is relative to the cultural and historical relations in which it exists. She also concurs with Irigaray's criticism of hegemonic Western representation and the essentialism of the notion of the subject (Butler 2011, 60–61). However, she argues that Irigaray upholds the exclusion of the feminine in a binary opposition, despite her rejection of such an opposition (Butler 2005, 68). In this sense, Butler aligns herself with Monique Wittig's criticism of stances like Irigaray's and that of the French feminism of difference for their use of psychoanalysis as a body of theory that leads back to the same questioned binarism and invokes a mythical connotation of the female; this problem led Wittig to assert that there is no female writing and to argue for the notion of lesbian writing (Butler 2011, 87–90).

Butler recognizes that there is a body that matters and that sexuality is not something that can be easily done or undone (Butler 2005, 18), but she also stresses that the gender attributed to the sexes conforms to contextually created sociocultural constructions. Beyond the identity politics of "the woman" in feminism of difference, she advocates a view of gender identities as performative based on personal experience (Butler 2011, 288). Performativity can lead in a subversive direction where the subjects appropriate what they oppose or render visible something that is not given sufficient attention, in contrast to normative performativity based on culturally and socially imposed rites (Butler 2005, 145–46, 332).

In the movement inspired by this idea of performance understood in the positive sense, associated with a subversive approach to the theatrical and to ritual, there would also be fluidity, but in this case it would not be

Fig. 6: *Je, tu, il, elle* (Chantal Akerman, 1974).
Collections CINEMATEK – © Chantal Akerman
Foundation.

Fig. 7: *Je, tu, il, elle* (Chantal Akerman, 1974).
Collections CINEMATEK – © Chantal Akerman
Foundation.

highlighted as exclusive to the woman as theorized by Irigaray, but as present in the different sexes when they give themselves over to their pleasure. Along similar lines, Deleuze and Guattari argue that “it is a problem not of the One or the Multiple, but of a fusional multiplicity that effectively goes beyond any opposition between the one and the multiple” (Deleuze & Guattari [1980] 1987, 154). However, based on a literal interpretation of this multiplicity in the realm of sexuality, it could be argued that there are as many sexes as there are individuals. For Butler, although this constitutes the recognition of a non-binary system, such multiplicity would mean the negation of sex as such, as it would be an individual property and could not serve as a descriptive generalization (Butler 2011, 237). She thus accepts the inclusive potential of the notion of multiplicity, as well as the idea of deconstructing sexual binarism to reconsider its antinatural character, but she does not go so far as to accepting the notion of sex as particular to each individual. The materiality of the body needs to be considered to recognize intersexuality, transsexuality, or racial questions among its different possibilities, and we need to move past cultural configurations that assign a supposed gender to a particular sexed body or to deconstruct “normativity” or heterosexuality (Butler 2011, 13–33, 288; Butler 2005, 13).

The men’s relations with the leading woman and with each other in *Christmas on Earth* introduce masculinities with bisexual and homosexual orientations, while also deconstructing heterosexual relations between a man and a woman. Following Butler, the subversive use of performances facilitates direct involvement with that which is reacted against, establishing an opposition where the repetition of the performance and the ritual itself signals what is undervalued or tacitly

understood (Butler 2005, 332–38). In this case, the classical categories of “male” and “female” are left behind. Thus, we witness the explicit act of sex between two men (one being Gerard Malanga), kissing and touching each other erotically on the central screen, sometimes with no paint on their bodies, while in the second image appear details of their genitals and orifices at the moment of penetration (Fig. 8). The sexual acts between them alternate with the relations they engage in with the woman who holds the leading role (Fig. 9). Finally, at the end of the film the image on the first screen is dominated by the woman, while the men around her caress different parts of her body. At the same time, there is a hint of parody of classical masculinity when some of the characters look at the camera and grimace, moving in a way that highlights their muscles under the paint, or in the final salutation to the spectators. Following Braidotti, the parody could be interpreted as politically empowering insofar as it is underpinned by a critical awareness that points to the subversion of the dominant codes (Braidotti 2018, 54).

There are a number of films produced both prior to and contemporary with Rubin’s work that deal with homoeroticism, homosexuality, and the drag world in their sex scenes. Notable among these are Anger’s *Fireworks* (1947) and *Scorpio Rising* (1963), Jacobs’s *Blonde Cobra* (1963), Smith’s *Flaming Creatures* (1963), and Warhol’s *Kiss* (1963) and *Sleep* (1963). In *Scorpio Rising*, liquid and fluidity appear in a sadomasochistic scene between men. The perversions reach one of their most controversial moments in *Flaming Creatures*, which features an orgy that fuses different sexualities and genders, with a hyperbolic simulation of the rape of a woman by a group of men in drag. Conversely, although Rubin’s work displays “impurities” and celebrates the pleasures of all the participants in

Fig. 8: *Christmas on Earth* (Barbara Rubin, 1963). The New American Cinema Group, Inc. / The Film-Makers' Cooperative.

Fig. 9: *Christmas on Earth* (Barbara Rubin, 1963). The New American Cinema Group, Inc. / The Film-Makers' Cooperative.

the sexual rite, it does not dramatize a sexual encounter without consent or show any sadomasochistic scenes. Warhol's films are filled with homoeroticism, as can be seen in the kisses in *Kiss* or in John Giorno's sleeping body in *Sleep*. There is also an interest in heterosexuality in the sexual exchanges on the couch at his *Factory Studio in Couch* (1963), and in the explicit sex between Viva and Louis Valdon in *Blue Movie*. In this work, Russell identifies an ethnographic approach to a subculture with a particular interest in queerness and the experience of sexuality at the Factory. She also highlights the exaltation of carnality and the prolongation of time in these films, which become almost pornographically direct (Russell 1999 17, 169–72). This is an environment that is also documented by Rubin, whose work is also a precursor to the multi-screen art installations of later decades (Osterweil 2014, 23). Warhol himself would subsequently explore it in the influential multimedia series of performances titled *Exploding Plastic Inevitable* (1966–67), which featured his own films, the music of the Velvet Underground and Nico, and Malanga's dancing and performance work, while also integrating contributors like Rubin, who would sometimes project images of *Christmas on Earth* on the walls of the Factory during a performance; her participation in the project dates back as early as a presentation at the Dom nightclub on St. Mark's Place in April 1966 (Belasco 2005).

In *Fuses*, Schneemann creates a domestic "autoethnography of desire" by showing equitable sexual activity in the first person, in terms of reciprocity, between a heterosexual couple in their bedroom. In Schneemann's own words: "There was a very conscious decision on my part to include all aspects of sexuality in an equitable way, which is why the editing repeats the transitions from my genitals to

his genitals, as well as the positive perception of nudity and sexuality, reflected in the viewpoint of the cat, who, for me, occupies the position of director" (Schneemann 2018, 97). In her feminist study of porn cinema, Linda Williams raises the question of whether feminists should take a stand against any representations that are not absolutely egalitarian (Williams 1999, 27). Schneemann tries to show an equitable exchange in the alternation of shots between the pleasure given to her erogenous zones and those of her companion, while also distancing her work from porn cinema in her experimental aesthetic approach.

In *Je, tu, il, elle*, there is a sexual moment with the truck driver in the transition to the third part of the film. He guides Julie's hand to his penis, but the moment of masturbation is not shown directly. We intuit it while a medium shot shows the face and torso of the seated man, giving instructions to Julie, who does not appear in the frame, on how to move her hand. This scene contrasts with the positions, kisses and embraces in the expression of reciprocal desire between the two women in the third part of the film. Butler argues that there is no single femininity and that identifying yourself as a woman does not entail desiring a man, just as desiring a woman does not imply the presence of a "male identification" (Butler 1999, 41). In the case of Julie, she displays an attraction to both a man and a woman, although her lesbian preference is made clear. At the same time, following Russell, it could be suggested that the presentation of lesbian marginality prompts us to think about the problem of self-representation in which the self is sexually and socially configured, inverting the gaze onto the self (Russell 1999, 151). Now the self is the subject filming and the object being filmed.

What have been referred to here as "autoethnographies of desire"

allow a gaze at the body and the sexual experience of certain women told in the first person, either at their own bodies in the cases of Schneemann or Akerman, or at the queer subculture of the social context in which they experience their own sexuality in the case of Rubin, bearing witness to a moment of change in which these filmmakers oppose the hegemonic models of representation of women in Western art history or in certain experimental films of the New York avant-garde. In contrast with imposed identities, Russell conceives of the autoethnography as a vehicle in constant change, open to the exploration of “inauthentic” subjectivities with a testimonial character associated with the veracity of the experience itself (Russell 1999, 276–78). These filmmakers give their work an ethnographic value through the possibilities offered by their own everyday lives and the experience of desire in the creative act.

From a personal starting point, the filmmakers create “autoethnographies of desire,” opening up avenues for subsequent generations of women to recognize their own sexuality and pleasure through non-binary experiences, in line with the theories

of Butler, or through an equitable heterosexuality expressed in terms of reciprocity, as posited by Schneemann. In this approach, the concept of “flowing bodies” is proposed here to refer to bodies that affirm themselves, recognizing their organs and erogenous possibilities in line with the theories of Irigaray and Braidotti, but also their dilation in the material abstraction of the “Body without Organs” and the attraction to ritual considered by Artaud. This idea is taken further when Schneemann subverts the body/mind relationship and proposes thinking through the body, inspired by Artaud’s conceptions drawn from non-Western cosmogonies associated with ritual. The filmmakers studied here position themselves in art/film history by taking up the camera and showing their own sexuality or that of the social context to which they belong. Returning to ritual, understanding performance in its theatrical and subversive sense, they propose an explicit, impure art, together with different ways of exploring their own bodies or those of their queer community in the sexual experience.

Translated by Martin Boyd (See original text at the end of the journal)

1/ Juan A. Suárez, in *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema* (1996) refers to the “gay sensibility” of this underground movement. He highlights the presence of homoeroticism, the drag world and the perverse games of the sexual encounters shown in films by Anger, Smith and Warhol, and also mentions the repression by the censors of films like Smith’s *Flaming Creatures* (1963). The term “queer” came into widespread use after the introduction of queer theory in the mid-1980s. The pejorative connotation of the term to refer to homosexuals has been subverted, turning it into a positive reference to different ways of experimenting with gender and sexual orientation.

2/ See Cyril Béghin’s interview with Marilyn Watelet, originally published in *Bandes(s) à part* in 2014 and translated into Spanish by Francisco Algarín Navarro for the Chantal Akerman special in *Lumière* (Watelet 2020).

3/ Notable studies of these filmmakers include the book edited by Robin Blaetz, *Women’s Experimental Cinema* (2007), and the pioneering work by Lauren Rabinovitz, *Points of Resistance: Women, Power, and Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943–71* (1991). Another excellent contribution to the field is Ara Osterweil’s *Flesh Cinema: The Corporeal Turn in American Avant-Garde Film* (2014).

4/ MM Serra, current director of the Film-Makers' Coop., in an email dated 30 March 2021.

5/ Gerard Malanga mentioned the apartment in a telephone interview with Daniel Belasco on 11 April 2014. Osterweil notes that Malanga, in an email on 12 July 2012, identified the first four participants, while Debbie Feiner, Fein or Fine was apparently identified by Ken and Flo Jacobs with the help of Jim and Shelley Hoberman.

6/ She also cites a comment by Rubin's friend Rosebud Pettet, that the director shot the film at random, while naked and on amphetamines. It might be expected that Rubin would also have participated in the intimate encounters filmed, but in the film she plays with blurring the bodies, and MM Serra, after consulting various sources, came to the conclusion that Rubin was never in front of the camera (communication via email, 30 March 2021). It is worth adding that there is something of a mystery surrounding Rubin following her conversion to Orthodox Judaism in the late 1960s, and the fact that she asked for her own work to be destroyed (a request that was not honoured).

7/ MM Serra, communication via email, 30 March 2021.

8/ Rubin's full instructions for the first projection of her film can be consulted at the archives of the Film-Makers' Cooperative in New York. They are also included in the information page on the film on the Coop's website (Rubin 1963).

9/ "When will we go, over mountains and shores, to hail the birth of new labour, new wisdom, the flight of tyrants and demons, the end of superstition? To be the first to adore! Christmas on Earth!" (Rimbaud [1873] 1970, 82).

10/ These rituals were recorded in films by Raymonde Carasco and Régis Hébraud, who followed Artaud to the Sierra Tarahumara. In subsequent trips between 1976 and 2001 they filmed the everyday life and rituals of the Tarahumara.

11/ Part of the first scroll reads as follows: "Prepare to have your brain picked, to have the pickings misunderstood, to be mistreated whether your success increases or decreases, to have detraction move with admiration—in step, to have your time wasted, your intentions distorted, the simplest relationships in your thoughts twisted, to be USED and MISUSED." The second scroll, also recited in the film, reads in part: "You are charming, but don't ask us to look at your films; we cannot. There are certain films we cannot look at. The personal clutter, the persistence of feelings, the hand-touch sensibility, the diaristic indulgence, the painterly mess, the dense gestalt, the primitive techniques..." (Schneemann 2018, 108).

12/ On the other hand, Hélène Cixous's notion of "*écriture féminine*" in *Le rire de la Méduse* ([1975] 2010) recognises the bisexual orientation of some women, and that female writing may not necessarily be limited by the biological sex of its author, establishing a precedent for queer theory (Cixous [1975] 2010, 15, 112–26). However, despite the multiplicity of possible women that Cixous recognizes in the Medusa, some would question the connection she makes with psychoanalysis, which, as noted above, results in binary oppositions. This will be discussed further with reference to Butler and Irigaray.

References

Akerman, Chantal. 1977. "Press-book *Je, tu, il, elle*." In *Chantal Akerman*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

Akerman, Chantal. 2011. *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*. Interview with Nicole Brenez. Vienna: Ed. Filmmuseum. Spanish translation in *Lumière*: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapijama.php> [Accessed: 12 April 2021]

Akerman, Chantal & Claudine Paquot (ed.). 2004. *Chantal Akerman: autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma, Centre Pompidou.

Artaud, Antonin. 1961. *Oeuvres complètes*. Vol. II. Paris: Gallimard.

- _____. 1970. *Oeuvres complètes. Vol. I.* Paris: Gallimard.
- _____. 1974. *Oeuvres complètes. Vol. XIII.* Paris: Gallimard.
- _____. 1978. *Oeuvres complètes. Vol. IV.* Paris: Gallimard.
- _____. 1984. *México y Viaje al país de los tarahumaras.* Prologue by Luis Mario Schneider and Spanish translation by Patricia Santonocito. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2019. *Pour en finir avec le jugement de dieu. Bibliothèque numérique romande.* <https://ebooks-bnr.com/artaud-antonin-pour-en-finir-avec-le-jugement-de-dieu/> [Accessed: 7 April 2021]
- Belasco, Daniel. 2005. "The Vanished Prodigy." *Art in America* 11 (December): 61–67.
- Blaetz, Robin. ed. 2018. *Mujeres en el cine experimental. Marco crítico.* 2nd ed. Madrid: 8mm.
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades.* Buenos Aires, Barcelona and Mexico City: Paidós.
- _____. 2011. *Nomadic Subjects.* New York: Columbia University Press.
- _____. 2018. *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos.* Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble.* London and New York: Routledge.
- _____. 2005. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* Buenos Aires [etc.]: Paidós.
- _____. 2011. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona [etc.]: Paidós.
- Cixous, Hélène. (1975) 2010. *Le rire de la Méduse et autres ironies.* París: Éditions Galilée.
- Deleuze, Gilles. (1985)1989. *Cinema 2: The Time Image.* Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: Athlone Press.
- _____. (1985) 2010. *La imagen-tiempo.* Madrid: Paidós.
- Deleuze, Gilles, & Félix Guattari. (1980) 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.* Translated by Brian Masumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____. (1980) 2003. "¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?", "Año Cero-Rostridad." In *Mil Mesetas*, 155–96. Valencia: Pre-textos.
- _____. (1972) 2004. *Anti-Oedipus.* Translated by Helen R. Lane, Mark Seem and Robert Hurley. London: Bloomsbury Academic.
- _____. (1972) 2010. *El Anti-Edipo.* 6th edition. Barcelona, Buenos Aires and México: Paidós.
- Deren, Maya & Carolina Martínez López (ed.). 2015. *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Irigaray, Luce. (1977) 1985. *This Sex Which Is Not One.* Translated by Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press.

- _____. (1977) 2009. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- Kiani, Sarah. 2018. "Chantal Akerman, entre autoethnographie et banal: un féminisme des interstices." *Genre, Sexualité et Société*, Hors-série 3. <https://doi.org/10.4000/gss.4491>
- Margulies, Ivone. 1996. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham and London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822399254>
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9>
- Osterweil, Ara. 2014. *Flesh Cinema: The Corporeal Turn in American Avant-Garde Film*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- _____. 2018. "'Distraídamente encantador'. El cine apócrifo y extático de Barbara Rubin." In *Mujeres en el cine experimental*. Marco crítico, 2nd ed., edited by Robin Blaetz, 113–29. Madrid: 8 mm.
- Pramaggiore, Maria. 2018. "La etnografía experimental de Chick Strand." In *Mujeres en el cine experimental*. Marco crítico, 2nd ed., edited by Robin Blaetz, 159–76. Madrid: 8 mm.
- Rabinovitz, Lauren. 2003. *Points of Resistance: Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943–71*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Rimbaud, Arthur. (1873) 1970. "Lo imposible", "Mañana." In *Una temporada en el infierno*, translated by Oliverio Gironde & Enrique Molina, 66–73, 80–81. Buenos Aires: EDICOM.
- Rouch, Jean, & Jean-Paul Colleyn (ed.). 2009. *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*. Paris: Cahiers du cinéma-INA.
- Rubin, Barbara. 1963. "Christmas on Earth." *Film-Makers' Coop*. <https://film-makerscoop.com/catalogue/barbara-rubin-christmas-on-earth> [Accessed: 6 April 2021]
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham and London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822396680>
- Schneemann, Carolee. 2003. *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press.
- Schneemann, Carolee. 2015. "More Than Meat Joy: Carolee Schneemann." Interview by Massimiliano Gioni. *Mousse Magazine* 49. <http://moussomagazine.it/meat-joy-carolee-schneemann/> [Accessed: 7 April 2021]
- Schneemann, Carolee. 2018. "Carolee Schneemann." Interview by Helena Vilalta. In *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica*, edited by Gonzalo de Lucas, 91–109. Barcelona: CCCB.
- Segarra, Marta. 2014. *Teoría de los cuerpos agujereados*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Serra, MM, & Kathryn Ramey. 2018. "Ojo/Cuerpo. Las pinturas cinéticas de Carolee Schneemann." In *Mujeres en el cine experimental*. Marco crítico, 2nd ed., edited by Robin Blaetz, 93–111. Madrid: 8 mm.

Stacey, Jackie. 1992. "Desperately Seeking Difference." In *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, edited by Screen. London: Routledge.

Suárez, Juan A. 1996. *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Van Gennep, Arnold. 2008. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.

Villaplana, Virginia. ed. 2016. *Soft Fiction. Políticas visuales de la emocionalidad, la memoria y el deseo. Un homenaje al cine de Chick Strand*. Bilbao: Consonni Ediciones.

Watelet, Marilyn. 2020. "Entrevista con Marilyn Watelet, por Cyril Béghin." Spanish translation by Francisco Algarín Navarro. In "Especial Chantal Akerman", *Lumière*. <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistamarilynwatelet.php> [Accessed: 6 April 2021]

Williams, Linda. 1999. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. 2nd ed. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Cuerpos que fluyen. Autoetnografías del deseo en *Christmas on Earth*, *Fuses* y *Je, tu, il, elle*

El presente artículo pretende revisar en qué forma algunas realizadoras muestran su modo de entender y experimentar el placer a partir del estudio comparado de *Christmas on Earth* (Barbara Rubin, 1963), *Fuses* (Carolee Schneemann, 1964–67) y *Je, tu, il, elle* (Chantal Akerman, 1974). Estas realizadoras filman la subcultura de la que forman parte o se presentan a sí mismas en el acto sexual en una forma que emula lo ritual con la que reconocen su propia sexualidad, frente al modelo de mujer relegada al rol musa. Partimos de lo ritual y del “cuerpo sin órganos” en Artaud y planteamos el término “cuerpos que fluyen”, en referencia a aquellos cuerpos en movimiento que afirman su propio placer, así como esbozamos la posibilidad de considerar estos trabajos como “autoetnografías del deseo”.

Fecha de recepción: 02/09/2020

Fecha de aceptación: 10/04/2021

Palabras Clave

DESEO

RITUAL

CINE EXPERIMENTAL

AUTOETNOGRAFÍA

CUERPO SIN ÓRGANOS

BARBARA RUBIN

CAROLEE SCHNEEMANN

CHANTAL AKERMAN

Ariadna Moreno Pellejero

ariadna.mope@gmail.com / orcid.org/0000-0003-3868-0892

Doctoranda en Comunicación vinculada al grupo CINEMA en la Universitat Pompeu Fabra con una tesis sobre Chantal Akerman; anteriormente investigó cuestiones de género en el cine neorrealista italiano. Es máster y licenciada en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona y la Universidad de Zaragoza respectivamente. Como gestora cultural ha colaborado con Etopia en Zaragoza; la sala de cine independiente Ochoymedio o la Embajada Española en Quito.

Barbara Rubin (1945–1980) abre su trabajo con la figura de una mujer ocupando la imagen central con su cuerpo pintado de negro, salvo en algunas zonas como sus senos, labios, nariz y contorno de ojos, resaltadas con pigmento blanco; se superpone a una segunda imagen en la que se muestran unos dedos abriendo los labios de una vulva para dirigirse al clítoris (Fig. 1). Se exalta el sentido del tacto, lo viscoso y la rugosidad de la masturbación, mientras suena “Venus in Furs” de la Velvet Underground, dando paso al culto genital que encontramos en *Christmas on Earth* (1963). Carolee Schneemann (1939–2019) presenta el movimiento corporal del encuentro sexual con su pareja. En este caso encontramos una imagen centrada en su rostro, junto al cual se observa parte del cuerpo y semblante de su compañero (Fig. 2). El momento de la materialización del deseo se exalta con el trabajo sobre el celuloide rasgado y tintado en *Fuses* (1964–67). En un plano frontal y general sostenido en el tiempo, Chantal Akerman (1950–2015) se presenta como Julie en el encuentro sexual con su amante (Fig. 3). Los cuerpos de las dos mujeres se enlazan y marcan sus gestos emulando un momento álgido del rito de paso que forma *Je, tu, il, elle* (1974). Schneemann y Akerman se muestran a sí mismas, mientras que Rubin presenta las experiencias de la sexualidad de mujeres y hombres *queer* en su círculo del *underground* neoyorkino. En los tres trabajos las realizadoras toman la cámara para mostrar el momento del encuentro sexual en ambientes íntimos con propuestas estéticas diversas entre sí que presentan un vínculo consciente con lo ritual. Ello se aprecia en la importancia concedida a los cuerpos; así como en la teatralidad y la performatividad de sus gestos, especialmente en el caso de los trabajos de Rubin y Akerman, o en el cuidado matérico concedido al celuloide en el filme de Schneemann.

Rubin y Schneemann pertenecen a la generación de la vanguardia experimental neoyorkina de los años sesenta, en un momento en el que se acostumbra a relegar a las mujeres a un segundo plano pese a sus destacadas contribuciones artísticas (Blaetz 2018, 12; Rabinovitz 1991, 4). Antes de la extensión de los feminismos en los años setenta y de la teoría *queer* en los ochenta, cuando la desnudez en el cine todavía estaba prohibida en Estados Unidos, ellas se interesan por la diferenciación de sus cuerpos y la experiencia de la sexualidad que plasman como realizadoras. Rubin fue una de las personas más influyentes de la escena *underground*; así, aunque tuvo un paso relativamente fugaz, fue mano derecha de Jonas Mekas en la Film-Makers’ Cooperative a mediados de los sesenta y la causante de que los Velvet Underground entraran en contacto con Andy Warhol. *Christmas on Earth* se podría situar en relación con filmes experimentales de sensibilidad *queer* de Kenneth Anger, Ken Jacobs, Jack Smith, o Warhol (Suárez 1996, 182).¹ Por otro lado, Schneemann fue pintora y *performer*, además de realizadora experimental. En *Fuses* responde a algunos filmes de Stan Brakhage, en los que su esposa queda relegada al rol de musa en el momento del parto o del encuentro sexual filmados por el realizador. Con ello se propone desmitificar su cuerpo y mostrar una relación recíproca con su pareja, el compositor y poeta James Tenney, mostrándose a sí misma. Tanto el trabajo de Rubin como el de Schneemann llamaron la atención de las autoridades, que consideraron su tratamiento de la desnudez y la sexualidad escandaloso, aunque no llegaron a los tribunales (Suárez 1996, 184). Prácticamente una década más tarde llega a Nueva York una joven Akerman, allí encuentra a la que será su camarógrafa habitual en los años setenta y principios de

los ochenta, Babette Mangolte, quien por esos años trabajaba con Yvonne Rainer. Mangolte la introduce en los Anthology Film Archives, donde entra en contacto con el cine experimental de realizadores como Michael Snow, Warhol, Mekas, Brakhage o Jacobs. El filme aquí escogido lo realiza entre Bruselas y París, tras una temporada en Nueva York donde ha recogido la impronta de ese cine. No obstante ya antes de su viaje había tenido un primer contacto con el mismo en 1967 por medio del Festival EXPRMNTL 4, organizado por Jacques Ledoux en Knokke-le-Zoute, Bélgica, donde se contó con la presencia de Yoko Ono realizando una *performance*; así como gracias al programa de Eric de Kuyper dedicado al cine experimental en la televisión flamenca, en el que se pasó su primer corto, *Saute ma ville*, realizado en 1968 (Akerman y Paquot 2004, 156).² Ella no está reaccionando a un realizador concreto, aunque su propuesta formal pueda recordar a los planos prolongados y sostenidos en el tiempo de Warhol. Su reacción podría entenderse como un alejamiento del modelo de mujer de la tradición judía familiar según el cual debería haber sido madre y esposa, un rol que mostrará en *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

En el ámbito *underground* de Nueva York del que forman parte Rubin y Schneemann en la década de los sesenta y que rodea a Akerman en sus períodos en Nueva York en la de los setenta, otras realizadoras toman la cámara, filman lo cotidiano y, en ocasiones, abordan cuestiones relacionadas con su sexualidad en forma de diarios filmados. Antecedidas por Maya Deren o Marie Menken, destacan Shirley Clarke, Joyce Wieland, Gunvor Nelson, Chick Strand, Barbara Hammer, Yvonne Rainer, Yoko Ono, Su Friedrich, Leslie Thornton, MM Serra, Peggy Ahwesh o Abigail Child, solo citando algunos nombres.³ En los tres

trabajos escogidos las realizadoras muestran sus cuerpos o los de mujeres y hombres *queer* de la subcultura de la que forman parte en el acto sexual explícito utilizando propuestas estéticas vinculadas a lo ritual, las cuales llevan a desmontar el rol de musa imperante en la historia del arte y en cierto cine experimental.

Ponemos los trabajos señalados en relación con la atracción por lo ritual y lo corporal de Antonin Artaud, no solo en el plano del pensamiento en torno a la sexualidad, sino también en el estético. La concepción del teatro de Artaud, deudora de su experiencia con los tarahumaras en México y del teatro balinés, fue determinante para priorizar la vivencia del cuerpo del actor y el espectador en el teatro y las artes de las segundas vanguardias. Influencia reconocida por Schneemann, pero también presente en la escena artística del Living Theater de Julian Beck o el Theater for the New City fundado por George Bartenieff, entre otros representantes de la contracultura nacida en el sur de Manhattan, ambiente en el cual se movería Akerman durante sus estadías en Nueva York (Akerman y Paquot 2004, 215).

Artaud sentenció la inutilidad de los órganos, lo que tuvo gran repercusión en el ámbito teórico al ser retomado en el “cuerpo sin órganos” conceptualizado por Gilles Deleuze y Félix Guattari y cuestionado por Luce Irigaray. A partir de los trabajos seleccionados queremos poner en diálogo a estos pensadores, así como a autoras como Judith Butler y Rosi Braidotti. Tratando de encontrar un término conciliador entre el “cuerpo sin órganos”, en su sentido ritual vinculado a una teatralidad subversiva, y las teorías feministas de las autoras mencionadas, nos preguntamos, ¿podemos hablar de “cuerpos que fluyen”, entendidos como aquellos cuerpos en un movimiento performativo

en los que las realizadoras o las participantes de los encuentros filmados reconocen su modo de experimentar el deseo en la afirmación del propio placer?

Creemos que estos trabajos se ven favorecidos por la libertad sexual y la afirmación que las realizadoras obtienen al tomar la cámara, en el caso de Rubin para filmar la microcultura de la que es agitadora y parte en su vida privada, o para filmarse a sí mismas en el de Schneemann y Akerman, reivindicando un placer que había sido tradicionalmente negado a las mujeres, tanto en las artes, como en el ámbito teórico. ¿Podemos entender estos trabajos como “autoetnografías del deseo” en tanto que parten de lo personal para mostrar su modo de entender o vivir la propia sexualidad, testimoniando parte de los procesos de cambio en las experiencias del propio cuerpo y la toma de voz por parte de las mujeres? Catherine Russell, en su estudio sobre la “etnografía experimental” en el cine, tomó el interés de Michael Fischer por la autobiografía étnica, entendida como una técnica de autorrepresentación en constante flujo, y la noción “autoetnografía” de Mary Louise Pratt, en la que son los supuestos “otros” quienes construyen sus propios textos, en respuesta a las representaciones mayoritariamente europeas (Russell 1999, 276–77).

Esto lleva a Russell a concluir su estudio aplicando al cine experimental el término “autoetnografía”, entendida como una autobiografía basada en la experiencia o la observación desde la que mostrar la historia personal como algo que no solo concierne al sujeto que lo muestra, sino que puede entrar en relación con comunidades, formaciones sociales o procesos históricos más amplios, así como adquirir un carácter testimonial. En el cine experimental destacó los diarios filmados vinculados al viaje, pero

también abrió la posibilidad de aplicar el término a cuestiones de género y a los feminismos (Russell 1999, 275–77). Todo ello implicaría la expansión de la noción “étnico” al incluir cuestiones relacionadas con la orientación sexual, la clase, o la nacionalidad como formas vitales de conocimiento (Russell 1999, 312). Con ello, se refiere a una estrategia con la que desafiar las normas de identidad en favor de las subjetividades contadas o mostradas en primera persona invirtiendo la “mirada al otro” (Russell 1999, 19–22, 151). Otro que no es otro, sino una misma, o aquel círculo o microcultura de la que forma parte.

Maya Deren en sus textos muestra interés por lo etnográfico hasta el punto de que la búsqueda formal de su cine estuvo profundamente influida por los gestos y movimientos coreográficos de los ritos de posesión que conoció en Haití. Algo que la realizadora llevaría al interés por lo ordinario y lo doméstico (Deren y Martínez López 2015). En el ámbito teórico entre etnografía y cine cabe añadir al francés Jean Rouch, quien además situó el interés por lo etnográfico en filmes que no habían sido explícitamente pensados como etnografías –de Regnault y Lumière, Flaherty o Vertov– y reconoció la influencia de Artaud en su propio trabajo (Rouch y Colleyn 2009, 88–103). Así como cabe considerar la propuesta de una etnografía centrada en los matices de la vida cotidiana del cine de Chick Strand, en su crítica a la búsqueda de una supuesta objetividad de corte exótico en la etnografía tradicional (Villaplana 2016, 35; Pramaggiore 2018, 162–70).

Russell en su estudio consideró filmes como *News From Home* (1977) de Akerman, pero no abordó los trabajos que aquí nos conciernen. No obstante, en el caso de Akerman, Ivone Margulies ya antes había apreciado una cierta mirada de antropóloga y recientemente Sarah Kiani ha aplicado

el término de Russell en un artículo dedicado a la realizadora entendiendo su cine como autoetnográfico (Margulies 1996, 8; Kiani 2018). A partir del estudio comparado de los trabajos mencionados, creemos que es posible extender el término de Russell y hablar de “autoetnografías del deseo” en referencia a estos filmes en los que la realizadora se autorrepresenta en el acto sexual con su pareja o amante, o en el que toma la cámara para presentar los encuentros de los círculos a los cuales se vincula su propia vivencia de la sexualidad. No pretendemos categorizar el término “autoetnografías del deseo”, sino mostrar lo que podrían ser algunos filmes a modo de ejemplo, en diálogo con el interés por lo corporal y lo ritual de la propuesta estética de Artaud y con las teóricas feministas anteriormente mencionadas. Sin embargo, estos trabajos están abiertos a nuevas interpretaciones, así como a establecer relaciones comparativas con otros filmes, propuestas estéticas, maneras de experimentar la sexualidad y el momento de intimidad.

Teatralidad ritual y exaltación de los cuerpos en movimiento

Rubin filmó *Christmas on Earth* en 16 mm con una Bell & Howell prestada por Mekas cuando tenía 17 años. Dado que mostrar la desnudez en pantalla estaba prohibido en Estados Unidos en los sesenta, los nombres de los participantes no aparecen por temor a posibles encarcelamientos, según nos indica MM Serra.⁴ No obstante el trabajo fue filmado en el apartamento de Tony Conrad y John Cale con artistas y personas vinculadas a la vanguardia experimental neoyorkina, como Gerard Malanga, Arnold Rockwood, Johnny “Jackie Foster”, Barbara Gladstone y posiblemente Debbie Feiner (Belasco 2005; Osterweil 2014, 30, 53).⁵ Osterweil menciona que Richard Foreman y su esposa en aquel momento, Amy Taubin,

indicaron que originalmente el trabajo se mostraba sin editar en tomas largas de *stars underground* en escenas sexuales, destacando las diversas posturas de Malanga y Naomi Levine (Osterweil 2018, 116).⁶ Según MM Serra, Levine estaba presente pero el trabajo no fue de su agrado, tal y como le comentó en una visita a la Film-Makers’ Coop. en los años noventa. Por otro lado, Jonas Mekas le indicó que Rubin sacó de *Christmas on Earth* todos los momentos en los que aparecía Levine, por lo que en el resultado que podemos ver actualmente no es posible encontrarlo.⁷ Se trata de un trabajo predecesor del cine expandido formado por dos rollos de celuloide que requería de dos proyectores emitiendo las imágenes simultáneamente a la velocidad del sonido. Para ello se utilizarían dos pantallas superpuestas, quedando la más pequeña aproximadamente en la mitad de la más grande. A ello se añadiría una radio conectada a un sistema de megafonía “con una bonita sección transversal de tumulto psíquico, como una emisora de rock, encendida y a todo gas” (Rubin 1963).⁸

Originalmente el trabajo se llamaba *Cocks and Cunts*, pero Rubin decidió cambiar el título inspirada en poemas como “Lo imposible” y “Mañana” de *Una temporada en el infierno* (1873) de Arthur Rimbaud, donde se exalta lo primitivo oriental de un modo cercano al que después desarrolla Artaud en su búsqueda de formas no occidentales en el teatro balinés y especialmente en los ritos de los tarahumaras en México. Rimbaud en rechazo a la cultura occidental se preguntaba cuándo se llegará a “la Natividad sobre la Tierra” con la que concluye “Mañana” (Rimbaud [1873] 1970, 66–73, 81–82).⁹ Algo que Artaud llevaría más allá al considerar que poetas como Rimbaud no llegaban a alcanzar las sensaciones que él buscaba (Artaud 1961, 225). Mientras que Rubin da una

posible respuesta sensorial al universo primitivo anhelado por Rimbaud con esta *performance* fílmica.

Durante los años en los que Schneemann había estudiado en Illinois se había visto influida por la impulsividad y la necesidad de Artaud de existir en un mundo de imágenes antes de recurrir al habla (Schneemann 2015; Schneemann 2018, 107). Esto se aprecia en la filmación de los detalles, texturas y fluidos tanto del cuerpo de la realizadora como del de Tenney, pero también en la materialidad del trabajo artístico sobre el celuloide de *Fuses*. Un trabajo sobre el filme que le tomó tres años desde que empezó a manejar la Bolex prestada hasta que finalizó la edición, donde el celuloide adquirió sus máximas cualidades pictóricas. Con este tratamiento de los cuerpos y la materia buscaba romper el mito del cuerpo erótico de la mujer dirigido a la –y por la– mirada masculina imperante en la historia del arte (Schneemann 2003, 28). Filmada con una Arriflex de 35 mm, *Je, tu, il, elle*, en cambio, se presenta como una ficción, pero hibridada con la realidad, especialmente en la escena de sexo del tercer episodio con Claire Wauthion. Se trata de un filme estructurado en tres episodios con los que la realizadora emula un rito de paso de la adolescencia a la edad adulta, donde encuentra el dolor que implica abandonar algo de una misma (Akerman 1977, 5). A través del ritual filmado se aparta del modelo familiar judío que se hubiera esperado de ella como la madre y esposa que nunca fue, tomando la palabra que sus predecesoras en la familia no pudieron tomar (Akerman y Paquot 2004, 28, 53, 68).

Nos interesa la importancia concedida a lo ritual en el tratamiento estético de la presentación de la experiencia de la sexualidad de estas realizadoras que ponemos en relación con la concepción del teatro

de Artaud. Durante su período interno en Rodez, el artista y pensador se refirió a la inutilidad de los órganos en un mensaje radiofónico que no llegó a retransmitirse, fechado el 28 de noviembre de 1947, y que hoy está recogido en “Tutuguri. El rito del sol negro” en *Para acabar con el juicio de Dios*, donde llega a sentenciar: “Atadme si queréis, pero no hay nada más inútil que un órgano”; a lo que añade “el hombre está enfermo porque está mal construido” (Artaud 2019, 25).¹⁰ La sentencia se enmarca en un contexto en el que habla sobre los tarahumaras de México, con los que pasó una temporada en 1936 que le introdujo en su cosmogonía vinculada a lo ritual. Ya en sus primeros textos escritos en París, antes de su viaje a México, se aprecia un tono negativo hacia los órganos a modo de reacción contra sus propias dolencias físicas y psíquicas, como en *L’ombilic des limbes*; en oposición a estos se pueden entender elementos vinculados a lo fluido, que asocia con la vida, como el esperma en la invitación a un festín sexual en el poema “L’orgue et le vitriol” (Artaud 1970a, 65, 75, 260).

Todo ello irá desembocando en su nuevo modo de concebir el teatro en el que, en lugar de la sujeción al texto, buscará vibrar y hacer vibrar, algo que al inicio encuentra en el teatro balnés (Artaud 1961, 36, 51; 1978, 46, 88; 1974, 287). La búsqueda con la que se aparta de la racionalidad occidental le llevará a la Sierra Tarahumara en México, donde encontrará la vida en el color de los cuerpos pintados, los ritmos de los tambores y los movimientos coreográficos de los participantes de los ritos (Artaud 1984, 11–37; Artaud 1974, 288).¹¹ La vibración de sus movimientos no llevaría a la desaparición de los órganos, sino a una dilatación en la que un órgano se une con otro. Por ejemplo, en el rito de Tutuguri un hombre podía convertirse en un caballo, o los órganos podían

adoptar funciones diversas a las que se les atribuían en Europa (Artaud 1948, 9). Deleuze y Guattari retomarán a Artaud y teorizarán el “cuerpo sin órganos” en *El Anti-Edipo* (1972) y *Mil Mesetas* (1980), donde se referirán al movimiento fluido y a las conexiones entre diversos cuerpos que integra; así, en el “cuerpo sin órganos” “todo ‘objeto’ supone la continuidad de un flujo, todo flujo, la fragmentación del ‘objeto’” (Deleuze y Guattari, [1972] 2010, 15). Lo que puede llevarse a la presentación del acto sexual en los filmes que aquí abordamos, en los que las realizadoras o los participantes de los encuentros se tornan sujetos deseantes cuyos flujos suponen la apertura a sus propios deseos.

Esta exaltación de lo corporal deudora del ritual de Artaud nos interesa en relación con el modo en el que las realizadoras muestran la experiencia de su sexualidad o la del entorno del que forman parte. *Christmas on Earth* comienza con el sonido de “Venus in Furs” de la Velvet al mismo tiempo que vemos a la figura de una mujer ocupando la pantalla central como una “Venus en llamas” en sintonía con la letra de la canción, lejana a la pureza de algunas Venus del arte clásico, lo que refuerza con los pigmentos negros que evocan el universo milenario oriental que atrajo a Rimbaud y Artaud. En esta línea podemos recordar el trabajo de Juan Antonio Suárez, quien encuentra un foco de contracultura durante la década de 1960 en el rock y, siguiendo a Tom Wolfe, se refiere a las letras a menudo oscuras, indescifrables y con visiones delirantes, que recuerdan a “visionarios modernos” como Artaud o Rimbaud (Suárez 1996, 116).

A su vez el rostro de la figura principal emula una máscara negra de culturas orientales. En las máscaras primitivas Deleuze y Guattari, influidos por Artaud, encuentran una función que no es la de ocultar, sino más

bien la de resaltar la pertenencia de la cabeza al cuerpo y su devenir animal; o la de revalorizar el rostro a partir de la abstracción de sí mismo (Deleuze y Guattari [1980] 2003, 186). En ocasiones a los lados de la mujer principal aparecen sus compañeros con la pintura cubriendo todo su cuerpo, incluido el miembro viril, pintado de blanco con motivos florales en un tono marrón. Esto podría entenderse en el marco del “cuerpo sin órganos” en el que unas partes del cuerpo se unen y se funden con otras, adquiriendo funciones diversas a las occidentales europeas. Mientras que en la primera pantalla se presentan los cuerpos de los integrantes del culto genital en planos medios o generales, en la pantalla del fondo aparecen los detalles de los órganos sexuales de mujeres y hombres. Al inicio del filme la preminencia es de una vulva. Sus labios, la vagina o el clítoris posteriormente se alternarán con distintos planos detalle de los genitales masculinos. El interés es sexual y anatómico en la precisión con la que Rubin muestra los detalles de la vulva, con la cámara que se acerca y se separa de la misma adoptando diversas angulaciones y profundidades. La aproximación a la vulva a veces se lleva al extremo, alcanzando la abstracción matérica.

Esta abstracción también estará presente en *Fuses* de Schneemann, quien partiendo de la limitación de 30 segundos de los rollos de película de la Bolex trabaja las texturas con arañosos, colores, puntos y chorros líquidos como una suerte de *action painting* en miniatura sobre el celuloide, mezclado con técnicas como el *collage*, el ácido, el tintado, el horneado o el estampado, con las que exalta el erotismo y la explosión de la pasión entre ella y su pareja, uniendo las posibilidades pictóricas del cine analógico con las del movimiento fluido de los cuerpos durante el acto sexual. Ella se ha

referido a la edición como un montaje muy fisiológico y doméstico, en el que cuidó cada detalle, desde los segundos dedicados a cada color y al goteado, hasta la identificación y fragmentación del gesto. Un proceso que llevó a cabo en su casa con dos visores manuales de 16 mm en los que superponía trozos de celuloide y probaba diferentes combinaciones que le permitieron encontrar la musicalidad de su trabajo (Schneemann 2018, 100).

En el caso de *Je, tu, il, elle* de Akerman la escena del encuentro sexual con Wauthion se presenta en planos generales que no exploran los detalles de las diversas locaciones del cuerpo en el acto sexual, ni sus texturas. Se aparta del “voyeurismo” de la mirada fisgona, además de preservar en su cine la tradición judía en el rechazo a las imágenes algo más descriptivas y explícitas (Akerman 2011). Sin embargo, los gestos marcados y el uso de la temporalidad expandida con la que muestra el encuentro sexual prácticamente en su totalidad dan un valor performativo a la escena. Con ello, en *Je, tu, il, elle* Akerman emula la secuencia de los ritos de paso teorizada por Arnold van Gennep y dividida en ritos de separación –ritos preliminares–, ritos de margen –ritos liminares– y ritos de agregación –ritos postliminares– (Gennep 2008, 26). Akerman aborda la separación inicial del mundo exterior cuando se encuentra en su habitación en el primer episodio, pasa por el momento liminar en el encuentro con el camionero en el segundo e incluso durante el acto sexual con Wauthion en el tercero, hasta llegar al momento final de reincorporación o reintegración en el que ha alcanzado su adultez y afirmado su orientación sexual. A su vez las conexiones de un cuerpo con otro durante el acto sexual también podrían entenderse como un componente o umbral del rito de paso. Deleuze en referencia al

filme dice: “Los estados del cuerpo segregan la lenta ceremonia que enlaza las actitudes correspondientes y desarrollan un *gestus* femenino” (Deleuze [1985] 2010, 260). Un femenino que habría que entender dentro de la multiplicidad de posibilidades que en los pensadores implica el “cuerpo sin órganos”, expandido y abierto a diversos modos de entender la sexualidad; cuya expansión y conexión con otros cuerpos, a su vez, influyen en la transitoriedad, el movimiento y lo cíclico de los sujetos nómades teorizados por Rosi Braidotti; quien, en todo ello, destaca la importancia de afirmar la positividad de la diferencia sexual, enfatizando las identidades y las divergencias (Braidotti 2000).

Reconocimiento de los órganos y fluidos

El movimiento y el fluido son reivindicados por Irigaray en las prácticas sexuales de las mujeres, así como sus órganos y zonas erógenas. Irigaray en *Ese sexo que no es uno* (1977) parte del principio de que la sexualidad femenina ha sido siempre pensada bajo parámetros masculinos, con lo que responde especialmente a las interpretaciones de las teorías del psicoanálisis (Irigaray [1977] 2009, 17). Ya Deleuze y Guattari se habían opuesto a la negación del deseo y las carencias interpretadas por las lecturas que giran en torno a Edipo y la castración; frente a lo cual el “cuerpo sin órganos” implicaba el reconocimiento de los propios deseos (Deleuze y Guattari [1972] 2010, 15, 46). No obstante, refiriéndose a la interpretación de Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo*, Irigaray se preguntó cómo llegar a un “cuerpo sin órganos” cuando todavía no se había hablado sobre los propios órganos y sus posibilidades erógenas vinculadas al deseo de las mujeres (Irigaray [1977] 2009, 105). Según Braidotti la oposición de Irigaray al “cuerpo sin órganos” es rotunda al

sugerirle la “desposesión del sí mismo corporal” históricamente vinculada a las mujeres (Braidotti 2000, 138–39). Llevado al ámbito de la sexualidad de las mujeres, como lo planteado por Irigaray, sería necesario “territorializar” por sí mismas los órganos y espacios que hagan sobrevenir los propios deseos (Irigaray [1977] 2009, 105, 161).

Con ello se plantea la necesidad de un “estilo” o “escritura” de las mujeres, pues “¿no es preciso haber tenido con el lenguaje y con el sexo una relación que las mujeres nunca han tenido?” (Irigaray [1977] 2009, 105). Para Irigaray lo “fluido” es lo propio de este estilo o escritura de la mujer, un estilo y una mirada que también es táctil; el hablar de la mujer “es continuo, comprimible, dilatado, viscoso, conductible, difundible...” (Irigaray [1977] 2009, 58–59, 83). Pese a su oposición al cuerpo sin órganos, la escritura femenina comparte con el mismo la fluidez y los movimientos que suponen la exaltación máxima de los deseos. Las malas construcciones que Artaud achacaba a los estigmas occidentales aquí se refieren a la negación del placer de las mujeres.

Los trabajos en análisis manifiestan la importancia de tomar la cámara para abordar la propia sexualidad a la que se refiere Irigaray. Entran en línea con su defensa de lo fluido y los órganos, pero también con la dilatación de estos en la exaltación del placer del “cuerpo sin órganos” en una suerte de ritual con el que desmontan lo tabú de la experiencia de la sexualidad. La diferenciación genital de *Christmas on Earth* en la alternancia entre los detalles de la vulva y los genitales de los hombres que participan en el encuentro sexual está en línea con el pensamiento de Irigaray, pero también con el de Judith Butler. Marta Segarra señalará que para Butler el cuerpo está formado por un conjunto de órganos que debemos definir y distinguir (Segarra 2014, 89). Esta distinción de

los órganos no sería una oposición a lo fluido, pues en la experiencia sexual podrían dilatarse y expandirse en el movimiento de los cuerpos y el roce con las zonas erógenas. La afirmación del movimiento y la fluidez a la que las mujeres deberían llegar según Irigaray, en realidad, no estaría lejos del “cuerpo sin órganos” expandido y en conexión con otros cuerpos, propuesto por Deleuze y Guattari; pues el cuerpo de las mujeres, según lo teorizado por Irigaray, no tiene borde, es móvil, sin interrupción y de contornos fluidos (Irigaray [1977] 2009, 162). Pero en ello resalta las diferencias de los cuerpos de las mujeres para ensalzar sus posibilidades vinculadas al propio placer, unas diferencias que Irigaray considera neutras en la propuesta de los teóricos franceses (Irigaray [1977] 2009, 105). Sin embargo, en el pensamiento de Butler los órganos y el cuerpo no determinan con qué género se ha de identificar una persona, reconociendo las posibilidades de lo no binario y sus prácticas, “una sexualidad que va más allá del ‘sexo’” (Butler 2011, 90). Rubin lo muestra jugando con el ritualismo en la presentación de los cuerpos e incluyendo relaciones homosexuales y bisexuales, como retomaremos.

Al mismo tiempo que se reconocen los órganos y su potencial erótico, se funden en la abstracción matérica, recordando a la propuesta teatral que buscaba la plenitud de la experiencia de Artaud (1978, 123–24). Algo que se exalta con los colores cambiantes de las imágenes tintadas, el rock alucinatorio que reemplaza los tambores rituales, así como el ritmo de la repetición de los detalles explícitos, o una danza erótica de la Venus primitiva en la imagen central. A su vez, los orificios pueden abrirse como umbrales rituales pues, como señala Segarra, son dados a la práctica sexual, pero también se asocian con el rito de paso del iniciado que renace en una

nueva etapa (Segarra 2014, 15). Una nueva etapa abierta a la experiencia sexual y la exploración de los propios cuerpos.

En *Fuses* Schneemann responde a *Window Water Baby Moving* (1959) de Brakhage, donde se presencian la brutalidad y belleza del parto, así como la fortaleza del cuerpo de su mujer, con un detalle que no estamos habituados a encontrar. Schneemann reconoció a Brakhage el mérito y el riesgo de filmar la creación, pero apreciaba en la imagen el poder del realizador y situó la filmación entre las construcciones masculinas de la sexualidad, lo médico y lo pornográfico (Schneemann 2003, 23). Consideró que la voluntad de Brakhage estaba en que su ojo poseyera la primacía de la vagina en el nacimiento, además de notar que Jane Brakhage no recibió mención pese a tomar la cámara en algunas ocasiones (Schneemann 2003, 23).

Algo similar ocurrió respecto a *Loving* (1956) y *Cat's Cradle* (1959), en las que Brakhage filma a Schneemann y Tenney en su intimidad, así como se filma a sí mismo con su esposa en el acto sexual; Schneemann consideró que en estas películas Brakhage no logró plasmar el centro del erotismo por relegar a su esposa al rol de musa. Un rol que a Schneemann le había venido dado en su trabajo como modelo de artistas, pero al que había ido reaccionando en sus propios trabajos. En la performance *Interior Scroll* (1975), tras derramar pintura sobre su cuerpo desnudo y en pie sobre una mesa, lee fragmentos de su libro *Cézanne, She Was a Great Painter* (1974). Tras ello saca de su vagina dos rollos de papel con proclamas feministas y algunas críticas de realizadores estructuralistas hacia su trabajo, retomando el segundo de los rollos de un texto que su voz en *off* recitaba en su filme *Kitsch's Last Meal* (1973–76).¹² En versiones posteriores de la *performance* introducirá una cueva y la acompañarán siete mujeres

reforzando el ritualismo para marcar la subversión respecto a los roles de musa rechazados. La vagina se muestra como fuente de conocimiento, en línea con el precepto artaudiano de relegar el pensamiento al cuerpo, pensar desde el cuerpo.

Frente a los filmes de Brakhage mencionados, en *Fuses* quería explorar cómo una mujer representa su propio placer y ver si difiere de la pornografía o del arte clásico (Serra y Ramey 2018, 95–98). Quería ver cómo es el sexo desde una posición igualitaria y explorar el orgasmo de la mujer tanto por el clítoris como por la vagina, en la alternancia entre momentos apasionados y cariñosos. Intentaba mostrar cómo su pareja y ella se fundían en el orgasmo vaginal, aunque después considerara que no llegó a plasmar en su totalidad la inmensidad del momento (Schneemann 2003, 29, 40).

Las relaciones sexuales de la artista y su pareja, observadas por su gata Kitsch, se muestran en un *collage* de imágenes, pinturas de colores y ácido sobre el celuloide (Fig. 4). Las imágenes se alternan a un ritmo rápido mostrando algunos planos detalle de los pechos de Carolee, su rostro placentero, su vulva, su vagina, su clítoris y labios genitales, o su cuerpo tendido con las piernas entreabiertas (Fig. 5); así como diversos detalles del miembro, testículos, torso y rostro de su compañero. Los detalles recuerdan a Irigaray cuando invoca la necesidad de hablar de “vagina, clítoris, senos, toque vulvar, los labios entreabiertos, el vaivén de la presión sobre la pared posterior de la vagina, el roce ligero del cuello de la matriz” (Irigaray [1977] 2009, 20). Schneemann crea *découpages* que saltan entre su rostro y detalles de sus zonas erógenas y las de su compañero, tratando de mostrar un intercambio de placeres igualitario. Aunque se reconocen los órganos y sus posibilidades erógenas en línea

con Irigaray, el montaje parece evocar el pensamiento de Deleuze y Guattari cuando encontraban en el movimiento y la fluidez del “cuerpo sin órganos” la posibilidad de un deseo positivo, donde se da un gozo inmanente que mueve a diversas intensidades de placer (Deleuze y Guattari [1980] 2003).

La propuesta estética de la escena de sexo del tercer episodio de *Je, tu, il, elle* podría recordar a filmes como *Blue Movie* (1969) de Warhol, cuyas tres horas de duración se dedican a plasmar el encuentro íntimo entre Viva y Louis Valdon, así como a retratos como *Eat* (1963), donde Warhol muestra al pintor Robert Indiana en un plano fijo extendido durante todo el metraje. En el filme de Akerman el plano en el que por primera vez vemos a las dos amantes contoneándose se mantiene estático y fijo durante 4 minutos y 5 segundos, sin entrar en planos detalle (Fig. 3). Movimientos y gestos pasionales presentan el acto de consumación marcando conscientemente el momento del rito. La escena cambia a un plano tomado desde los pies de la cama en el que aparecen las dos jóvenes besándose y abrazándose durante 2 minutos y 48 segundos (Fig. 6). Seguidamente un plano muestra a Akerman recostada y a Claire preparada para besar su cuerpo, bajando hasta su entrepierna; la imagen se mantiene durante 4 minutos y 12 segundos en los que acontecen todo tipo de posturas (Fig. 7). El entrelazamiento de las dos mujeres recuerda a Irigaray cuando ponía en relación los fluidos con los frotamientos entre dos cuerpos con los que se crea una dinámica, donde los órganos son espacios en los que puede sobrevenir el deseo (Irigaray [1977] 2009, 105). No obstante Irigaray no se está refiriendo a las relaciones eróticas entre dos mujeres, algo que retomaremos.¹³

Los movimientos performativos en sus contoneos, el uso de planos generales en lugar de planos detalle

y la duración total de 11 minutos y 5 segundos del acto marcan la distancia del espectador respecto a las dos mujeres. A ello se añadirán 1 minuto y 31 segundos en los que se vuelve a la angulación inicial de la cámara mientras las dos amantes duermen recostadas, hasta que Julie despierta y sale de la habitación siguiendo una petición anterior de Wauthion. Ellas son sujetos activos en el reconocimiento de su sexualidad lesbiana durante el intercambio de placeres. En respuesta a la teoría de Laura Mulvey sobre la mirada masculina dirigida a la mujer como objeto de deseo en cierto cine mayoritario, Jackie Stacey planteaba la posibilidad de que las mujeres miren a un hombre o a otra mujer de manera erótica como sujetos de la narrativa (Mulvey 1989; Stacey 1992, 244). La mirada erótica de la mujer hacia el hombre también está presente en el segundo episodio en un momento en el que vemos la nuca del camionero observada por Julie, en el intercambio de miradas entre ambos en un plano general en un restaurante, o en el cierre del episodio en un baño, donde la realizadora/actriz/personaje observa al camionero afeitándose frente a un espejo, invirtiendo el sentido de la proyección de miradas teorizado por Mulvey.

Performance y afirmación de experiencias de la sexualidad no binarias

Los trabajos que estamos abordando presentan diversos modos de experimentar la sexualidad, lo que enlaza con el pensamiento de teóricas feministas principalmente angloamericanas, destacando el caso de Butler. Ella aprecia en Irigaray el reconocimiento de que el sexo no es “uno” sino múltiple y que el género es relativo a las relaciones culturales e históricas en las que se da; así como valora su crítica a la representación occidental hegemónica

y al esencialismo de la noción de sujeto (Butler 2011, 60–61). No obstante, considera que Irigaray sustenta en una oposición binaria la exclusión de lo femenino, pese a su rechazo a la misma (Butler 2005, 68). En este sentido Butler se alinea con la crítica de Monique Wittig a posturas como la de Irigaray y el feminismo de la diferencia francés por utilizar el psicoanálisis como corriente teórica que lleva a volver al binarismo cuestionado e invocar una connotación mítica de lo femenino, lo que habría llevado a Wittig a afirmar que no hay escritura femenina y a introducir el interés por la lesbiana (Butler 2011, 87–90).

Butler reconoce que hay un cuerpo que importa y que la sexualidad no es algo que pueda hacerse o deshacerse fácilmente (Butler 2005, 18). No obstante, el género que se atribuye a los sexos obedece a construcciones socioculturales dadas por el entorno. Más allá de la política de identidad de “la mujer” del feminismo de la diferencia, aboga por entender las identidades de género como algo performativo de acuerdo a la propia experiencia (Butler 2011, 288). La performatividad puede llevarse a un sentido subversivo con el que los sujetos se apropian de aquello a lo que se oponen o visibilizan algo a lo que no se presta suficiente atención, frente a la performatividad normativa basada en ritos impuestos cultural y socialmente (Butler 2005, 145–46, 332).

En el movimiento que suscita esta *performance* entendida en el sentido positivo, vinculado a lo teatral y a lo ritual de un modo subversivo, también habría fluidez, pero en este caso no se resaltaría como lo propio de la mujer según lo teorizado por Irigaray, sino que estaría presente en los diversos sexos cuando se dan a sus placeres. En una línea similar Deleuze y Guattari habían considerado que “el problema ya no es el de lo Uno y el de lo Múltiple, sino el de la multiplicidad que desborda

efectivamente cualquier oposición entre lo uno y lo múltiple” (Deleuze y Guattari [1980] 2003, 159). Sin embargo, entendiendo esa multiplicidad en el terreno de la sexualidad de un modo literal, podría considerarse la posibilidad de que haya tantos sexos como personas. Para Butler si bien esto supone el reconocimiento de un sistema no binario, tal multiplicación implicaría la negación del sexo como tal, pues sería una propiedad singular y no funcionaría como generalización descriptiva (Butler 2011, 237). Con ello, considera el potencial incluyente de la propuesta de la multiplicidad, así como la idea de desmontar el binarismo de sexo para repensar su antinaturalidad, pero no llegaría a considerar el sexo singular, habría que pensar la materialidad del cuerpo para reconocer la intersexualidad, la transexualidad o cuestiones raciales entre sus diversas posibilidades; así como habría que superar las configuraciones culturales que asignan un supuesto género a un determinado cuerpo sexuado o desmontar la “normatividad” de la heterosexualidad (Butler 2011, 13–33, 288; Butler 2005, 13).

Las relaciones de los hombres con la mujer principal y entre ellos mismos en *Christmas on Earth* introducen masculinidades de orientación bisexual y homosexual, así como desmontan las relaciones heterosexuales entre un hombre y una mujer. Siguiendo a Butler, el uso subversivo de la *performance* permite implicarse en aquello a lo que se reacciona, estableciendo una oposición, donde la repetición propia de la *performance* y el ritual señala lo subestimado o lo sobreentendido (Butler 2005, 332–38). En este caso se superan las categorías clásicas de “masculino” y “femenino”. Así, asistimos al acto sexual explícito entre dos hombres, uno de ellos Malanga, besándose y tocándose entre sí eróticamente en la pantalla central, en ocasiones sin pigmentos en

sus cuerpos, mientras en la segunda imagen aparecen detalles de sus genitales y orificios en el momento de la penetración (Fig. 8). Las acciones sexuales entre ellos se alternan con las relaciones que mantienen con la mujer que ocupa el rol principal (Fig. 9). Hasta llegar al final donde la imagen de la primera pantalla se ve dominada por la misma, mientras los hombres a su alrededor acarician diferentes partes de su cuerpo. Asimismo, se aprecia un guiño a la parodia de la masculinidad clásica cuando algunos de los personajes miran a la cámara haciendo muecas, se mueven destacando sus músculos bajo sus pigmentos, o en el saludo final a los espectadores. En esta línea, siguiendo a Braidotti, la parodia puede entenderse como políticamente potenciadora en tanto que está sostenida por una conciencia crítica que apunta a la subversión de los códigos dominantes (Braidotti 2018, 54).

El trabajo de Rubin vendría precedido y sería contemporáneo de filmes centrados en el homoerotismo, la homosexualidad y el universo *drag* en escenas sexuales. Destacan *Fireworks* (1947) o *Scorpio Rising* (1963) de Anger, *Blonde Cobra* (1963) de Jacobs, *Flaming Creatures* (1963) de Smith, o *Kiss* (1963) y *Sleep* (1963) de Warhol. En *Scorpio Rising* se introducen lo líquido y lo fluido en una escena sadomasoquista entre hombres. Mientras que las perversiones llegan a uno de sus momentos más controvertidos en *Flaming Creatures*, donde se filma un festín sexual en el que se confunden diversas sexualidades y géneros, llegando a simular de modo hiperbólico la violación a una mujer por parte de un grupo de hombres *drags*. En el trabajo de Rubin se muestran las “impurezas” y se exaltan los placeres de todos los participantes del rito sexual, pero no se teatraliza un encuentro sexual no consentido, ni se muestran escenas sadomasoquistas.

Los filmes de Warhol están inundados de homoerotismo como puede apreciarse en los besos de *Kiss* o en el cuerpo durmiendo de John Giorno en *Sleep*, mientras que hay un interés por la heterosexualidad en los intercambios sexuales en el sofá de la Factory en *Couch* (1963), o en el sexo explícito de Viva y Louis Valdon en *Blue Movie*. En ello Russell aprecia una aproximación etnográfica hacia una subcultura con un interés particular por lo *queer* y la experiencia de la sexualidad de la Factory; en estos filmes la autora destaca, además, la exaltación de la carnalidad y la prolongación del tiempo, que devienen casi pornográficamente directas (Russell 1999 17, 169–72). Un ambiente del que Rubin también deja testimonio, además de ser predecesora de las instalaciones artísticas multipantalla de décadas posteriores (Osterweil 2014, 23). Lo que el mismo Warhol exploraría posteriormente en la influyente *performance* multimedia *Exploding Plastic Inevitable* (1966–67), donde utilizó sus filmes, la música de la Velvet y Nico, la danza y *performance* de Malanga, además de integrar a colaboradores como Rubin, quien en ocasiones proyectó imágenes de *Christmas on Earth* en las paredes de la Factory durante la *performance*; su participación en el proyecto está fechada hasta una función en el club nocturno Dom de St. Mark's Place en abril de 1966 (Belasco 2005).

Schneemann en *Fuses* crea una “autoetnografía del deseo” doméstica mostrando en primera persona la práctica sexual equitativa, en términos de reciprocidad, de una pareja heterosexual en su habitación. En palabras de Schneemann: “Hubo una decisión muy consciente por mi parte de incluir todos los aspectos de la sexualidad de un modo equitativo, por ello el montaje insiste en las transiciones de mis genitales a sus genitales, así como en la percepción

positiva de la desnudez y la sexualidad, reflejada en la apreciación de la gata, quien, para mí, ocupa la posición de director” (Schneemann 2018, 97). Linda Williams en su estudio feminista sobre el cine porno se preguntaba si las feministas deberían declararse contra las representaciones de todo aquello que no sean formas absolutamente igualitarias (Williams 1999, 27). Schneemann trata de mostrar un intercambio igualitario en una alternancia de planos entre el placer dado sobre sus zonas erógenas y las de su compañero, además de separarse del porno en su propuesta estética experimental.

En *Je, tu, il, elle* hay un momento sexual con el camionero en el tránsito al tercer episodio. Él conduce la mano de Julie a su miembro, pero el momento de la masturbación no se muestra directamente. Lo intuimos mientras un plano medio muestra el rostro y el torso del hombre sentado, dando indicaciones de cómo ha de mover su mano a Julie, quien no aparece dentro de cuadro. Algo que contrasta con las posturas, besos y abrazos en la expresión del deseo recíproca entre las dos mujeres en el tercer episodio. Butler considera que no existe una única feminidad e identificarse como mujer no implica desear a un hombre, así como desear a una mujer no implica la presencia de una “identificación masculina” (Butler 2005, 336). En el caso de Julie se muestra tanto una atracción por un hombre como por una mujer, pero queda manifiesta su preferencia lesbiana. Asimismo, siguiendo a Russell podríamos decir que mostrar la marginalidad lesbiana lleva a pensar el problema de la autorrepresentación en la que una se configura sexual y socialmente invirtiendo la mirada a partir de sí misma (Russell 1999, 151). Ahora es una misma el sujeto que filma y el que aparece en la filmación.

Lo que aquí hemos llamado “autoetnografías del deseo” permite

una mirada al cuerpo y la experiencia sexual de algunas mujeres contada en primera persona, ya sea hacia sus propios cuerpos en el caso de Schneemann o Akerman o al de la subcultura *queer* del entorno en el que vivía su propia sexualidad Rubin, testimoniando un momento de cambio en el que estas realizadoras se oponen a los modelos hegemónicos de la representación de las mujeres en la historia del arte occidental europeo o en cierto cine experimental de la vanguardia neoyorkina. Frente a las identidades impuestas, Russell entiende lo autoetnográfico como un vehículo en constante cambio, abierto a la exploración de las subjetividades “impuras” con un carácter testimonial vinculado a la veracidad de la propia experiencia (Russell 1999, 276–78). Ellas otorgan a sus trabajos un valor etnográfico desde las posibilidades que les brinda su propia cotidianeidad y la experiencia del deseo en el acto creativo.

Parten de lo personal y crean “autoetnografías del deseo” abriendo caminos a generaciones posteriores de mujeres para el reconocimiento de la propia sexualidad y el propio placer desde experiencias no binarias, en línea con lo teorizado por Butler, o desde una heterosexualidad equitativa en términos de reciprocidad, como lo plantea Schneemann. En todo ello hemos entendido los “cuerpos que fluyen” como aquellos que se afirman a sí mismos, reconocen sus órganos y posibilidades erógenas en línea con Irigaray y Braidotti; pero también su dilatación en la abstracción matérica del “cuerpo sin órganos” y la atracción por lo ritual de Artaud. Algo que se lleva más allá cuando Schneemann subvierte la relación cuerpo/mente y propone pensar desde el cuerpo, inspirada por el autor francés y sus concepciones deudoras de cosmogonías no occidentales europeas vinculadas a lo ritual. Las realizadoras

se posicionan en la historia del arte/cine al tomar la cámara y mostrar aquello que les es propio o del entorno del que forman parte. Volviendo a lo ritual, entendiendo la *performance*

en su sentido teatral y subversivo, proponen un arte explícito, impuro, así como diversos modos de abordar sus propios cuerpos o los de su entorno *queer* en la experiencia sexual.

1/ Juan A. Suárez en *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema* (1996) se ha referido a la “sensibilidad gay” en este ambiente *underground*. Ha resaltado la presencia del homoerotismo, el universo *drag* y el juego de perversiones de los encuentros sexuales mostrados en los filmes de Anger, Smith y Warhol, así como ha mencionado la persecución por parte de los censores que sufrieron películas como *Flaming Creatures* (1963), de Smith. En la actualidad la palabra *queer* es de uso extendido tras su introducción en el ámbito teórico a mediados de los ochenta. El uso peyorativo de su significado –homosexual/*marica*– se subvierte a otro positivo e incluye diversos modos de experimentar el género y la orientación sexual.

2/ Véase la entrevista con Marilyn Watelet de Cyril Béghin, publicada originalmente en *Bandes(s) à part* en 2014 y traducida al castellano por Francisco Algarín Navarro para el “Especial Chantal Akerman” de *Lumière* (Watelet 2020).

3/ Destacamos el estudio coordinado por Robin Blaetz *Mujeres en el cine experimental* (2014) o el de la pionera Lauren Rabinovitz *Points of Resistance: Women, Power, and Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943–71* (1991). Asimismo, consideramos el gran aporte de Ara Osterweil en *Flesh Cinema: The Corporeal Turn in American Avant-Garde Film* (2014).

4/ MM Serra, actual directora de la Film-Makers’ Coop., en un email fechado el 30 de marzo de 2021.

5/ Daniel Belasco mantuvo una entrevista telefónica con Gerard Malanga el 11 de abril de 2014 en la que se refirió al apartamento. Osterweil anota que Malanga, en un email del 12 de julio de 2012, identificó a los cuatro primeros participantes; mientras que Debbie Feiner, Fein o Fine habría sido identificada por Ken y Flo Jacobs con ayuda de Jim y Shelley Hoberman.

6/ A ello añade un comentario de Rosebud Pettet, amiga de Rubin, según la cual la directora habría realizado al azar la filmación, desnuda y bajo anfetaminas. Podría pensarse que Rubin participaría también en los encuentros íntimos filmados, pero en el trabajo se juega a confundir los cuerpos y MM Serra, tras consulta a algunas fuentes, nos indica que Rubin no estaría frente a cámara (comunicación por email, 30 de marzo de 2021). Cabe añadir que existe cierto misterio en torno a Rubin tras su conversión al judaísmo ortodoxo a finales de los sesenta, además de que llegó a pedir la destrucción de su propio trabajo, algo que no sucedió.

7/ MM Serra, comunicación por email, 30 de marzo de 2021.

8/ Traducción propia. Las instrucciones de Rubin para la primera proyección de su trabajo se pueden consultar en los archivos de The Film-Makers’ Coop en Nueva York. Además, aparecen transcritas en la ficha de la película en el sitio web (Rubin 1963).

9/ “¿Cuándo iremos, más allá de las playas y los montes, a saludar el nacimiento del nuevo trabajo, la nueva sabiduría, la fuga de los tiranos y de los demonios, el fin de la superstición? ¡a adorar –¡los primeros!– la Natividad sobre la tierra!” (Rimbaud [1873] 1970, 82).

10/ Traducciones propias.

11/ Estos rituales fueron registrados en algunos filmes de Raymonde Carasco y Régis Hébraud, quienes siguiendo a Artaud llegaron a la Sierra Tarahumara. En sucesivos viajes entre 1976 y 2001 filmaron la vida cotidiana y los ritos de los tarahumaras.

12/ Transcribimos unas líneas del texto del primer rollo: “Prepárate a que te expriman el coco, a que malinterpreten tus pensamientos, a que te maltraten tanto si tu éxito aumenta como si decae, a que la infamia vaya acompañada de admiración – al mismo ritmo, a que te hagan perder el tiempo, a que distorsionen tus intenciones, a que

tuerzan la más simple de las relaciones, a que TE UTILICEN y ABUSEN DE TI”; así como algunas del segundo, también recitadas en el filme: “Eres encantadora, pero no nos pidas que veamos tus películas; no podemos. Hay algunas películas que no podemos ver. El lío personal, la persistencia de los sentimientos, la sensibilidad táctil, la complacencia autobiográfica, el desorden pictórico, la densa *gestalt*, las técnicas primitivas” (Schneemann 2018, 108).

13/ En cambio, en la “écriture féminine” de Hélène Cixous en *Le rire de la Méduse* ([1975] 2010) se reconoce la orientación bisexual de algunas mujeres, además de no estar relegada la escritura femenina necesariamente al sexo biológico de su autor, sentando precedentes de la teoría *queer* (Cixous [1975] 2010, 15, 112–26). No obstante, pese a la multiplicidad de posibles mujeres que Cixous reconoce en la Medusa, le será cuestionado el vínculo con el psicoanálisis, que, como hemos visto antes, lleva a oposiciones binarias, lo que retomaremos a través de Butler e Irigaray.

Referencias

Akerman, Chantal. 1977. “Press-book *Je, tu, il, elle*”. En *Chantal Akerman*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

Akerman, Chantal. 2011. *Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*. Entrevista de Nicole Brenez. Viena: Ed. Filmmuseum. Traducción española en Lumière: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapijama.php> [acceso: 12 de abril de 2021]

Akerman, Chantal y Claudine Paquot (ed.). 2004. *Chantal Akerman: autoportrait en cinéaste*. París: Cahiers du cinéma, Centre Pompidou.

Artaud, Antonin. 1961. *Oeuvres complètes. Vol. II*. París: Gallimard.

_____. 1970. *Oeuvres complètes. Vol. I*. París: Gallimard.

_____. 1974. *Oeuvres complètes. Vol. XIII*. París: Gallimard.

_____. 1978. *Oeuvres complètes. Vol. IV*. París: Gallimard.

_____. 1984. *México y Viaje al país de los tarahumaras*. Prólogo de Luis Mario Schneider y traducción de Patricia Santonocito. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. 2019. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Bibliothèque numérique romande. <https://ebooks-bnr.com/artaud-antonin-pour-en-finir-avec-le-jugement-de-dieu/> [acceso: 7 de abril de 2021]

Belasco, Daniel. 2005. “The Vanished Prodigy.” *Art in America* 11 (Diciembre): 61–67.

Blaetz, Robin. ed. 2018. *Mujeres en el cine experimental*. Marco crítico. 2ª ed. Madrid: 8mm.

Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Barcelona y México: Paidós.

_____. 2018. *Por una política afirmativa*. Itinerarios éticos. Barcelona: Gedisa.

Butler, Judith. 2005. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires [etc.]: Paidós.

_____. 2011. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona [etc.]: Paidós.

Cixous, Hélène. (1975) 2010. *Le rire de la Méduse et autres ironies*. París: Éditions Galilée.

Deleuze, Gilles. (1985) 2010. *La imagen-tiempo*. Madrid: Paidós.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. (1980) 2003. “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”, “Año Cero- Rostridad.” En *Mil Mesetas*, 155–96. Valencia: Pre-textos.

_____. (1972) 2010. *El Anti-Edipo*. 6a edición. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós.

Deren, Maya y Carolina Martínez López (ed.). 2015. *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Irigaray, Luce. (1977) 2009. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.

Kiani, Sarah. 2018. “Chantal Akerman, entre autoethnographie et banal: un féminisme des interstices.” *Genre, Sexualité et Société*, Hors-série 3. <https://doi.org/10.4000/gss.4491>

Margulies, Ivone. 1996. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham y Londres: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822399254>

Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9>

Osterweil, Ara. 2014. *Flesh Cinema: The Corporeal Turn in American Avant-Garde Film*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.

_____. 2018. “‘Distraídamente encantador’. El cine apócrifo y extático de Barbara Rubin.” En *Mujeres en el cine experimental. Marco crítico*, 2ª ed., editado por Robin Blaetz, 113–29. Madrid: 8 mm.

Pramaggiore, Maria. 2018. “La etnografía experimental de Chick Strand.” En *Mujeres en el cine experimental. Marco crítico*, 2ª ed., editado por Robin Blaetz, 159–76. Madrid: 8 mm.

Rabinovitz, Lauren. 2003. *Points of Resistance: Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943–71*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.

Rimbaud, Arthur. (1873) 1970. “Lo imposible”, “Mañana”. En *Una temporada en el infierno*, traducción de Oliverio Gironde y Enrique Molina, 66–73, 80–81. Buenos Aires: EDICOM.

Rouch, Jean, y Jean-Paul Colleyn (ed.). 2009. *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*. París: Cahiers du cinéma-INA.

Rubin, Barbara. 1963. “Christmas on Earth.” *Film-Makers' Coop*. <https://film-makerscoop.com/catalogue/barbara-rubin-christmas-on-earth> [acceso: 6 de abril de 2021]

Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham y Londres: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822396680>

Schneemann, Carolee. 2003. *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts y Londres: The MIT Press.

Schneemann, Carolee. 2015. “More Than Meat Joy: Carolee Schneemann.”

Entrevista de Massimiliano Gioni. *Mousse Magazine* 49. <http://moussemagazine.it/meat-joy-carolee-schneemann/> [acceso: 7 de abril de 2021]

Schneemann, Carolee. 2018. "Carolee Schneemann." Entrevista de Helena Vilalta. En *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica*, editado por Gonzalo de Lucas, 91–109. Barcelona: CCCB.

Segarra, Marta. 2014. *Teoría de los cuerpos agujereados*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

Serra, MM, y Kathryn Ramey. 2018. "Ojo/Cuerpo. Las pinturas cinéticas de Carolee Schneemann." En *Mujeres en el cine experimental. Marco crítico*, 2ª ed., editado por Robin Blaetz, 93–111. Madrid: 8 mm.

Stacey, Jackie. 1992. "Desperately Seeking Difference." En *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, editado por Screen. Londres: Routledge.

Suárez, Juan A. 1996. *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Van Gennep, Arnold. 2008. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.

Villaplana, Virginia. ed. 2016. *Soft Fiction. Políticas visuales de la emocionalidad, la memoria y el deseo. Un homenaje al cine de Chick Strand*. Bilbao: Consonni Ediciones.

Watelet, Marilyn. 2020. "Entrevista con Marilyn Watelet, por Cyril Béghin." Traducción española de Francisco Algarín Navarro. En "Especial Chantal Akerman", *Lumière*. <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistamarilynwatelet.php> [acceso: 6 de abril de 2021]

Williams, Linda. 1999. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. 2a ed. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.

Cómo citar Moreno Pellejero, Ariadna. 2021. "Cuerpos que fluyen. Autoetnografías del deseo en *Christmas on Earth, Fuses y Je, tu, il, elle*." *Comparative Cinema*, Vol. IX, No. 16, pp. 163-180. DOI: 10.31009/cc.2021.v9.i16.07