

2016

La cámara insurrecta. La fotografía como desobediencia al sistema heteronormativo

Mariana Yanina Olivares

Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Recommended Citation

Olivares, Mariana Yanina, "La cámara insurrecta. La fotografía como desobediencia al sistema heteronormativo" (2016). *LSU Master's Theses*. 1760.

https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/1760

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Master's Theses by an authorized graduate school editor of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

LA CÁMARA INSURRECTA. LA FOTOGRAFÍA COMO
DESOBEDIENCIA AL SISTEMA HETERONORMATIVO.

A Thesis

Submitted to the Graduate Faculty of the
Louisiana State University and
Agricultural and Mechanical College
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Master of Arts

in

The Department of Foreign Languages and Literatures

by
Mariana Yanina Olivares
B.A., Universidad Nacional de San Juan 2013
May 2016

AGRADECIMIENTOS

Quisiera comenzar agradeciendo a la Dr. Elena Castro quien comprometidamente me guio, apoyó y corrigió en el proceso de la presente tesina. También agradecer a las Doctoras Solimar Otero y Laura Martins quienes aceptaron formar parte de mi comité y me ofrecieron generosos consejos. A su vez debo hacer extensivo el reconocimiento a las diferentes profesoras que en el recorrido del Master compartieron generosamente su conocimiento.

Agradezco a los/as artistas Adriana Miranda, Sergio Zevallos, Leonardo Sánchez y Darío Ares sin quienes esta tesina no hubiera sido posible, así mismo les doy las gracias por concederme los permisos de reproducción de las imágenes de sus notables obras.

Hay demasiados nombres por los que agradecer mi presente, por lo que simplemente quiero mencionar al apoyo incondicional de mis padres, hermanos/as, tías y otras familias que siempre me enseñan un poco más. Gracias infinitamente.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	ii
TABLA DE FIGURAS.....	iv
ABSTRACT.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	1
1. El sistema sexo/género y su opresión sobre los cuerpos.....	1
2. El laboratorio fotográfico del género.....	6
3. De la estructuración de la tesina.....	13
CAPÍTULO I: LAS VERDADERAS QUIMERAS DE MIRANDA.....	18
CAPÍTULO II: ROSA CORDIS, LA SUBVERSIÓN DEL CUERPO SANTO.....	34
CAPÍTULO III: DE LA SERIE ARPÍAS Y LOS DEVENIRES (MICROPOLÍTICAS DEL DESACATO)	50
CAPÍTULO IV: “NADIA SOLER 25 DE AGOSTO DE 2012: POBRES LOS HOMBRES, CUYOS PLACERES DEPENDEN DEL PERMISO DE OTRO.....	66
CONCLUSIÓN.....	84
NOTAS.....	88
OBRAS CITADAS.....	95
APÉNDICE: PERMISOS.....	103
VITA.....	107

TABLA DE FIGURAS

Figura 1 de <i>Sexo explícito</i> (1989-1990) de Adriana Miranda	20
Figura 2 de <i>Sexo explícito</i> (1989-1990) de Adriana Miranda	21
Figura 3 de <i>Sexo explícito</i> (1989-1990) de Adriana Miranda	24
Figura 4 de <i>Sexo explícito</i> (1989-1990) de Adriana Miranda	27
Figura 5 de <i>¡Oh víctima!</i> (1989-1990) de Adriana Miranda	29
Figura 6 de <i>¡Oh víctima!</i> (1989-1990) de Adriana Miranda	31
Figura 7 de <i>Rosa Cordis</i> (1986) de Sergio Zevallos	37
Figura 8 de <i>Rosa Cordis</i> (1986) de Sergio Zevallos	38
Figura 9 de <i>Rosa Cordis</i> (1986) de Sergio Zevallos	39
Figura 10 de <i>Rosa Cordis</i> (1986) de Sergio Zevallos	42
Figura 11 de <i>Rosa Cordis</i> (1986) de Sergio Zevallos	42
Figura 12 de <i>Rosa Cordis</i> (1986) de Sergio Zevallos	43
Figura 13 de <i>Arpías</i> (2014) de Leonardo Sánchez.....	53
Figura 14 de <i>Arpías</i> (2014) de Leonardo Sánchez.....	54
Figura 15 de <i>Arpías</i> (2014) de Leonardo Sánchez.....	56
Figura 16 de <i>Arpías</i> (2014) de Leonardo Sánchez.....	56
Figura 17 de <i>Arpías</i> (2014) de Leonardo Sánchez.....	57

Figura 18 de <i>Arpías</i> (2014) de Leonardo Sánchez.....	57
Figura 19 de <i>Arpías</i> (2014) de Leonardo Sánchez.....	58
Figura 20 de <i>Arpías</i> (2014) de Leonardo Sánchez.....	59
Figura 21 de <i>Arpías</i> (2014) de Leonardo Sánchez.....	59
Figura 22 de <i>Arpías</i> (2014) de Leonardo Sánchez.....	60
Figura 23 de Avatar de Facebook.....	67
Figura 24 de Avatar de Facebook.....	67
Figura 25 de <i>Nadia Soler</i> (work in progress) de Darío Ares.....	69
Figura 26 de <i>Nadia Soler</i> (work in progress) de Darío Ares.....	70
Figura 27 de <i>Nadia Soler</i> (work in progress) de Darío Ares.....	71
Figura 28 de <i>Nadia Soler</i> (work in progress) de Darío Ares.....	72
Figura 29 de <i>Nadia Soler</i> (work in progress) de Darío Ares.....	73
Figura 30 de <i>Nadia Soler</i> (work in progress) de Darío Ares.....	76
Figura 31 de <i>Nadia Soler</i> (work in progress) de Darío Ares.....	78

ABSTRACT

The heteronormative society establishes a systematic foundation of oppression based on its construction of the sex/gender system. Teresa de Lauretis expresses the heteronormative system as the culprit for the dualistic division; which is reproduced and regulated as natural through technologies of gender. Gender can be deduced as a product of the heterocentric society's performativity ideal as well as medical, juridical, cinema, cybernetic, and photographic technologies amongst others (Paul Preciado, "Biopolítica del género"). Said devices collaborate in the naturalization of the heterocentric discourse on the basis of the construction and diffusion of gender models.

By virtue of this thesis, photography is understood as a technology of gender that functions within a heteronormative society and genderizes its subjects as women or men. The primary purpose of this thesis is to analyze and elaborate the ways in which four distinct visual works: Adriana Miranda (Argentina), Sergio Zevallos (Perú), Leonardo Sánchez (Argentina), and Darío Ares (Argentina), implement the technology of photography in order to establish an opposition to the heteronormative regulation. These artists create various deconstructions of the heterocentric intelligible system and its genderizing codes, in order to appropriate and redefine them in their works. In the center of the images bodies appear and display subjectivities that have been marginalized by the patriarchal system. Said subjects demonstrate a denaturalization of the bodies established by the sex/gender system through their visibility and disobedience.

INTRODUCCIÓN

En el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta,
trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa.

Barthes

I would go so far as to say that the camera is a wholly
philosophical product: it is an instrument of cogito.

George Didi-Huberman

1. El sistema sexo/género y su opresión sobre los cuerpos.

La presente tesina entiende la fotografía en los términos en los que Teresa de Lauretis define el cine, como uno de los dispositivos de representación que produce efectos de significados genéricos. Dichos modelos de género interpelan a los sujetos y los producen como diferencia, es decir como uno de los dos términos del binomio determinados por la heteronormatividad, a saber hombres o mujeres (“Technologies of gender”). Teniendo esto en cuenta me propongo, a lo largo de esta investigación, analizar cómo diferentes producciones artísticas se apropian de los mecanismos de la tecnología fotográfica para deconstruir y desmontar la producción de los cuerpos normativos por parte del sistema heterocentrado. Para ello focalizo mi análisis sobre las prácticas semióticas -a las que siguiendo a Nelly Richard denomino como dispositivos estético-críticos¹- llevadas a cabo por Adriana Miranda (Argentina), Sergio Zevallos participante del Grupo Chaclacayo (Perú), Leonardo Sánchez (Argentina) y Darío Ares (Argentina). Mediante la fotografía, estos artistas desestabilizan el régimen escópico heteropatriarcal², a través de cómo establecen y manipulan en sus trabajos el sistema de inteligibilidad heterocentrado, con su modalidad del ver y de “genderizar”³. La sociedad patriarcal, contra la que establecen su producción, tiende a convertir en monstruoso, o en palabras de Kristeva perverso y abyecto, aquello que no coincide con su convenio social de performance, valores, representaciones, etc.⁴ Es por esto que exploro cómo las fotografías aquí expuestas desvían y tuercen las políticas hegemónicas de representación de los cuerpos, develando que lo torcido, anormal y patológico no está en los cuerpos que ellos exponen y

representan, sino en las estructuras normativas impuestas sobre los cuerpos por la sociedad heteropatriarcal.

Monique Wittig plantea que dicha sociedad heteropatriarcal está basada en un contrato social de heterosexualidad obligatoria y falocéntrica, el cual determina leyes y normas no escritas y en apariencia naturales que rigen a todos los individuos de una sociedad (“On the Social Contract” 40). Este régimen heterocentrado es el que determina que a cada sujeto (con su identidad fija e inmóvil) le corresponda un sexo, una sexualidad y un género. Para sostener la hegemonía de dicho pensamiento se construye un discurso alrededor del sexo y la sexualidad que los define como condiciones presociales. La categoría sexo se establece así como “natural”, no muestra su cualidad política y se vuelve el fundamento de la sociedad heterosexual y de su reproducción. Los sujetos son divididos en díadas mujer/hombre, femenino/masculino, heterosexual/homosexual cuyas unidades fijas se comunican de una categoría a otra en formas lineales y “consecuentes”: “‘Follow’ in this context is a political relation of entailment instituted by the cultural laws that establish and regulate the shape and meaning of sexuality” (*Gender Trouble* 17).

Sin embargo, los escritos de Michael Foucault provocan una ruptura epistemológica con dicho discurso heterocentrado, ya que entienden la sexualidad como un constructo (David Córdoba, “Teoría Queer” 29). Foucault, en *Historia de la sexualidad*, propone que la sexualidad, en tanto estructura de saber/poder, construye a los sujetos; los que a su vez fabrican esas estructuras. En dicho estudio plantea que a partir del siglo XVII se produce una proliferación de discursos sobre el sexo (la confesión y la incitación a la enunciación) para reglamentarlo y administrarlo. Así, argumenta el filósofo, se crea un artefacto para producir enunciaciones sobre el sexo – desde lo jurídico, lo médico, lo moral, etc. - que acaban por producir lo que discursivizan. Esta administración de la sexualidad genera un espacio de abyección y clasificación, en donde se colocan formas de sexualidad que no responden al

modelo reproductivo y productivo heteropatriarcal y capitalista. En este sentido, Valeria Flores explica:

La construcción tecnológica de la “verdad natural” de los sexos se realiza con el soporte de un régimen epistemológico binario y visual de la concepción heterocentrada de lo humano, a partir del cual hombre y mujer funcionan como ideales normativos que definen aquello que será considerado como humano y lo que se desechará como tal. (“Industrias del cuerpo” 2)

Es decir que los discursos heterocentrados determinan que los cuerpos para ser considerados humanos y “normales” deben constituirse en alguno de los dos extremos de la diada tanto en su performance como en su presentación/representación. Como afirma Judith Butler, el discurso heteronormativo genera un “limits of intelligibility” (*Bodies That Matter* 138) que determina la normalidad de ciertos cuerpos y la anormalidad de otros. Aquellos que no se rigen por dicho marco permanecen ilegibles e impensables, pues la sociedad reconoce y avala sólo a los sujetos que se mueven y actúan dentro de lo normativo. De este modo, el régimen heterocentrado, en un movimiento dialéctico, no sólo fija y forma los cuerpos sino que los mismos cuerpos con su performar lo conforman y lo instauran. Es por ello que Butler, en su libro *Gender Trouble*, declara que el género es producto de la construcción de sentido manifestada por las *performances* de los sujetos (141). No siendo natural, el género es un constructo que se fabrica en su puesta en acto y reiteración; es una ficción que mantiene la legalidad de la división dualista (masculino/femenino) del sistema heteronormativo. No hay algo que anteceda al género y que determine nuestras acciones como expresiones de lo femenino o masculino sino que el género se produce en su misma repetición performativa. La naturalidad con la que la heteronormatividad enviste la división dualista es el resultado de repeticiones, penalizaciones y normas:

Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality (*Gender Trouble* 136).

Pero Butler también analiza la categoría sexo. La filósofa en *Bodies that Matter* plantea que se ha instituido el sexo como algo previo a la cultura, borrando así su origen para establecerlo como natural. En oposición, la filósofa argumenta que si el sexo es materia pre-discursiva, es decir si existe antes de su inteligibilidad y significación social, el mismo es inaccesible. Por lo tanto la categoría sexo queda asimilada a la categoría género. Como Butler lo explica: “‘sex’ becomes something like a fiction, perhaps a fantasy, retroactively installed at a prelinguistic site to which there is no direct access” (5). Entonces, el sexo al igual que el género es una tecnología, una construcción que normaliza y fabrica la diferencia.

Las categorías sexo/género tampoco pueden ser definidas en forma esencialista, ya que no permanecen iguales a sí mismas en todo momento y lugar. Esto genera la necesidad de reflexionar sobre dichas categorías en su conexión con las fuerzas de clase, religión, raza, nacionalidad, discapacidad, etc. El carácter móvil del sistema sexo/género, junto a estos factores, ejercen sobre los cuerpos modos inestables de formación identitaria. Es por ello que esta investigación entiende los cuerpos como los define Jasbir Puar: “unstable assemblages that cannot be seamlessly disaggregated into identity formations” (“I would rather be a cyborg than a goddess”). A los cuerpos les acontece el choque con la clase, la raza, las nacionalidades, el género, etc., es decir que la producción del cuerpo está cruzada por esas fuerzas. De modo que las corporalidades son ensambles de líneas-fuerzas momentáneas, no lineales ni coherentes (Puar, *Terrorist assemblages* 212). El sujeto constituido en estos encuentros es múltiple, contradictorio y efímero.

Si bien en este estudio se entiende la subjetividad como un devenir de dichas conexiones y fluctuaciones, esta investigación focaliza los análisis en el sistema sexo/sexualidad/género, sin por ello obviar sus vínculos con las demás líneas-fuerzas. Según Teresa de Lauretis en *Technologies of Gender* el género es “the product and the process of a number of social technologies, of techno-social or bio-medical apparatus” (3). Por tanto, el

género que está en constante proceso de fabricación, no sólo no es un reflejo discursivo de la anatomía “natural”, sino un constructo opresivo que se cruza con representaciones y discursos políticos, religiosos, económicos, visuales, médicos, nacionales, etc.

Según Paul Preciado, quien avanza sobre estos conceptos en “Biopolítica del género”, afirma que en esta sociedad “posmoneyista” el género es más que un producto de una *performance*.⁵ Para Preciado, el género implica también la “incorporación prostética” (16). Para explicar dicho concepto, Preciado hace referencia a las tecnologías del género. Las mismas son definidas como “un circuito complejo de cuerpos, técnicas y signos que comprenden no sólo las técnicas performativas, sino también técnicas biotecnológicas, cinematográficas, cibernéticas, etc” (16). Preciado complementa así las teorías de Butler y de Lauretis al referirse al género como un sistema de significación, de producción tanto como de decodificación, de textos visuales, corporales, e institucionales, entre otros. El género aparece como resultado del efecto de las representaciones discursivas y tecnológicas que se encarnan en los cuerpos, en sus performances como en su materialidad (“Biopolítica del género” 35). Los aportes de Preciado complementan las teorías de Lauretis, quien en su libro *Alice Doesn't*, se refiere al cine como una tecnología que produce significaciones y percepciones encargadas de “genderizar” y subjetivar a los individuos y la sociedad. De Lauretis considera al cine como un proceso que genera el marco ideológico que forma a los sujetos (37).

Preciado, sin embargo, profundiza más en la construcción de toda diferencia. Plantea que el dispositivo discursivo que diferenciaría a biomujeres y biohombres de tecno o trans mujeres y hombres es solamente otra ficción. De esta forma se desentiende de cualquier división dualista del sistema sexo/género.

El análisis performativo de la identidad cierra un ciclo de reducción de la identidad a un efecto del discurso que ignora las tecnologías de incorporación específicas que funcionan en las diferentes inscripciones performativas de la identidad. El concepto de performance de género, y más aún el de identidad performativa, no permite tomar en cuenta los procesos biotecnológicos que hacen que determinadas performances “pasen” por naturales y otras, en cambio, no. El

género no es sólo un efecto performativo; es sobre todo un proceso de incorporación prostético. (Preciado, “Biopolítica del género” 16)

De modo que tanto “biogéneros” como “transgéneros” son el resultado, el producto, de procedimientos prostéticos, performativos y legales. “Ambos dependen de métodos de reconocimiento visual, de producción performativa y de control morfológico comunes” (Preciado, *Testo yonqui* 85-86). Es así que Preciado adopta el término “tecnogénero” para enfatizar el carácter de constructo del sistema género/sexo/sexualidad que se halla sustentado en las diferentes tecnologías del género que la sociedad pone en funcionamiento. Estas tecnologías del género, según Preciado, son “un circuito complejo de cuerpos, técnicas y signos que comprenden no sólo las técnicas performativas, sino también técnicas biotecnológicas, cinematográficas, cibernéticas, etc” (“Biopolítica” 16). Por lo tanto, si el tecnogénero es un conjunto de técnicas materiales y simbólicas que conforman la materialidad de los sexos, todos los medios de representación de los cuerpos, como la fotografía, el cine, la web, etc., son parte de esas tecnologías. El tecnogénero no es sólo un concepto, una ideología o *performance* sino que es una “ficción somaticopolítica” (Preciado, *Testo yonqui* 89), y dichos medios en tanto técnicas de representación colaboran en la construcción y difusión de modelos de género que se encarnan en los cuerpos. Por lo que en esta tesina analizo cómo los artistas en sus obras fotográficas deconstruyen las ficciones fabricadas por el sistema heteronormativo abriendo una fisura en el discurso hegemónico por la que cuelan otras modalidades de existir.

2. El laboratorio fotográfico del género

El sistema sexo/género del régimen heterosexual construye un imaginario simbólico que genera una “verdad” sobre los géneros. Los mecanismos de representación y tecnologías que dicho régimen pone en circulación disciplinan los cuerpos, es decir, los moldean en forma material y virtual. De allí el valor que Silvia Gil les otorga a las subversiones del

sistema representacional para deconstruir las normatividades que rigen y constriñen a las corporalidades. Como ella lo explica:

la producción de imágenes, el juego de representaciones, la guerrilla de la comunicación, las interrelaciones entre arte y política, el ciberfeminismo como posibilidad de reinventar las identidades a través de las nuevas tecnologías, y todas las estrategias relacionadas con el plano simbólico (campañas gráficas, videos, fotografías, relatos ficticios, performances, diseño de webs, blogs), [se anudan] con el deseo de construir nuevas representaciones propias de la realidad. (37)

Es decir que debe reinventarse el lenguaje y abrirlo para incorporar en él nuevas posibilidades de existir. Porque, como Wittig escribe, el lenguaje por ser la base del contrato social establece una forma de pensar la realidad: “Language casts sheaves of reality upon the social body, stamping it and violently shaping it” (“The Straight Mind” 43-44). Bajo el régimen patriarcal, el lenguaje determina una única realidad posible, que es la heterocentrada. Entonces, si se piensa el lenguaje en sentido amplio, considerando también el visual, se vuelve indispensable la ruptura de las convenciones para generar nuevos espacios de representación y visibilidad. Es decir, es necesario innovar las formas de expresión para que ellas puedan dar cuenta de sujetos diferentes y crear nuevas realidades. En otras palabras hay que distorsionar el lenguaje opresivo para liberar a los cuerpos. Por esa razón tantos sujetos *queer* desobedientes se expresan con un uso insubordinado de las palabras y las representaciones, una hibridación de campos y políticas del género, que pretenden alterar e implosionar los modelos de “genderización” existentes. En este sentido, Tatiana Sentamans afirma “es justamente aquí donde pueden empoderarse los sujetos, a través de las prácticas artísticas, saturar el ojo social con documentos ilegibles que configuren una nueva tradición de la discontinuidad, de la pluralidad, y de lo imprevisible” (37).

Por dichas razones, esta investigación se centra en las prácticas simbólicas que desestabilizan el lenguaje fotográfico establecido desde el régimen heteronormado. Ya que, como Foucault afirma, todo discurso es “instrumento y efecto de poder” (*Historia de la*

sexualidad 97), pero también puede ser utilizado en su contra a modo de resistencia. Por ello la presente tesina entiende la fotografía como efecto y productor del discurso de la heteronormatividad pero también como un dispositivo de desavenencia que puede hacer implosionar los límites de las categorías normativas.

La fotografía no sólo habla del objetivo fotografiado y del fin que persigue el fotógrafo al colocar el lente sobre dicho objeto, sino también de un conjunto de pautas sociales que programan qué es fotografiable y qué no, cómo será fotografiado y cuáles son las poses que los modelos deben adoptar. En este sentido, Pierre Bourdieu explica:

En realidad, la "escena" supone casi siempre una preparación y si más de un fotógrafo aficionado impone a sus modelos, como si fuera un pintor, poses y posturas complejas y laboriosas es porque en este caso, como en otros, lo "natural" es un ideal cultural que hay que crear antes de poderlo fijar. (*Un arte medio* 143)

Es así que desde lo representacional, los modelos y subjetividades preexisten al sujeto y lo envisten, pero a su vez éste al ponerlos en acto y reiterarlos los continúa construyendo. Por ello se debe leer la fotografía no sólo como una representación de la "realidad" (recorte y selección del mundo), sino también a los sujetos fotografiados y sus poses retratadas como un producto del sistema cultural que define el comportamiento en el interior del campo representacional. Incluso cuando la fotografía es tomada por la misma persona, cumpliendo lo que se denomina un autorretrato, es posible observar la interacción de modelos impuestos socialmente y pautas que el sujeto desea promover. A razón de ello escribe la fotógrafa Angella Kelly: "The problems I am concerned with are how women see themselves and how much that self-image defines their behavior and limits their role. Women tend to model their own image on what is socially acceptable, generally a distorted male concept of femininity" (413).⁶ Es decir que la fotografía en tanto *performance*, fijada en ceros y unos (o en el papel fotosensible y antes en la placa del daguerrotipo), construye una forma femenina de estar en el mundo y otra masculina, produciendo modelos de genderización. La fotografía funciona

como prótesis de género que erige a los sujetos en tanto clase-mujer o clase-hombre basándose en una “diferencia” que es una construcción representacional.

Dicha “diferencia” también se extiende a la *performance* de los cuerpos con respecto a la relación espacial. Según el cuerpo corresponda al género masculino o al género femenino, la sociedad heteronormativa le impone un determinado vínculo con el espacio físico que lo rodea. Ello es observable por ejemplo en el trabajo de la artista alemana Marianne Wex quien en el año 1979 fotografió a hombres y mujeres en la ciudad. En la serie los grupos por género pueden ser divididos por sus posturas, ora abiertas y dinámicas, ora cerradas y pasivas, las que connotan según su género una determinada relación espacio/cuerpo (Bartky 97). Pero también dicha normativización de la mirada y de los cuerpos se complejiza con las conexiones de clase y raza. Ante ello, bell hooks plantea en su artículo “In our glory. Photography and black life” que las imágenes se hallan determinadas por la interseccionalidad de raza y género,⁷ y señala cómo las fotografías familiares sacadas por la misma gente que aparecía en ellas desafía tantos los estereotipos blancos como los de las identidades esencialistas promovidas por los movimientos de liberación (392).⁸

La fotografía es artífice de la inteligibilidad del retratado y la del espectador. La misma se constituye en una tecnología que determina lo que es posible ver y lo que es factible que exista. Se intenta aquí entender la fotografía en el mismo sentido que de Laurotis define al cine: “as a signifying practice, a work of semiosis: a work that produces effects of meaning and perception, self-images and subject positions for all those involved, makers and viewers; and thus a semiotic process in which the subject is continually engaged, represented, and inscribed in ideology” (*Alice Doesn't* 37). En otras palabras, la fotografía logra generar un imagen “verídica” no sólo de cómo los cuerpos se ven, sino también de cómo deben ser. Por lo tanto la misma puede actuar como un *trope l'oeil* del género. Volverse una

representación que interpele a los sujetos a construirse en los términos que el campo compositivo impone.

Esto se puede observar en todo sistema de representación ya que ellos son producto de una concepción cultural de cómo el mundo debe verse y organizarse. El mismo sistema de percepción es una construcción cultural. Explica Laura Marks: “Perception is already informed by culture, and so even illegible images are (cultural) perceptions, not raw sensations” (145). Es por esto que se puede afirmar que toda percepción - con su consiguiente sistema de representación - es un artificio que codifica y domestica al mundo en función de un discurso hegemónico. La creación de dicho sistema como el único posible y verdadero, se vuelve aún más patente en el discurso fotográfico porque este nace bajo un halo de verdad, de documento científicamente objetivo. La fotografía obtiene con ello mayor control y poder, ya que los espectadores no cuestionan la cualidad de teatralidad o montaje que guarda todo recorte. Fontcuberta, en su libro *La cámara de Pandora*, explica:

lo que conocemos comúnmente como fotografía sólo se cristaliza a principio del siglo XIX porque es justamente en ese momento cuando la cultura tecnocientífica del positivismo requerirá un procedimiento que certifique la observación empírica de la naturaleza. La cámara aparece pues ligada a las nociones de objetividad, de verdad, de identidad, de memoria, de documento, de archivo, etc. La cámara devendrá un instrumento al servicio de la industrialización, al servicio del colonialismo, al servicio de las incipientes disciplinas de control y vigilancia.... (61-62)

Se pone tanto énfasis en la capacidad de la fotografía de develar la verdad, que la realidad se mide por su similitud a lo que el aparato fotográfico revela (Sontag 47). El sistema fotográfico establece así la norma de la apariencia de lo “real”, construyéndose así como revelación, como develación de la verdad del mundo. Sin embargo, dicho aparato representacional es una producción de imagen, una elección de un punto de vista y un dar a ver, en definitiva es un construir el sujeto y la mirada. Jacques Derrida, incluso, plantea que el mismo proceso de percepción es un aparato físico de construcción del acontecimiento que

ya ha sido culturalmente formado, y por tanto su recorte y “verdad” están contruidos (“La fotografía, copia y archivo” 83).

Este proceso de construcción de la fotografía como registro fidedigno de la realidad data desde su nacimiento en el siglo XIX y en consonancia con el paradigma positivista. Ya en 1860, como Foucault narra en sus investigaciones, la fotografía es utilizada para retratar a los “desviados” de las normas sociales, enfermos psiquiátricos y criminales, como así también a todos los sujetos que constituyen “lo otro”. Es decir enanos, mujeres barbudas, *freaks*, indios, homosexuales, o todo aquel que se rehúsa o no quiere hablar el lenguaje hegemónico.⁹ Esta tecnología se vuelve un medio óptimo para establecer y mantener el control, ya que genera taxonomías visuales y se pone a los servicios de los sistemas policial, médico, educativo y de justicia penal. La fotografía colabora con el aparato de reproducción ideológico en todas sus variantes institucionales.

Muchos de estos usos de las fotografías para control y disciplinamiento surgieron con los procesos expansionistas del siglo XIX que procuraban nombrar y catalogar a los “otros” contra los cuales el pueblo europeo se definía como la norma (Pultz 20). Así surgen experimentos fotográficos como los de Francis Galton y Arthur Batut, quienes procuraban encontrar un fenotipo que definiera a las razas o tribus mediante la superposición de las fotografías de diferentes sujetos (Naranjo 14). Desde el aparato policial y criminológico francés Alphonse Bertillon creó una modalidad para identificar a delincuentes reincidentes mediante la combinación de fotos de perfil y frente y la datación de mediciones antropométricas (Agamben 71). Asimismo, sobre el mismo periodo como escribe Paul Preciado en “Biopolítica del género”, sobre el mismo periodo, a finales del siglo XIX:

la verdad del sexo se produce mediante una nueva tecnología de la representación, la fotografía, cuyos primeros usos serán la representación anatomopatológica y la pornografía. Apenas diez años después de la invención de la fotografía, alrededor de 1886, el cirujano estadounidense Gordon Buck utiliza por primera vez los códigos fotográficos del Antes y Después para ilustrar el éxito de la nueva cirugía plástica en los cuerpos de los soldados... (22)

A su vez se puede observar la puesta en funcionamiento de la maquinaria fotográfica en relación a la producción de la perversión de la histeria en la figura de la mujer. La mujer es el “otro” de la supuesta norma-hombre. George Didi-Huberman examina las representaciones fotográficas tomadas en el hospital psiquiátrico Salpêtrière para mujeres, y la creación de la histeria en la segunda mitad del siglo XIX. Es destacable que dicha institución contaba con una sala para producir las fotografías, con sus cortinados, luces, arneses para mantener las posturas, respaldos y todo el equipamiento necesario. Didi-Huberman señala la compleja relación de resonancias que existe entre las representaciones de las enfermedades mentales en el mundo del arte y las generadas por este aparato médico. Remarca cómo el nosocomio se alimentó de las imágenes artísticas de la locura y cómo el registro fotográfico de Salpêtrière alimentó al mismo tiempo el imaginario de todas las posteriores representaciones visuales de la demencia.¹⁰ Por todo ello es que el autor propone que el método de Charcot es una máquina que crea la histeria, y expresa su rechazo a la concepción de la fotografía como técnica objetiva y veraz de representación (*Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* 29).

Si bien el uso de la fotografía como dispositivo de control, racialización y colonización de los cuerpos nace en el siglo XIX, este modo de concebir la representación fotográfica se extiende hasta nuestros días. Como escriben Christopher Pinney (282) y John Pultz (21) la orientación colonialista de la fotografía no sólo está enraizada en la posibilidad de control, reconocimiento y disciplinamiento sino también en cómo ésta genera una mirada parcial, estereotipada y estancada sobre los sujetos que retrata. “El esquema que podríamos denominar “colonial” situaba a la gente y a los objetos en el seno de profundas certidumbres cronotópicas, ya que buscaban identidades estables en lugares de los que no pudieran escapar” (Pinney 282).¹¹ En la presente investigación se entiende al colonialismo no sólo como el poder y subyugación del otro, sino también como la capacidad de construcción de

ese otro. Aquí se trata de la colonización del cuerpo que no responde a las estructuras patriarcales que plantean identidades inmóviles, estereotipadas y sumisas. El control se ejerce entonces sobre el cuerpo, pero también sobre su mirada y su esquema perceptivo.¹²

Ahora bien, para desmontar dicho sistema de representación en el cual se sostiene el régimen de opresión heteronormativo, es necesario desnaturalizar la supuesta lógica de necesidad con la que se presenta dicho régimen. Preciado explica: “Desmontar estas programaciones de género, proceso de deconstrucción que podría asemejarse a lo que Judith Butler denomina *undoing gender*, implica a menudo un conjunto de operaciones de desnaturalización y desidentificación...” (*Testo yonqui* 90). Estas operaciones de deconstrucción están apoyadas sobre estrategias de desidentificación y reconversión o apropiación. Sobre la primera nos dice José E. Muñoz que ellas funcionan con y contra los códigos de opresión, las estructuras del sistema son decodificadas y resignificadas para con ellas empoderar a las minorías. Muñoz explica: “[...] desidentification is a step further than cracking open the code of majority; it proceeds to use this code as raw material for representing a disempowered politics or positionality that has been rendered unthinkable by the dominant culture” (“Introduction. Performing desidentifications” 31). Con respecto a la reconversión, Preciado la define como una estrategia de reappropriación de los discursos del poder/saber para subvertir el sistema que oprime los cuerpos supuestamente anormales (“Multitudes queer” 163). Es así que en esta investigación me enfoco en cómo son utilizadas estas tácticas en los dispositivos estético-críticos aquí analizados para desarmar el sistema de inteligibilidad heteronormativo construido alrededor de los cuerpos.

3. De la estructuración de la tesina

Afirmo que los artistas estudiados en esta tesina producen cuerpos fantásticos que son trincheras en la batalla por la autonomía de los cuerpos y sus agenciamientos.¹³ Los dispositivos artísticos analizados se instauran así como discursos visuales de resistencia ante

las políticas hegemónicas de representación del cuerpo para hacer que él mismo enseñe y señale las estructuras patriarcales, raciales y coloniales que lo limitan y conforman.

Los artistas desarmen el sistema de representación heteronormativo mediante estrategias de “reconversión de las tecnologías del cuerpo” y de “desidentificación”. El objetivo de los nuevos dispositivos culturales que los artistas crean no es destruir “vision altogether, as to construct another (object of) vision and the conditions of visibility for a different social subject” (de Lauretis, *Alice Doesn't* 68). Las fotografías analizadas ejecutan una apropiación y utilización de las tecnologías de subjetivización en contra del sistema heteronormativo, binario y normativizante. Resisten epistemológicamente desde, con y contra los discursos del poder/saber; y al mismo tiempo, transforman la producción y circulación de los cuerpos.

Es por ello que en el primer capítulo me concentraré en dos series de la fotógrafa argentina Adriana Miranda, cuyas imágenes están construidas a partir de vellosidades y partes corporales. Ellas se sublevan ante las formas de exposición que el sistema heteronormativo impone a los cuerpos. En su proyecto “Sexo explícito” (1989-1990) la artista se deja crecer los vellos de su cuerpo durante un año y luego se fotografía en espacios privados y públicos desestabilizando la mirada del público ocasional y de los espectadores de las fotografías. Con esta acción revela cómo el discurso patriarcal ha construido una norma estética y también médica que regula los cuerpos. La reacción de desagrado, tanto de las personas que quedaron capturadas en la toma como la del espectador, permite analizar la fuerza háptica (Laura Marks) que las imágenes poseen.¹⁴ La cultura heteropatriarcal ha moldeado un cuerpo ideal de mujer, de manera que su suavidad obligada se ha instaurado tanto a nivel conceptual (se sabe que un cuerpo de mujer debe ser así) como de los sentidos (se reconoce la percepción que el tacto debe tener de la piel femenina). El efecto de desagrado, como escribe Sara Ahmed, revela la repulsión ante un cuerpo que no se considera

aceptable, y esto es lo que evidencian las imágenes de Miranda. En su siguiente serie, *¡Oh víctima!* (1989-1990), también analizada en el segundo capítulo, Miranda continúa desafiando las estructuras de la sociedad heteropatriarcal. En las dos fotografías que constituyen la serie utiliza el señalamiento de figuras y símbolos que sugieren discursos heteronormativos, como el eclesiástico, pero también ciertos discursos feministas, que generaron una construcción de la vida privada de la mujer, la cual replegó el espacio de lo “femenino” al interior. La artista se vale de su cuerpo para exponerlo en formas no-normativas y así volverse un monstruo imaginario que cuestiona el propio sistema heterocentrado con sus zonas de legibilidad y exclusiones.

En el segundo capítulo “Rosa Cordis, la subversión del cuerpo santo” el artista peruano Sergio Zevallos utiliza la imagen de Santa Rosa de Lima para subvertir las categorías inmóviles de identidad de género sostenidas por el sistema heteropatriarcal. En su fotoperformance Zevallos presenta cuerpos que son ensambles de líneas-fuerzas que rechazan ser definidos como sujetos por un discurso totalizante. En la obra emergen y coalicionan el género, la raza, la nacionalidad, la religión y el estado. *Rosa Cordis* (1986) rompe con la concepción heteronormativa de identidad igual a sí misma en todo tiempo y espacio, e introduce agenciamientos liminares que fluyen entre cuerpos marcados y no marcados. En otras palabras la obra presenta intersecciones de masculinidad con poder, machismo, violencia y nacionalismo, catolicismo, dominación y primacía blanca; todas estas líneas-fuerzas cruzadas desobedecen el discurso lineal y simplista del sistema heteronormativo. La relevancia de esta serie yace en su exposición de la hibridación de los sujetos actantes. No expone sujetos definibles categóricamente, sino que borra los límites y superpone posiciones de poder. De este modo obliga al espectador a agilizar y complejizar su mirada.

El capítulo tercero analiza la serie *Arpiás* (2014) del artista argentino Leonardo Sánchez, quien construye su obra con imágenes de redes sociales (*selfies*). Estas son

capturadas desde la pantalla por la cámara fotográfica de Sánchez, quien elige encuadres y exposiciones lumínicas difuminando las imágenes originales. Las “arpías” son “multitudes *queer*” (Preciado 166) que deconstruyen los códigos heteronormativos, se los apropian y al hacerlo se agencian sus propios cuerpos y representaciones.¹⁵ Mediante la apropiación de las tecnologías del género se desidentifican de la objetivación que se impone a los cuerpos y se subjetivizan como sujetos deseados. De esa forma objetivan la mirada del espectador, que se convierte en un objeto que desea. Empoderamiento que al trabajar desde, con y contra el sistema heteropatriarcal se vuelve como llamaría Preciado micropolítica de la disidencia.

El último capítulo fue titulado como un post de Facebook “Nadia Soler. 25 de agosto de 2012. pobres los hombres, cuyos placeres dependen, del permiso de otro”. Me centro en dicho capítulo en el análisis de la insurrección ante el sistema heterocentrado que el artista argentino Darío Ares produce en la red social mediante las fotografías de su alter-ego Nadia Soler (2011-2016). En este capítulo se considera a Nadia Soler, teniendo en cuenta la teoría de los afectos, como un cuerpo que posee la capacidad de afectar y ser afectado (Seigworth y Gregg 2). El cuerpo de Nadia Soler desobedece el reglamento implícito que determina cómo los cuerpos pueden compartirse y mostrarse en Facebook. Soler rompe con los códigos normativos de género, identidad, tiempo y deseo en la red. Produce su propio cuerpo mediante tácticas *gender-copyleft* y *postpornos*.¹⁶ Fisura el sistema de inteligibilidad normativo en el que introduce nuevas representaciones que contradicen la lógica monolítica de identidad. Las multitudes *queer* vocalizan y hacen de cada parte de su territorio corporal un punto de disidencia. Soler desde su cuerpo desobediente, fluido y ambiguo rompe marcos visuales y corporales online y offline.

Por todo ello, el propósito del presente estudio es revisar cómo los conceptos de género/sexo, performance y tecnologías del género son puestos a funcionar por el poder disciplinario heteronormativo y cómo los artistas apropiándose de dichos mecanismos los

subvierten. Para ello propongo un diálogo entre textos visuales y teóricos que entienden los cuerpos presentados por los artistas como corporalidades terroristas que provocan una implosión del sistema heteronormativo. Dicha lectura como escribe Puar no busca “queerinizarse” los cuerpos, sino analizar lo *queer* que ya existía en ellos, pues “the terrorist does not appear as such without the concurrent entrance of perversion, desviante” (“Preface” xxiv). Esta investigación establece un diálogo constante entre teorías que deconstruyen al sujeto como entidad fija y estable y los dispositivos artísticos en su potencia-*queer* de resistencia, en sus señalamientos de exclusiones bajo términos de anormalidades y perversiones. Las obras estudiadas en esta tesina desmontan el sistema de representación heteronormativo, el cual surge con fines excluyentes y disciplinarios, y lo reconstruyen formando ensambles-otros que no sólo son discursos contraculturales sino espacios donde trashumar.

CAPÍTULO I: LAS VERDADERAS QUIMERAS DE MIRANDA

Adriana Miranda se vale de su cuerpo para producir fotografías de imágenes quiméricas.¹⁷ Según la mitología femenina de la monstruosidad “quimera” es un híbrido de león, cabra y dragón, pero también refiere a “Aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo” (RAE).¹⁸ Estas imágenes construidas a partir de vellosidades y partes corporales se sublevan contra el sistema dominante y develan el propio código heteronormativo como la quimera. Al trabajar con una política de lo anormal, la artista se desidentifica de la concepción esencialista y binaria de la identidad de género sobre la que se sustenta el sistema opresor. Como explica el teórico José E. Muñoz este proceso de desidentificación:

is about managing and negotiating historical trauma and systemic violence ...I have wanted to posit that such processes of self-actualization come into discourse as a response to ideologies that discriminate against, demean, and attempt to destroy components of subjectivity that do not conform or respond to narratives of universalization and normalization. (“Performing Disidentity” 161)

La artista se apropia y resignifica aquellas taxonomías creadas por el sistema patriarcal para discriminar y marcar los cuerpos. Dicho proceso de desidentificación, como sostiene Muñoz, es una táctica que desde el sistema hegemónico trabaja contra él, y se apropia de las formas y designaciones de lo abyecto para romper y deconstruir el código heteronormativo (“Introduction. Performing desidentifications” 31). De esa manera, expone lo artificial de ese sistema universalista y excluyente. El género, como ya se indicó en la introducción, es un sistema de opresión que produce un ideal performativo heterocentrado que actúa sobre los cuerpos y crea hombres y mujeres “como soporte de las relaciones sociales de la división sexual del trabajo y el poder” (Córdoba 36). Este sistema heteronormativo que oprime las corporalidades también es objeto de análisis por parte de Paul Preciado, quien plantea que tanto el género como el sexo son tecnologías sociopolíticas que dividen la naturaleza humana y su anatomía. Es decir, la fraccionan en masculino/femenino, hombre/mujer y hetero/homo,

y a su vez dividen el cuerpo erotizando ciertas zonas en detrimento de otras. En *Manifiesto contrasexual* escribe el filósofo:

El sexo, como órgano y práctica, no es ni un lugar biológico preciso ni una pulsión natural. El sexo es una tecnología de dominación heterosocial que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas. (17)

Es decir que los órganos no son naturalmente codificados como sexuales sino que han sido marcados así por una política de la naturalización de la función-heterosexual. A modo de ruptura con dicho régimen de producción se puede observar cómo Adriana Miranda, en su serie *Sexo explícito*, fragmenta su cuerpo y lo resignifica desmontando la tecnología de dominación androcéntrica. Así su barbilla, desde cierto ángulo, es cargada semánticamente como elemento fálico y fotografiado como tal (Figura 1). Luego, en otra de sus piezas, se observa cómo dicha construcción fálica es posicionada entre las piernas de la artista y nuevamente fotografiada, especie de auto-cita y autoconstrucción, de práctica contrasexual que enfrenta al espectador a un cuerpo que se ha apoderado y empoderado de la geografía corporal desidentificándola de la codificación erótica heterosexual (Figura 2). De allí que Miranda, al transferir el centro erótico del falo a la barbilla, subvierte la lectura heteronormativa del falo como lo poseído sólo por los hombres, y quiebra la territorialización del cuerpo que obliga a interpretar ciertas áreas en términos eróticos, coincidiendo con los órganos productivos y reproductivos.

Para sostener las regulaciones de los cuerpos es que el sistema se encarga de generar un “imperio de los normales” (Preciado, “Multitudes queer” 159) y clasificar, apartar o acallar los cuerpos que expresan diferencias. Foucault en su libro *Los anormales* plantea que hay dos modelos que se extienden a través de la historia para sostener el poder, uno es el surgido ante la lepra y el otro, el que aparece con la peste. En el primer caso se observa un modelo basado en la exclusión, en el segundo, un mecanismo basado en la inclusión,

vigilancia y clasificación. Por esto se podría encasillar en ese segundo modelo a lo monstruoso, ya que este es entendido como clasificación que encierra y domestica a aquellos sujetos que desafían la inteligibilidad del sistema. Foucault escribe “lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza” (61). Así se posiciona en un marco de lo jurídico-biológico que, como dice el filósofo, “combina lo imposible y lo prohibido” (61). Ello puede suscitar dos tipos de violencias: la supresión o el encierro en taxonomías y cuidado médico.



Figura 1 de *Sexo explícito* (1989-1990) de Adriana Miranda



Figura 2 de *Sexo explícito* (1989-1990) de Adriana Miranda

En relación a lo dicho se puede afirmar que el proyecto *Sexo explícito*, o “experimento”, como la misma artista lo denomina (*Entrevista Miranda*), se vale de lo monstruoso en tanto que este carece de respeto por las normas de belleza e higiene dispuestas por la sociedad sobre el cuerpo-mujer. La obra se inicia en el año 1989, en el que Miranda empezó a dejarse crecer la vellosoidad de su cuerpo para al cabo de un año emprender la serie fotográfica. Hay una aparente contradicción si se considera el nombre de la serie y las partes del cuerpo que en ella se exponen. La Real Academia Española plantea que “explícito” es

algo mostrado, expresado, en forma clara; y sexo aquí hace alusión a los órganos sexuales. Pero en estas fotos no aparece una exposición precisa de los órganos sexuales como se esperaría en el siglo XXI de un compendio de imágenes llamadas *Sexo explícito*. Por el contrario se observan más bien fragmentos del cuerpo, sus extremidades, brazos y piernas. Lo contundente de este trabajo es que la artista deja ver sus vellos a lo largo de su cuerpo, rompiendo con una estética dominante de lo femenino.¹⁹ Se vuelve hacia lo indeterminado, porque si el sistema dictamina que la vellosidad es masculina, estas fotos contradicen esa lógica, explicitando un discurso que ha naturalizado la ausencia de pelos en la mujer como regla estética y médica. Las imágenes se cargan de un valor obsceno y pornográfico porque enfrentan al espectador a un cuerpo sin escenario, sin distancias,²⁰ un cuerpo con sus poros abiertos que cava una fisura en el cuerpo discursivo patriarcal.

La regulación social establecida entre las mujeres y los vellos ha variado a través del tiempo. En su texto “La mujer barbuda: una mirada epistemosexual”, Mabel Campagnoli se refiere a las primeras representaciones de mujeres barbudas en olios, del siglo XVI y XVII: “La barbuda de Peñaranda” de Juan Sánchez Cotán y “La Barbuda de los Abruzzos” de José Ribera. Remarca la escritora que en ambas está señalada su capacidad de gestación, por lo que si bien se las marca como anómalas, su pertenencia al campo de lo femenino no está puesta en entredicho al tener potencia maternal. Sin embargo, en el mismo periodo, también se comenzó a relacionar la mujer barbuda con la bruja tras el desarrollo de la inquisición; pues se consideraba que al entablar relaciones con el diablo su aspecto devenía no-ser-humano sino animal, híbrido. Sobre las mujeres barbudas a partir del siglo XIX se implementó lo que Foucault denomina ‘tecnologías positivas de poder’, es decir tecnologías de clasificación, observación y acumulación de saber.²¹ La tecnología de poder construida alrededor de las mujeres barbudas las instituye como lo anormal que debe ser clasificado y controlado por la institución médica. O también destinado a su espectacularización por medio

de la exhibición en shows que categorizan a las mujeres barbudas como *freaks*. Lo dicho vuelve a las mujeres “lo otro”, el espejo en el cual se mira la normalidad (Campagnoli). Es lo que sucedió con el famoso caso de Julia Pastran (indígena mexicana), quien tras ser examinada por un doctor, en 1854, fue catalogada como “un híbrido de orangután y humano, un ‘animal misterioso’” (Pedraza 81). En el diagnóstico médico se puede observar la intersección con la línea-fuerza de lo racial. Incluso tras el fallecimiento Pastran y de su hijo recién nacido, continúan exhibiendo sus cuerpos embalsamados en distintos lugares.

Más adelante, en el siglo XX, los hombres no sólo se posesionan de la barba y bigote sino de la pilosidad en general. Se apropian de los vellos para performar su masculinidad por lo que, en oposición, lo imberbe y lampiño es relegado al mundo femenino. Pero todo control genera su anverso y su resistencia, insubordinación que la artista Miranda ejecuta mediante la desobediencia de las reglas que rigen la gramática corporal dentro de una sociedad patriarcal y heteronormada. Se puede afirmar que Miranda utiliza una estrategia de desidentificación la cual, como Muñoz afirma, se vale de los códigos del sistema heteronormativo, pero no produce una contraidentificación ni una asimilación (“Introduction. Performing desidentifications” 11). Es así que se vale de la pilosidad de su cuerpo para exponerse desde la categoría que el sistema heterocentrado le otorga a dichos cuerpos que salen de la norma, es decir se expone en tanto abyección. Y puesto que en todo cuerpo está alojada la potencia de vellosidad, el monstruo velludo revela que el sistema heteronormativo que clasifica tales cuerpos, ora como masculinos ora como enfermos, es el que falla a los cuerpos y no son los cuerpos los que fallan al sistema. Al apropiarse de la identidad de lo monstruoso, la fotógrafa no se agencia una subjetividad masculina ni enfermiza, sino que mediante las tomas parceladas de su cuerpo, abre el campo representacional a una posibilidad que está más allá del binomio y de las determinaciones supuestamente biológicas que caen sobre dichos cuerpos.

Las fotografías del experimento *Sexo explícito* son tomadas en espacios exteriores e interiores. En los encuadres de las imágenes se reúnen extremidades peludas y sujetos del espacio público, lo que provoca la reunión del vello y la mirada de los transeúntes (Figura 3).



Figura 3 de *Sexo explícito* (1989-1990) de Adriana Miranda

¿Pero qué es lo que miran asombrados esos ojos? Escribe Sandra Lee Bartky en relación a la regulación del cuerpo femenino: “A woman’s skin must be soft, hairless, and smooth; ideally, it should betray no sign of wear, experience, age, or deep thought. Hair must be removed not only from the face but from large surfaces of the body as well” (98). Por lo tanto al rechazar el canon estético dispuesto para la *performance* de la feminidad Miranda se posiciona en un margen, desde el cual desajusta y cuestiona la visualidad construida desde la historia y la cultura, para las mujeres. En la misma línea de ideas, Sara Ahmed y Jackie Stacey, en la introducción a *Thinking Through the Skin*, escriben:

in consumer culture we are encouraged to read skin, especially feminine skin, as something that needs to be worked upon in order to be protected from the passage of time or the severity of the external world, and in order to retain its marker of gender difference in the softness of its feel. (1)

Las imágenes de la piel y su pilosidad en esta serie comprometen el cuerpo del espectador al movilizar no sólo su sentido de la vista sino también el del tacto. Relación que Laura Marks define en su libro *The Skin of the Film* como una imagen háptica: “Haptic cinema does not invite identification with a figure – a sensory-motor reaction – so much as it encourages a bodily relationship between the viewer and the image” (164). Este concepto de Marks permite comprender la sensación de disgusto y desagrado del espectador ante las imágenes peludas de la serie. El efecto no sólo se desprende de la contemplación de una imagen que evidencia la subversión de los cuerpos a la regla estética, sino que dicho conocimiento se extiende desde el conocimiento mental al conocimiento corporal. Es decir que por los detalles de las tomas de Miranda, este conocimiento atraviesa lo conceptual y se alza como epistemología táctil (Marks 138).

A su vez es importante señalar que aquí se ha usado la palabra desagrado, ya que la imagen por su cualidad compele a la mirada a ser tacto. Pero precisamente por no estar configurada nuestra cultura para considerar apropiada la exhibición de este vello en el cuerpo femenino, la imagen nos expulsa. Como escribe Sara Ahmed en “The Performativity of Disgust” la sensación de desagrado promueve una atracción, pero al mismo tiempo repulsión. En el caso de las imágenes de Miranda, este disgusto está dado porque no es lo que culturalmente el tacto espera percibir en una piel femenina. Ahmed escribe: “To be disgusted is after all *to be affected by what one has rejected*” (86) y agrega la filósofa que esta sensación es imprescindible en la sustentación de las estructuras de poder. Los objetos o cuerpos asociados a lo desagradable, a lo que provoca disgusto, son relacionados a lo que está por debajo de la condición humana o a sus desechos (89). Ello divide la estructura de poder en cuerpos aceptables - aquellos que se someten a las normas - y otros descartables y

abyectos, dentro de los cuales se clasificaría, en una sociedad patriarcal occidental, el cuerpo expuesto por Miranda. De allí la mirada de desagrado instantánea de los transeúntes que la cámara de la artista capta, mirada que se revela como un producto del régimen escópico heteronormativo.

Al modelo binario inscripto en lo corporal se puede sumar otro dispositivo de control, que es la relación de los cuerpos con el espacio. Dependiendo de la taxonomía en la que los cuerpos son inscriptos por la heteronormatividad (mujer u hombre), será su potencial vínculo con el área circundante. Bartky señala que, desde la heteronormatividad, el manejo corporal del espacio es inoculado en las subjetividades masculinas y femeninas de formas distintas. La investigadora describe cómo las posturas de las mujeres tienden hacia lo cerrado, cóncavo y comprimido, y la de los hombres hacia lo abierto y convexo (97). Así es que Miranda encarna el estereotipo masculino con su manejo corporal y su exhibición pilosa, invitando al espectador a repensar el género y el sexo, y la misma categoría mujer, como constructos sociales.

En otra de las fotografías de la serie (Figura 4), que se sitúa en un interior, se observa una pierna velluda que se halla extendida “desembarazadamente”, a la cual se le adjunta un zapato de taco y un pañuelo *animal print*. Este gesto que impele a la mirada a enfrentarse no sólo con fracciones de un cuerpo peludo sino también con un cuerpo abierto que se despliega y se exhibe, se repite a lo largo de las imágenes presentadas por Miranda. En ellas las piernas se curvan y se abren, los brazos se estiran, las axilas se exhiben; es decir la gramática de su cuerpo expone sus componentes.

Todas estas reglas de *performance* y agenciamientos que dictaminan cuáles son los cuerpos que pueden moverse libremente en el espacio y ser pilosos, y cuáles no, son soporte del “contrato social heterosexual” (Wittig, “On the Social Contract” 33-41) que divide los cuerpos en dominantes y dominados. Se pueden entonces incluir dentro de las normas, pilares

de la heteronormatividad, los edictos estéticos y las normativas sociales, tanto como las biotecnologías (endocrinología, cirugías, etc.). De allí el uso estratégico y frecuente de los vellos, como el de la misma Miranda, por parte de los movimientos feministas y *queer* para contradecir la lógica heteropatriarcal y desmontar la naturalización del sistema sexo/género.²² Dice Preciado con respecto al quehacer *drag king* que éste “no comienza vistiéndose o maquillándose como un hombre, sino tomando conciencia del carácter de ortopedia cultural de nuestra propia feminidad, desidentificándonos con respecto a nuestra propia feminidad construida” (*Testo yonqui* 257). La lógica de los vellos corporales y faciales se vincula no sólo a la exhibición de la feminidad en tanto constructo sino también con el quiebre de toda díada. Aquí ya no hay feminidad/masculinidad sino un pleno híbrido, ruptura del régimen dualista del sistema género/sexo. Como afirma Preciado, con respecto a la mutación del *drag king*, es “una mutación elegida” (*Testo yonqui* 125) a modo de resistencia ante el logro mayor de las tecnologías del género que lo han vuelto naturaleza (Preciado, *Manifiesto contrasexual* 123).



Figura 4 de *Sexo explícito* (1989-1990) de Adriana Miranda

Dicho rebatimiento de la mónada heterocentrada se observa en las fotos de *Sexo explícito*, en donde lo abyecto de la vellosidad exige su visibilización. Lo monstruoso que se revela allí es aquello que ha abandonado el régimen de lo visible por construirse como anti-natural, por lo que lo monstruoso y obsceno de estos vellos reclama su manifestación dentro del campo visual. Miranda hace uso de este tipo de proclamas y se posiciona desde su cuerpo con una pilosidad subversiva que rechaza el constructo social de pilosidad como característica inherente masculina. De hecho en la mayoría de sus fotos no aparece el rostro ni ningún otro sema que nos hable del género del sujeto fotografiado, por lo que podríamos estar ante cualquier sujeto del amplio espectro de las multitudes *queer*.

En su siguiente serie, *¡Oh víctima!* (1989-1990), Miranda continúa desafiando las estructuras de la sociedad heteropatriarcal. En las dos fotografías que constituyen la serie utiliza el señalamiento de figuras y símbolos que sugieren discursos heteronormativos como el eclesiástico e incluso ciertos discursos de feministas, que generaron una construcción de la vida privada de la mujer, la cual replegó el espacio de lo “femenino” al interior. Esta representación de las mujeres como seres no-racionales, dóciles y sólo aptos para el cuidado del hogar, nace de discursos que como tecnología de género producen una supuesta correlación entre conceptos como femenino, domicilio, docilidad y domesticidad.

En la primera de las fotografías se nos ofrece una mirada en contrapicada de un cuerpo que otra vez muestra somas-mujeres, senos fuera de foco y vellosidad del sexo (Figura 5). Una cruz dibujada sobre el abdomen, que refuerza la curvatura del cuerpo y lleva la mirada a decantar en un mingitorio fuera de foco. Este instrumento de sistematización de los desperdicios cierra hacia abajo la imagen. En función del símbolo de la cruz cristiana marcado sobre el cuerpo, se puede observar que el discurso clerical ha construido a las mujeres como indefensas, propensas a sufrir violencia y por tanto obligadas a permanecer en el interior del hogar; volviéndolas una pura máquina procreadora de proletarios.



Figura 5 de *¡Oh víctima!* (1989-1990) de Adriana Miranda

En su libro *Calibán y la bruja*, Silvia Federici narra cómo se aprovechó el discurso eclesiástico, desde el incipiente capitalismo patriarcal, para desestimar el conocimiento y prácticas de curandería y control de natalidad. Afirma la autora que este conocimiento era sostenido principalmente por las mujeres ya que el ochenta por ciento de los sujetos enjuiciados por hechicería pertenecían a dicho género. En vistas de esto, asevera que las mismas eran castigadas por ejercer poder sobre su propio cuerpo, pero también por ser independientes ya que las mujeres acusadas de tales prácticas eran en general mujeres que vivían solas, con cierta autonomía, mujeres que no procreaban (como las prostitutas y las viejas), es decir, aquellas que no se atenían a normas de conducta sexual o eran desafiantes (Federici 254). Esto significa que el sistema eclesiástico conjuntamente con el capitalismo patriarcal catapultaron una imagen estereotipada de mujer a fin de romper cualquier unidad entre sí y con otros géneros. Aquí tenemos una clave de lectura del cuerpo de Miranda

marcado por una cruz que no sólo es símbolo del cristianismo en tanto religión, sino también de la tecnología de género que dicho discurso eclesiástico imprime sobre los cuerpos al negar su materialidad.

El cuerpo con su cruz, que es marca y negación, decanta en un retrete; toda la imagen pareciera apelar a la vida privada como tecnología de género, vida privada que como discurso produce un relegar al interior, un privatizar los cuerpos y sus fluidos volviéndolos redituables para el sistema de poder. Tanto mujeres como desechos son acaparados al interior de la casa, calculados sus efectos en la economía y tratados con el mismo nivel de reificación por un pensamiento instrumental.²³ Es así como la ideología de lo privado se imprime en los cuerpos y sus *performances*. Sin embargo, la artista no parece posicionar su construcción discursiva fotográfica sólo en el señalamiento de la cosificación y marginalización de las mujeres, sino que también filtra un guiño desde la historia del arte. El mingitorio de Duchamp fue una escisión en la forma de mirar; quizá lo reprimido puede retornar a modo de resistencia, un retrete que escapa a su función “originaria” para autodenominarse, para devenir en otra cosa, un cuerpo que se señala como marcado para desmarcarse y fluctuar. Se puede leer la fotografía en cuestión como una crítica al dispositivo “vida privada” creado desde los aparatos de control religiosos y estatales; los que arguyeron la lucha en contra de los cuerpos-mujeres que pretendieron independizarse de las convenciones sociales. El cuerpo de la artista mediante un agenciamiento enunciativo, desde la fotografía, nos revela lo anormal y quimérico de los mismos parámetros con los que se miden la dupla normalidad/anormalidad.

La otra fotografía de la serie se instituye como una autocrítica al discurso que, pretendiendo desarmar el sistema binario, instauró un nuevo régimen hegemónico (Figura 6). Este régimen, como escribe Preciado, borraba las diferencias “para favorecer un sujeto político “mujer” hegemónico y heterocentrado” (“Multitudes queer” 165). En contra de dichos regímenes que niegan las multitudes como parte de las minorías, y que plantean

identidades fijas, es que Miranda crea esta representación irónica *¡Oh víctima!* En la imagen aparece una figura de mujer cuyo seno es apresado entre dos zapatos, los cuales no son los zapatos proletarios de Van Gogh, ni mucho menos los zapatos brillantes de Warhol.

Claramente la artista sostiene entre sus manos unos zapatos macizos, que según el sistema heteronormado de la moda corresponden al género masculino, y son precisamente esos objetos genderizados los que oprimen al propio cuerpo de la artista. No hay aquí un rostro, una mirada que devuelva el mirar del espectador, el centro compositivo es el pecho apresado.

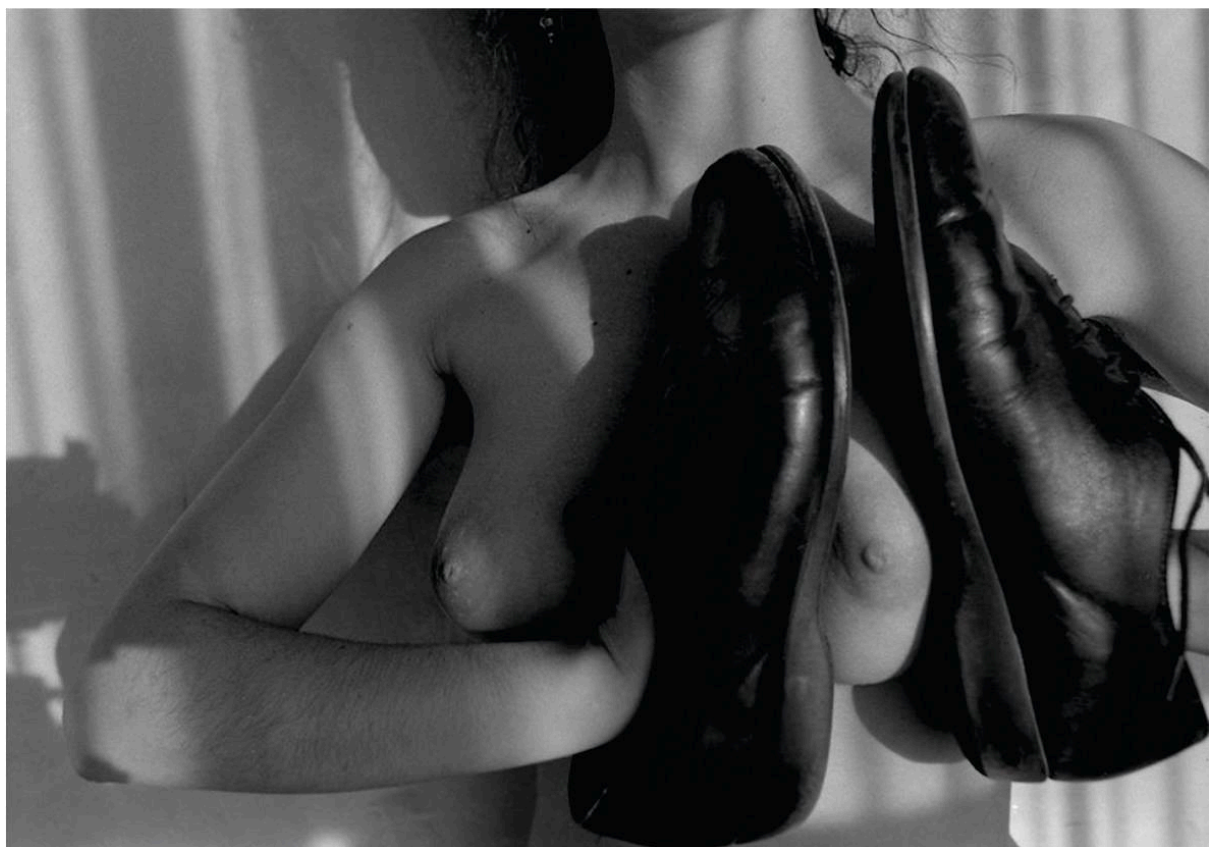


Figura 6 de *¡Oh víctima!* (1989-1990) de Adriana Miranda

De los senos nos dice Preciado, en *Testo yonqui*, que ellos “son un centro somático de producción de género” (138), de modo que según lo descrito se puede hablar de un cuerpo genderizado como femenino que se ve apresado por la heteronormatividad, y más especialmente por el falocentrismo. Pero de la boca de dichos zapatos salen/entran los brazos de la misma artista, por tanto quien los tiene calzados es el propio cuerpo femenino que

ejerce la acción de opresión. Entonces hay aquí una aparente contradicción interna que señala otro tipo de contradicciones. Como dice Virginie Despentes una buena parte del feminismo ha legitimado cierto discurso de las mujeres como víctimas y ello las posiciona en un sitio de pasividad, de seres incapacitados para la autodefensa y por tanto necesitados de la protección de los aparatos ideológicos del Estado. Construidas como víctimas y autodefendidas como víctimas, esa parte del discurso feminista se acerca peligrosamente a su contrario, el patriarcal.

Despentes nos advierte sobre la peligrosidad de esta nomenclatura-catalogación, tanto en su obra filmica *Fóllame* como en su obra ensayística *Teoría King Kong*. La autora nos enfrenta a la estructura del capitalismo heteronormativo que posiciona a las mujeres como víctimas vulnerables. Las mismas, al ser incapaces de defenderse o ejercer la violencia, deben permanecer en el hogar protegidas de los peligros externos. Es este el mismo discurso que posiciona al hombre como agresor y cuya genderización implica no sólo la violencia sino el instinto que no puede controlar. En una entrevista realizada a Despentes por C. Paglia, ella reflexiona sobre cómo el mensaje del sistema patriarcal busca “que las mujeres recuerden que están siempre en peligro, que son víctimas potenciales. Pero también que los hombres recuerden que están necesariamente del lado de los agresores, de la fuerza, de la brutalidad” (6). Por ello es tan importante deconstruir el discurso de las mujeres como víctimas, porque el mismo las vuelve víctimas por segunda vez. Dicho discurso enarbolado por una parte del feminismo se vuelve así concordante con el patriarcado.

El recorrido realizado en este capítulo sobre las insubordinaciones anatómicas en la fotográfica de Miranda permite afirmar conjuntamente con Pierre Bourdieu que “[e]l cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo” (*Lección sobre lección 41*). Por tanto los cuerpos están marcados, moldeados y disciplinados por la sociedad y su sistema disciplinario, heteronormativo y heteropatriarcal. Miranda muestra su cuerpo como una

quimera, como un monstruo imaginario que cuestiona la propia imaginación, lo legible/ilegible. De esa forma, cual cinta de moebius, transgrede el concepto de quimera, y vuelve lo anormal normalidad y lo normal, anormalidad. Es decir, traba contienda al contrato social para revelarlo como ficción. De este modo el arte de Miranda, en tanto dispositivo estético-crítico, señala las estructuras hetropatriarcales en el cuerpo de la propia artista, cuerpo que se señala y nos señala. A partir de su dislocación de los territorios eróticos, de las modalidades de mostración de la piel, a partir de su juego con la anormalidad, desestructura la mirada del espectador. Dicho mirar que comienza por cuestionar las configuraciones corporales en las fotografías, pero que luego cual espejo provoca el cuestionamiento del mismo cuerpo del espectador. Las fotografías aquí analizadas de Adriana Miranda trafican significantes con los que desidentifica su cuerpo para, bajo esa misma acción, desnudarlo de las normas del sistema heteropatriarcal. Estas son experiencias de desidentificación que proponen resistencias corporales que nos cuestionan la mirada hecha carne.

CAPÍTULO II: ROSA CORDIS, LA SUBVERSIÓN DEL CUERPO SANTO

Mediante la subversión de la representación de Santa Rosa de Lima en *Rosa Cordis* (Perú, 1986) Sergio Zevallos señala cómo las estructuras normativas impuestas por la sociedad heteropatriarcal constriñen los cuerpos y los encierran en categorías inamovibles.²⁴ La obra *Rosa Cordis* desestabiliza la concepción de sujeto y lo muestra como una colisión de líneas-fuerzas que no pueden ser definidas o totalizables, creando así un “assemblage [that] allows us to think outside of dualistic modes of perception to focus on the present as emergent” (Kennedy et al. 46). Para analizar el cuerpo y su performance se debe entender que las relaciones que norman y disciplinan al cuerpo individual y social son multidimensionales. Es decir, son un aparato de discursos complejo y polivalente que interpelan a los sujetos. Por este motivo, para examinar la performance de género debemos considerar las conexiones entre género, lenguaje, nacionalidad, raza y religión que modulan los cuerpos. Es así que en esta tesina me valgo de la teoría del ensamblaje que Jasbir Puar, a partir de Deleuze y Guattari, postula en su libro *Terrorist Assemblages*. Puar define esta teoría como: “Assamblages are thus crucial conceptual tools that allow us to acknowledge and comprehend power beyond disciplinary regulatory models, where ‘particles’, and not parts, recombine, where forces, and not categories, clash” (215). La teoría desarrollada por Puar permite develar la complejidad de encuentros y atravesamientos de líneas-fuerzas que provocan el ensamble *Rosa Cordis*, que es un agenciamiento móvil, contradictorio y fluido. En el dispositivo estético-crítico creado por Zevallos, el artista no sólo señala mediante su cuerpo este choque entre fuerzas, sino que también apela a un uso insurrecto del lenguaje ya que barroquiza el código visual en un afán por desbordar y torcer la lógica del discurso heteronormado y monolítico.

En primera instancia, se abordarán las conexiones entre la norma heteropatriarcal y el imaginario católico, relación que es fundamental examinar ya que como escribe Bourdieu:

“La religión contribuye a la imposición (disimulada) de los principios de estructuración de la percepción y del pensamiento del mundo. . .” (“Genesis “49). El pensamiento del mundo cristiano propone una estructuración androcéntrica, por lo que promueve y demanda performances que sean coherentes con su gramática de los cuerpos. En otras palabras entiendo el sistema de significación católico como un régimen visual y cultural cuyas repeticiones ritualizadas interpelan a los sujetos. Con respecto a la imagen de “mujer” que construye y reclama el catolicismo, ésta se puede analizar en las representaciones de vírgenes y santas.

En el imaginario católico las vírgenes y santas están representadas sin movimiento, con sus cuerpos cubiertos por un manto que procura no revelar zonas consideradas por el patriarcado como eróticas. Muchas de sus imágenes ni siquiera miran al espectador, su cabeza ora gacha entorna los ojos hacia el suelo ora pierde la vista en el horizonte. Dicha configuración de la mirada está enlazada a la concepción del cuerpo como pecaminoso, como “inert matter, signifying nothing or, more specifically, signifying a profane void, the fallen state: deception, sin, the premonitional metaphors of hell and the eternal feminine” (Butler, *Gender Trouble* 129). Ante ello la mirada en las representaciones cristianas siempre se dirige al más allá, a un espacio de no corporalidad.²⁵ Son así retratadas como figuras no sexualizadas y pasivas. De hecho, como nota Isabel Tejada en su artículo “Así en el cielo como en la Tierra”, la virgen María no asciende al cielo sino que es ascendida, a diferencia de Cristo quien posee la voluntad de ascenso y accionar, por lo cual se podría afirmar que una de las principales figuras femeninas, la virgen, se caracteriza por su pasividad y destino maternal. En consonancia con dicha representación de la mujer en el imaginario católico, citando a Lea Melandri, escribe de Lauretis en *Alice Doesn't*: “Woman enters history having already lost concreteness and singularity: she is the economy machine that reproduces the human species, and she is the Mother, an equivalent more universal than money, the most

abstract measure ever invented by patriarchal ideology” (30). El destino de “la mujer” en el sistema patriarcal es ser cuerpo-pilar del mismo sistema que la explota al mismo tiempo que la invisibiliza.

Otras investigaciones en torno a la relación entre las representaciones de las mujeres y la religión se pueden encontrar en los textos visuales de la mexicana Yolanda López y la chicana Alma López. La primera se auto-fotografía como la Virgen de Guadalupe pero su actitud activa, de quien se compromete con la acción, contradice el estatismo de la imagen que cita. Mientras que en la virgen de Alma López, la artista de forma digital monta las fotografías de dos feministas chicanas una colocada en el lugar de la virgen y la otra en el del querubín que se posiciona a sus pies. La particularidad de este trastocamiento de la imagen tradicional se halla en que no sólo la actitud de la nueva virgen es desafiante, con sus brazos en posición de *akido* y su mirada directa al espectador, sino que el manto ha sido eliminado y en su lugar el cuerpo casi desnudo se alza por entre rosas que tapan el sexo y los senos. Muestra así una mujer (no-blanca) que puede ser deseada, y no sólo una madre sufriente, pasiva y no desafiante. Ante ello se puede afirmar que ambas artistas resisten la convención de representación de mujer que se ha instituido desde la colonización. Mediante el desvío de los íconos, tanto de las representaciones como de los lenguajes con los que ellos se construyen, interrumpen la hegemonía del régimen androcéntrico. En otras palabras recolonizar un imaginario colonizado produce un efecto en la percepción y por tanto en la construcción de las realidades.

El cuestionamiento al imaginario católico de las obras de Sergio Zevallos se vale del desvío de las representaciones heterocentradas de Santa Rosa de Lima. Su obra foto-performance *Rosa Cordis* (Perú, 1986) fue llevada a cabo en su actuación por Sergio Zevallos con la colaboración del poeta Frido Martín, y en su fotografía por Raúl Avellaneda y el mismo Zevallos. En ella podemos observar una santa parodiada y travestida en donde el

encaje, la lencería y el maquillaje remiten a lo supuestamente femenino, mientras el sexo expuesto remite a lo construido como masculino. La serie posee una cierta linealidad, que es incluso algo narrativa pero la misma es rota visualmente por el espejo que la abre hacia fuera del marco, y también por una escenografía que se muestra en tanto escenografía. Según Christopher Pinney, en su artículo “Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula”, la tendencia en las fotografías postcoloniales a la explicitación de la utilería y telón de fondo está vinculada a un rechazo a la asunción de veracidad de la fotografía. En la serie *Rosa Cordis* se puede ver que hay un cuestionamiento de la autenticidad de la fotografía pero también de la realidad misma, mediante un juego de ficciones que se muestran como tales (Figuras 7 y 8). Es decir que la construcción y exposición son un constructo, tanto de los cuerpos como del marco que los encierra.



Figura 7 de *Rosa Cordis* (1986) de Sergio Zavallos



Figura 8 de *Rosa Cordis* (1986) de Sergio Zevallos

En ello también colabora la inclusión de la escena en la que se asiste a la preparación de Santa Rosa frente a un espejo. La santa, cual Madona de Velázquez o Rubens, se maquilla de espaldas al espectador frente a un espejo. La superficie refractaria introduce una representación dentro de otra. Es importante remarcar el uso del espejo barroco, ya que como escribe Martin Jay no es un reflejo asociado a la mirada racional y analítica, sino que él “reveals the conventional rather than natural quality of ‘normal’ spectatorship. . .” (17). Por el artificio refractario accedemos a ver el rostro de la santa que se acicala al punto de generar una máscara blanca sobre su rostro, un artificio mostrado por medio de otro artificio. Podríamos vincular dicho juego de espejos a la concepción de género sobre la que ya discurrimos en la introducción, a saber el género como un artificio, como una construcción sin original cuyo modelo procura postularse como natural y esencial (Butler, “Imitation and Gender Insubordination”). En el mismo camino conceptual, Preciado considera que toda identidad de género es mascarada, por lo que afirma en “Género y performance”:

“El género será descrito entonces como una máscara tras la que sólo se oculta otra máscara, una imitación detrás de la que se esconde otra imitación. El original aparece así como una naturalización retrospectiva de la máscara. Una naturalización que no es sino el efecto de un proceso político de normalización” (*parole de queer*).

Por lo que en la fotografía la santa nos ofrece su rostro-máscara intermediado por el espejo, artificio sobre artificio sin original y con la distancia suficiente para señalarlos en tanto constructos. Como escribe Preciado, la concepción esencialista de la identidad se acabará mediante la proliferación de máscaras y la separación de la superposición de las mismas. De este modo los intersticios y espacios entre ficciones, como afirma Preciado en “Género y performance”, quedarán evidenciando como construcciones.

Dicho esto, se puede complejizar la relación entre máscara y género con la categoría de lo grotesco. Hacia el final de la foto-*performance* se ven nuevas máscaras que se suman a las anteriores, despegándose del rostro y cubriéndolo como un elemento externo. En una de estas últimas imágenes la santa, se ha colocado una máscara sobre su maquillaje y a su lado se despliega otro “sujeto”, hecho sólo de un manto y una máscara pero sin cuerpo (Figura 9).



Figura 9 de *Rosa Cordis* (1986) de Sergio Zevallos

Podríamos emparentar estas mantas con el concepto de traje vacío que Elena Castro analiza en Luis Cernuda. La investigadora propone la “imagen del traje vacío como condensación de la temática del hombre muerto en vida, sombra de sí mismo...” (154). Este manto- traje con su máscara sonriente construyen un sujeto sin cuerpo que es una nada-vacío, tan sólo estructura y sistema. Ambos personajes, el vaciado y el de la santa, con sus máscaras de bocas planas y grises ríen a carcajadas grotescas. Se debe entonces recordar que, como escribe Bajtín, a razón de las bocas grotescas, ellas son símbolo de destrucción.²⁶ La risa que se desprende de dichos labios es una sátira privada, un carnaval trágico que a diferencia del carnaval medieval no posee cualidades liberadoras.

La tragicomedia del grupo Chaclacayo señala cuerpos que son marcados por violencias nacionales, raciales y de género. Recuértese que los años ochenta en Perú estuvieron marcados por contiendas entre los grupos paramilitares, militares y grupos insurgentes. Con respecto a los mencionados enfrentamientos en “Perú LGBT” se afirma que: “en sus esfuerzos por consolidar el apoyo popular en los años 80, los grupos insurgentes Túpac Amaru y Sendero Luminoso explotaron los sentimientos anti-LGBT y asesinaron a hombres gay, HSH y mujeres trans* bajo el pretexto de campañas sociales de ‘limpieza’” (7). Por esto se puede afirmar que la nación ha fabricado su propia máscara, su cuerpo ideal y no marcado. Producir la nación como expresa Sara Ahmed está vinculado a la elección de ese ideal y a la propulsión de generaciones que expresen ese ideal. Ante ello es que en la narración de amor a la nación hay cuerpos “that cannot be recognized in the abstraction of the unmarked, cannot accrue value, and become blockages in the economy...” (Ahmed, “In the Name of Love” 133), por lo que son suprimidos del espacio discursivo nacional, e incluso como es el caso de Perú, del espacio factual.²⁷

Asimismo dicho cuerpo ideal está racializado, y de esto habla no sólo la acción de pintarse una máscara blanca sobre el rostro, sino también la propia historia de la canonización

de la santa. Santa Rosa de Lima poseía orígenes mestizos, pero tras su oficialización su representación fue blanqueada. De allí la importancia de la máscara-maquillaje-blanco del personaje: para hacerse un lugar en el panteón del poder el subalterno debe sujetarse, debe suprimir los rasgos que lo vuelven “lo otro” y normalizarse. Sin embargo, la *performance* de los artistas en la obra *Rosa Cordis* en tanto acción mimética introduce una repetición que difiere del original por ser una mala copia. Debe observarse como el tono blanco del rostro se distingue del tono oscuro del resto del cuerpo. Dicha mimesis, como asevera Homi Bhabha puede ser contra-hegemónica, ya que se sitúa en el nivel de lo incompleto desplazando el concepto de identidad y por tanto cuestionando al original. “The success of colonial appropriation depends on a proliferation of inappropriate objects that ensure its strategic failure, so that mimicry is at once resemblance and menace” (Bhabha127). En otras palabras, este es el mismo planteo contra-hegemónico ya mencionado en “Genero y Performance” de Preciado, es decir la acción multiplicadora de máscaras y de los espacios entre ellas, con el fin de que afloren de los intersticios los cuestionamientos a las definiciones esencialistas.

Tras analizar las tres dimensiones del uso de la máscara en *Rosa Cordis*, se puede afirmar que mediante ella se señala el choque de relaciones de fuerza, la colisión de categorías como el género, la raza y la nacionalidad que forman corporalidades que se muestran en tanto “a disruptive force rather than as an identity” (Kennedy y otros 43). Estos ensambles-cuerpos que no sólo son efecto de las modalidades de control y disciplina, sino que a su vez afectan otros organismos, siendo la nación un organismo mayor, en tanto un cuerpo mayor que es producto y productor de fuerzas.

Retomando la corporalidad de la santa, ella una vez maquillada se masturba al lado de un cuerpo, aparentemente un cadáver, para luego, transformada en torturador o verdugo, penetrar al muerto, sodomizarlo (Figura 10 y 11). La imagen nos recuerda ciertas representaciones propias de los mártires salvo que aquí la mártir tortura a otro cuerpo, tortura

y se complace con él. En la siguiente imagen, se puede observar la ausencia del cadáver, las prendas sobre el suelo vaciadas. Este constituye un proceso contrario al de los santos cuyos cuerpos casi siempre por partes son resguardados en relicarios e iglesias. De modo que aquí ya no hay cuerpo, no hay huella de lo existente. Dice Julia Kristeva: “El cadáver, contemplado sin Dios y desde fuera de la ciencia, es lo más abyecto. Es la muerte contaminando la vida. Abjecto” (11). Y más adelante refiere cómo el cadáver es aquello de lo cual ya no se puede escapar. La fragilidad que se puede soportar en ciertos desechos golpea con contundencia y sin metáforas en un cuerpo inerte.²⁸



Figura 10 de *Rosa Cordis* (1986) de Sergio Zevallos



Figura 11 de *Rosa Cordis* (1986) de Sergio Zevallos

Sin embargo, posteriormente, en la serie, el espectador se halla frente a un cadáver sin cadáver, el cual quizá y precisamente por carecer del cuerpo que debiera sostener la cualidad cadavérica y mortuoria, se vuelve más terriblemente abyecto (Figura 12). Lo abyecto de esta imagen deriva de su atravesamiento por las líneas socio-políticas del contexto histórico. En América Latina los NN fueron hábilmente planificados por la “necropolítica” del Estado de «excepción» de los años 70 y 80: “Ni muertos, ni vivos: desaparecidos” decía un militar argentino. La representación mediante la ausencia, mediante la elipsis, se revela como abyecto, ya que es la obscenidad del poder no respetando y perturbando “una identidad, un sistema, un orden” (Kristeva 11) supuestamente lógico de lo muerto, el cadáver como expresión y ratificación de lo ya sin vida.



Figura 12 de *Rosa Cordis* (1986) de Sergio Zevallos

El filósofo Paul Preciado haciendo referencia al contexto del colectivo artístico, dice: “He aquí la implacable lógica de las formas soberanas de gobierno: en la necropolítica el poder es violencia, el cuerpo (verdugo o víctima) es un cuerpo para la muerte y la subjetividad (dominada o subalterna) se construye a través del terror” (“Hacer el amor con el cuerpo de la necropolítica” 53). Es decir que esta serie de foto-*performance* señala la desaparición de personas y el “uso predatorio de los cuerpos” (Valencia, “narcomáquina”)

como estrategia para imponer estructuras y *performances* normativas sobre los sujetos de una nación.²⁹ Estrategias que Sayak Valencia denomina como “herramientas de necroempoderamiento” (“narcomáquina”) que son el ejercicio de la violencia en forma simbólica y fáctica para modelar el cuerpo individual y social. Estas herramientas de empoderamiento mediante el terror y la muerte, son las que en el imaginario católico promueven subjetividades, ya que para redimirse de sus pecados deben padecer un largo camino de sufrimiento.

En relación a las estrategias de empoderamiento que las representaciones religiosas como la de Santa Rosa construyen, escribe el curador peruano Miguel A. López:

Saint Rose is revealed by the group as an ambiguous symbol of how pain and extreme suffering are associated with the promises of redemption propagated by the discourses of religion and the state, highlighting the role of religious imaginaries in the histories of Western oppression. “That which used to happen through the Church now happens through the banks and the politicians,” said Psotta in 1990, alluding to the hidden alliances between Christianity and the exploitation and violence that maintain a moral and economic order in which the sacred is always a fetish or a commodity. (e-flux.com)

Las representaciones creadas por la Iglesia, promueven no sólo una subjetivización genderizada cualitativa (hetero) y cuantitativamente (dual), sino también una subjetivización del colonizado. Construyen cuerpos que deben soportar pasivamente la violencia y explotación.

Llegados a esta instancia es necesario centrar el análisis en la tercera figura que se presenta en la serie. La misma asoma por detrás del telón de fondo dejando ver las piernas y el sexo de un sujeto cuyo rostro queda oculto bajo una tela. Se puede observar asimismo una acumulación y abarrotamiento que están generados no sólo por la corporalidad de dos cuerpos matéricos encerrados en el marco estrecho de la fotografía, sino que a ello se le suman cuerpos representados por pósters colgados en el telón de fondo, *horror vacui* cubierto por aglomeración de anatomías.³⁰

En las siguientes imágenes lo vemos maniatado y tumbado al lado o en frente de la santa, pero nunca accedemos al rostro del sujeto. Según Butler, en *Precarious Life*, hay dos modalidades que el poder normativo aplica sobre los rostros: una es la deshumanización de la cara o la encarnación de lo inhumano en ella; y la otra es el “erasure”, la negación de vida humana y justificación total.³¹ Sin embargo, aquí más que un borramiento o deshumanización, se ha trastocado la geografía corporal, extendiendo la inteligibilidad del rostro a la zona posterior del cuerpo. Dicha práctica disruptiva del discurso heterocentrado que reterritorializa la subjetividad del cuerpo. Como dice Preciado, “El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (*Terror anal* 136-137). La santa activa nos remitiría a dicho sistema heterocentrado porque “cerrar el ano es desfemenizar el cuerpo...” (166). Esto estaría en consonancia con la concepción de homosexualidad latinoamericana que Tomas Almagher señala. La construcción discursiva heterosexuada concibe la performance de los cuerpos homosexuales como pasiva, siendo más flexible la categorización como homosexual en el caso de los activos.³² Afirmando entonces que hay en este dispositivo artístico una insubordinación de dicho entendimiento e inconformidad ante la fijación del flujo del deseo. La rebeldía radica en postular un sujeto que sostiene el poder del falo, travestido y supuestamente feminizado, reuniendo así en una misma figura lo supuestamente activo (falo, masculino) y lo pasivo (femenino). A su vez, nos presenta un sujeto maniatado cuyo ano abierto se encuentra mostrado y resaltado al estar centrado en la composición visual de la fotografía. Este sujeto podría ser definido por su sexo y la ropa que viste, según los estándares androcéntricos, como masculino, pero su *performance* responde a la del pasivo. Y, a pesar de estar maniatado y sometido, la acción de enseñar su ano erotizado y posicionarlo como zona deseante lo vuelve máquina que desacredita el poder fálico.

En el catálogo *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*, Preciado defiende que estos son actos “sadeanos” no masoquistas, actos en los que mediante el sexo se invierte el poder-muerte que el estado soberano posee sobre los cuerpos, ya que ellos vuelven gozosa la tortura y así se revelan (56). En el mismo catálogo, con una reflexión similar pero contraria, Fernanda Carvajal postula que sí hay un acto masoquista, pero éste es de resistencia, ya que al arrebatarse la capacidad de tortura mediante el goce masoquista se produce la liberación; pues con ello queda frustrado el goce sádico del aparato dominante (38). Bajo dichas afirmaciones se pueden leer las influencias de Foucault con su interpretación de las relaciones de sadomasoquismo como acciones subversivas, en las cuales los sujetos crean libremente y en forma fluida nuevas formas de goce. Pero como ya se ha anunciado anteriormente, las *performances* del Grupo Chaclacayo se hallan atravesadas por la violencia del contexto sociopolítico, la cual determina precisamente que uno de los sujetos representados esté inmovilizado (y luego suprimido), no permitiendo ese libre juego sadomasoquista que Foucault anuncia. La fuerza desobediente de este discurso parece hallarse en la ruptura de las concepciones dualistas de homosexualidad en tanto activo-pasivo y feminidad-masculinidad más que en el goce de la tortura. No se observa una acción revitalizadora del sexo practicado por la santa sobre el cuerpo que es cadáver y al mismo tiempo desaparecido.

A su vez se debe sumar a ello la relación entre género, nacionalismo y capitalismo. La teórica Sayak Valencia propone un interesante vínculo entre *performance* de género, capitalismo *gore* y la narcomáquina montada en México que se puede hacer extensiva a toda Latinoamérica. Dice Valencia:

el término *macho* está altamente implicado en la construcción estatal de la identidad mexicana, dicho término se expande en México después de las luchas revolucionarias como signo de identidad nacional. ... *macho* vino a ser un superlativo del concepto de hombre. (“Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género”)

Para cumplir o encarnar, esta masculinidad, el sujeto debe desarrollar una *performance* violenta. “Dicha masculinidad se basa en la obediencia y defensa de la masculinidad hegemónica, capitalista y heteropatriarcal, con lo cual pretende legitimarse y alcanzar el peldaño de lo hegemónico, y entiende la disidencia de manera distópica y violenta...” (“Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género”). O, como plantea Sifuentes-Jáuregui, en América Latina la estructura patriarcal se constituye sin frenos en los fenómenos del machismo y el marianismo. Por consiguiente se puede ver los encuentros entre las líneas-fuerzas de masculinidad con poder, machismo, violencia y nacionalismo, catolicismo, dominación y primacía blanca. Todas esas líneas-fuerzas se cruzan y complejizan la obra.

La desobediencia presente en esta serie está dada no sólo en el señalamiento de estas estrategias de empoderamiento sino también en la hibridación de los sujetos actantes pues no hay aquí sujetos definibles categóricamente, sino borramiento de los límites y superposición de posiciones de poder. Con ello se hace referencia a que en la obra *Rosa Cordis* se puede observar la noción que promueve Puar con respecto a que los cuerpos son “unstable assemblages that cannot be seamlessly desaggregated into identity formations” (“I would rather be a cyborg”). La foto-*performance* así alerta sobre el problema de fijar las individualizaciones de las multitudes, lo que crearía una regulación mediante la creación de nuevos sujetos con sus demandas disciplinarias. Como forma de subvertir las nociones de subjetividad, Zevallos presenta agenciamientos formados por el choque de categorías multidireccionales.

Para la producción visual del ensamble de *Rosa Cordis*, los artistas se valen de la barroquización del lenguaje visual que les permite precisamente adicionar elementos opuestos a un lenguaje monolítico y excluyente.³³ Como ya se mencionó en la introducción, Wittig plantea que el lenguaje, que es la base del contrato heterosexual, determina una forma

de pensar heterocentrada. De allí la importancia del uso de un lenguaje rizomático que tiende al recargamiento, la pluralidad y la ruptura del equilibrio. Para hablar de un sujeto múltiple hace falta un lenguaje de la multiplicidad. Si el lenguaje establece una forma de oír, hablar y ver, es decir una percepción del mundo, las palabras y las representaciones imponen entonces una posibilidad de existencia. Con respecto a ello, Valeria Flores afirma que la misma escritura no sólo comunica por medio de su contenido, sino también mediante la forma. “[L]os regímenes de escritura configuran matrices de inteligibilidad” (“Industrias del cuerpo” 2) que subyugan a los sujetos a los modelos de legibilidad preestablecidos. Así es como todo lenguaje en su correspondencia con el sistema dominante se vuelve tecnología de los géneros, por ello Flores señala la importancia de queerizar esta tecnología del pensamiento que es el lenguaje. Aquí es donde se pretende señalar cómo la barroquización del lenguaje visual sirve a los cometidos de señalar los agenciamientos y convergencias de líneas-fuerzas de género, raza, nacionalidad, clase y religión. La mirada barroca rompe con unidades definidas, cerradas y fijas, las rizomatiza, por lo que en *Rosa Cordis* se vuelve una contestación a un lenguaje heterocentrado que disecciona y constriñe los cuerpos. Como escribe Perlongher ésta es una “Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante” (20). La barroquización del lenguaje le permite a Zevallos, por ejemplo, incluir cuerpos parodiados pero no para copiarlos sino para desbordarlos y saturarlos de devenires.

Es así que *Rosa Cordis* (1986) mapea líneas divergentes, convergentes y choques en los cuerpos que ya no poseen una identidad sino que son emergencia de fuerzas. La obra rompe con el concepto de sujeto que sostiene una identidad igual a sí misma en todo espacio y tiempo, e incluso elimina la separación entre cuerpo queer y no-queer (Puar, *Terrorist Assemblages* 205). ¿Quién es el homosexual en la obra? ¿El activo travestido y supuestamente afeminado o el pasivo y masculino? Se observa un sujeto libre en sus

movimientos pero cuyo accionar pareciera acatar los modelos de genderización violenta del capitalismo *gore*. Así, como Preciado determina que el sistema heterosexual debe cerrar su ano como precio para sostener la masculinidad, Zevallos nos presenta una santa que enseña órganos asignados al sexo masculino pero que se viste con las ropas determinadas para el sexo femenino. Sin embargo, a su lado se posiciona otro individuo con ropajes asignados al sexo masculino que se halla maniatado y arrojado a la escena. No muestra auto-determinación en sus movimientos pero aun así pareciera no sostener un “terror anal” sino por el contrario enseña su libertad anal. Hay una dupla dominador/dominado que también es hibridizada, no sólo por la dupla libertad/cautiverio implicado en exposición del ano/castración del ano, sino también en la imitación que la santa debe realizar de un “otro” blanco y católico.

De este modo Zevallos enrevesa la mirada con un lenguaje barroco, que pliega las líneas de los individuos para provocar la indeterminación de los roles de sus personajes al interior del encuentro-*Rosa Cordis*. Un ensamble que complejiza la mirada y el lenguaje quitándolos del sistema monolítico y definido, para volverlos fluir de fuerzas y contradicciones.

CAPÍTULO III: DE LA SERIE ARPÍAS Y LOS DEVENIRES (MICROPOLÍTICAS DEL DESACATO)

Arpía: (Cf. harpía, del lat. harpyia, y este del gr. Ἄρπυια).

1. f. Ave fabulosa, con rostro de mujer y cuerpo de ave de rapiña. /
2. f. coloq. Persona codiciosa que con arte o maña saca cuanto puede. /
3. f. coloq. Mujer aviesa. / 4. f. coloq. Mujer muy fea y flaca.

Real Academia Española

La serie fotográfica *Arpías* (2014) de Leonardo Sánchez funciona como una resistencia epistemológica,³⁴ en el sentido en que Muñoz describe la desidentificación, que produce desde, con y contra los discursos del poder/saber que han construido un sistema de control y disciplinamiento de los cuerpos (“Introduction. Performing desidentifications” 11). En esta obra el artista nos señala cómo se produce una apropiación de la tecnología fotográfica del género por parte de sujetos subalternos. Éstos deconstruyen los códigos heteronormados de la fotografía y los reestructuran para investirse y genderizarse bajo su propia voluntad. Sánchez trabaja con imágenes (la mayoría *selfies*) de diferentes redes sociales cuyo registro realiza mediante una toma fotográfica a la pantalla de la computadora. Las imágenes que despliega son figuras de las multitudes *queer* que hacen uso “del autorretrato como control subjetivo de la propia imagen, del propio cuerpo...” (Sentamans 38). La serie *Arpías* se constituye así como un manifiesto visual transfeminista, ya que se establece como una nueva emergencia representacional, no-binaria y contingente en donde la violencia de la identidad de género no puede arraigarse.

Como ya establecí en la introducción, entiendo el género en los términos de la teórica Judith Butler. Ella postula que el mismo es una performance que debe ser repetido hasta naturalizarse para esconder su carácter de artificio (*Gender Trouble* 31). Es decir, el género se construye en su misma producción performativa. No hay un original que lo anteceda y que determine las acciones como expresiones de lo femenino o masculino. En *Testo Yonqui*, Paul

B. Preciado continúa avanzando sobre estos conceptos para plantear que el dispositivo discursivo que diferenciaría a bio-mujeres y bio-hombres de trans-mujeres y trans-hombres es, solamente, otra ficción.³⁵ Preciado afirma que “ambos estatutos de género (bio y trans) son técnicamente producidos” (*Testo yonqui* 85). Preciado sugiere el término “tecnogénero” para ampliar el concepto de género y lo define como un conjunto de técnicas que corporizan los sexos. Ubica dentro de dichas técnicas la fotografía, el cine, la farmacología, la cirugía, la cibernética, entre tantos otros (*Testo yonqui* 86). Siguiendo las enunciaciones de Preciado se puede afirmar que la fotografía, en tanto técnica de representación sujeta al sistema heterocentrado, colabora en la construcción y difusión de modelos de género opresivos.

La serie *Arpías* se instituye entonces en contra de los géneros normativos, se vale de la tecnología fotográfica y de los códigos heteronormativos para reapropiárselos y generar un contra-uso de ellos. Ante la exigencia heteropatriarcal de la división dualista y taxativa del género, las representaciones que Sánchez propone son sumamente difuminadas haciendo que esos cuerpos surjan de entre zonas liminares. Dicha indeterminación perturba la mirada de un ojo acostumbrado a un sistema claro y preciso que fija de antemano, en el discurso heterocentrado, las dos posibilidades del ser: hombre o mujer. Se observan fragmentos de cuerpos (rara vez son cuerpos enteros) en donde ciertas performances como el ángulo del cuerpo respecto de la cámara, la exhibición de los senos y bocas, la posición de la mirada, entre otras, hablan de los códigos de comportamiento determinados para el género femenino, dentro del régimen heterocentrado. En el discurso visual ambiguo de la serie *Arpías* se borran los límites entre los estatutos de género bio y trans. De esta manera, se vuelve evidente la producción de ambos géneros y su participación en los mismos “métodos de reconocimiento visual, de producción performativa y de control morfológicos comunes” (*Testo yonqui* 85). De este modo, los sujetos retratados se producen como agenciamientos mediante la apropiación de los códigos visuales de la fotografía. Y a su vez el recorte y el difuminado

practicados por el artista sobre las fotos remarcan el carácter de constructo de toda identidad. Esto afirma la legitimidad del amplio espectro de multitudes queer.

La serie *Arpiás* presenta la posibilidad de saberlas un devenir cuyo código abierto,³⁶ ambiguo y fluido se vuelve una proclama política contra el sistema de opresión del género. Aplicando las palabras de Sentamans al dispositivo estético-crítico puesto a funcionar por Sánchez, es posible decir que *Arpiás* otorga “valor y legitimidad a otras formas de ser y de existir, de follar, [e] implica la transgresión y la provocación como práctica política . . . como un modo de ampliar los límites traspasándolos...” (Sentamans 39). Sánchez propone un agenciamiento que se opone al discurso heterocentrado que clama la diferencia entre trans y bio mujeres. En su lugar presenta ambas categorías como ficciones y por tanto igualmente legítimas. Evidencia así, en consonancia con las conceptualizaciones de Preciado, que tanto trans como bio mujeres son el producto de un conjunto de tecnologías y performances que forman los cuerpos que a su vez sostienen dicho discurso.

Los senos, según escribe Preciado en el capítulo “Farmacopoder” de *Testo yonqui*, son uno de los centros somáticos de producción de género. Desde el siglo XX tanto las bio-mujeres como las trans-mujeres se someten a prácticas médicas para aumentar el tamaño de las zonas pectorales. Ante ello Preciado cuestiona la diferencia construida en el discurso patriarcal sobre la originalidad o falsedad de los senos, y propone el término “tecno-seno”, ya que él “es prótesis antes de ser bio-seno” (*Testo yonqui* 138). A estas construcciones de los cuerpos se suman todas las prácticas virtuales de retoque fotográfico efectuadas con el fin de producir una imagen coherente con el modelo heteronormativo de mujer (Fontecuberta, *La cámara de Pandora* 130), así como también los artificios propios de la performance, como el que enuncia Annie Sprinkle en su obra “Anatomy of a Pin-Up” (1988): “Bra is a full size too small to make breasts look bigger”.

Los senos son entonces una construcción que se puede percibir en las “arpías” de Sánchez (Figura 13 y 14). Ellas se apropian de los discursos de producción del saber/poder para construir y acentuar los tecno-senos desde la tecnología fotográfica. Para ello, se valen de la cámara en dos posiciones diferentes: el plano medio frontal que les permite capturar la parte superior del cuerpo mostrando la cintura, o la posición en picada que intensifica la perspectiva y aumenta el tamaño de los objetos que se hallan cerca del lente. Mediante estas imágenes se puede evidenciar cómo los cuerpos son moldeados por las “tecnologías del cuerpo (biotecnologías, sobre todo cirugía y endocrinología) y de la representación (fotografía, cine, televisión, cibernética)” (Preciado, “Biopolítica del género” 20). Podría decirse que esto constituye el acto insurrecto de las “arpías” de Sánchez, quienes se han apropiado de los flujos de silicona y hormonas y de los códigos de representación para instituirse por fuera del régimen binario heteronormado. Ellas construyen su tecnogénero a partir de su posición en relación a los senos, no tanto por su tamaño como por cierto juego entre ocultar-desocultar propio del brasier.

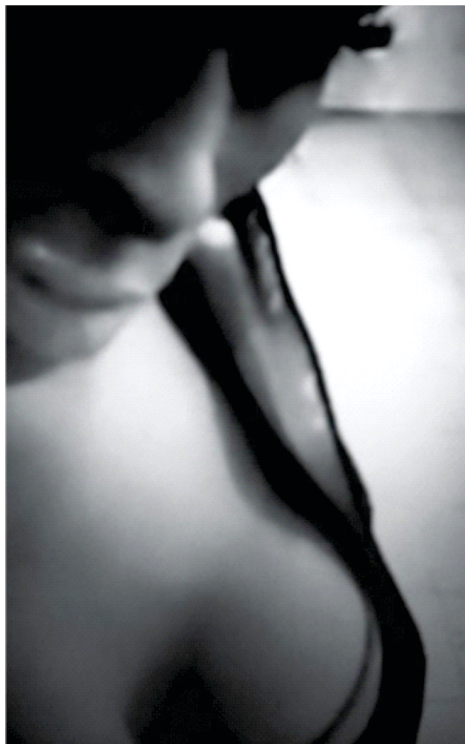


Figura 13 de *Arpías* (2014) de Leonardo Sánchez



Figura 14 de *Arpías* (2014) de Leonardo Sánchez

En la totalidad de las fotografías, podría afirmarse que no se logra diferenciar bio-seno de tecno-seno. La desobediencia visual de dicha técnica de representación habla de una indiferenciación inscrita en los cuerpos. Esto resulta extraño al ojo, lo cual revela ante todo el entrenamiento de este último para buscar, generar e imponer categorías ontológicas en los sujetos que observan.

Otros centros corporales de los que se valen los sujetos para construir su tecnógeno son las bocas y las nalgas. Ambos son considerados dos extremos del aparato digestivo que no forman parte del aparato reproductivo por lo que quedan fuera de la territorialización heteronormativa que asocia órganos reproductivos con zonas erógenas (Preciado, *Terror anal* 136). Tanto la boca como el ano son parte de todo organismo animal o humano, macho o hembra, por lo que con su sola imagen el espectador no puede categorizar los cuerpos como pertenecientes a uno u otro extremo del sistema dualista heterocentrado. Lo que queda evidenciado en las imágenes que nos presenta Sánchez es que las partes del territorio corporal

no se exponen en función de generar una diferenciación sexual, sino que todas ellas emergen como zonas cargadas de deseo y placer. Es decir, en *Arpías*, las zonas corporales que se visualizan se transforman en agentes eróticos. A través de la erotización de estos cuerpos no definidos por su genitalidad, Sánchez enfatiza el carácter erógeno de la totalidad corporal, lo que sobrepasa la categorización binaria heterosexual. Esta reelaboración y reterritorialización del cuerpo, conjuntamente con la instauración de nuevos centros erógenos (“inútiles” al régimen heterosexual),³⁷ vuelven la práctica de las arpías una “práctica contrasexual” (Preciado, *Manifiesto contrasexual* 24).

La subversión de las representaciones de las bocas en *Arpías* se sostiene también en la contravención de una convención de los retratos que determina que las bocas deben retratarse cerradas para generar mayor solemnidad en los rostros. Como escribe Marta Segarra, desde la antigüedad se exigía retratar a las mujeres con las bocas cerradas, ya que mostrar los dientes era una falta de decoro y respeto. Estas convenciones están vinculadas a la prohibición de la erotización del cuerpo ya que “la boca, en la mujer, remite inconscientemente a su sexo (como lo afirma Lévi-Strauss y lo demuestra el mito persistente de la vagina dentata)” (46). Desobedecer las convenciones de lo socialmente convenido como respetable y mostrable es volcarse a lo obsceno. Según Lynda Nead las representaciones obscenas son aquellas que van más allá de los códigos de visibilidad pública y motivan una conducta “corrupta” y “depravada” (488). Las bocas de las “arpías” se abren así como irreverentes agujeros creando obscenidades, que en una apropiación de los códigos erotizantes y de la geografía corporal, se apoderan de la mirada del espectador. Por ende, las bocas entreabiertas de las imágenes de Sánchez se vuelven pornobocas que confrontan el sistema opresivo del género. Estas bocas contradicen la lógica binaria de la heteronormatividad no sólo porque aparecen como zona erógena y no reproductiva, sino también porque se ven difuminadas (Figura 15 y 16).

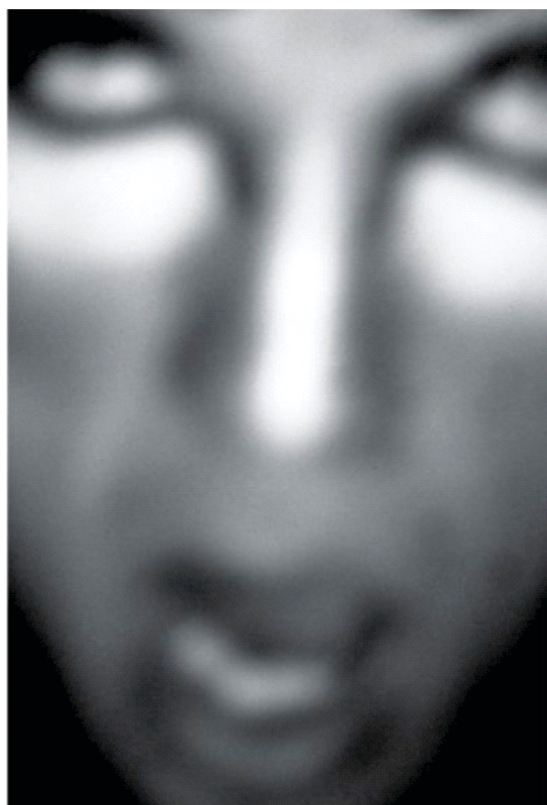


Figura 15 de *Arpías* (2014) de Leonardo Sánchez



Figura 16 de *Arpías* (2014) de Leonardo Sánchez

Ahora bien, no todas las bocas en las imágenes se hallan abiertas. También se pueden observar algunas cerradas, con los labios apretados y estirados o con la lengua fuera, en una clara acción erotizada y erotizante (Figura 17, 18 y 19). De modo que la representación fotográfica de estos sujetos se constituye en una interpelación al espectador. A través de la posición de sus labios o su mirada, las “arpías” se ofrecen al que observa.

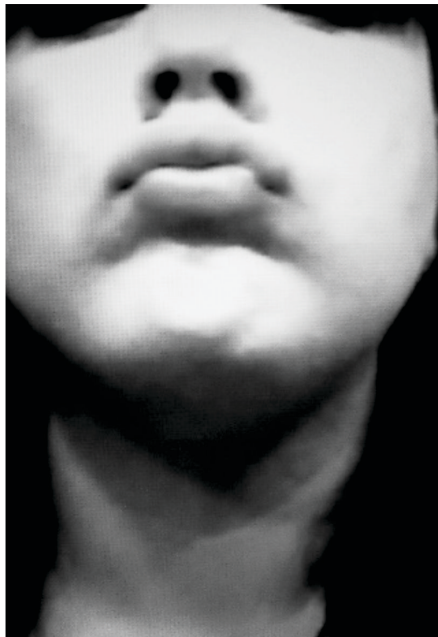


Figura 17 de *Arpías* (2014) de Leonardo Sánchez

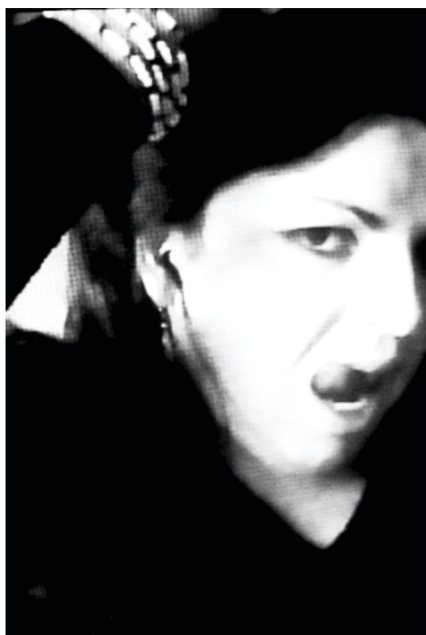


Figura 18 de *Arpías* (2014) de Leonardo Sánchez



Figura 19 de *Arpías* (2014) de Leonardo Sánchez

Se puede establecer un vínculo entre el uso que las “arpías” hacen del plano visual y sus códigos con el del cine falocéntrico altamente criticado por Laura Mulvey. En su artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Mulvey afirma que dicho cine promueve una imagen de mujer como objeto de deseo, mediante la estilización y fragmentación de su cuerpo, la erotización de su desnudez y su espectacularización (834-835). Todos estos usos de los códigos visuales se ven implementados por las multitudes queer que Sánchez presenta en su proyecto artístico. Las “arpías” secuestran los códigos de la visualidad heteronormada y, al apropiarse de ellos y resignificarlos se empoderan. Esto se constituye en lo que Muñoz denomina un proceso de desidentificación, por el que ellas se posicionan no como objetos de deseo sino como sujeto de deseo. A diferencia de las mujeres del cine que Mulvey describe, la performance de estas “arpías” no esconde que actúan para una cámara, sino que justamente apelan a la mirada del espectador. Ellas se despliegan como sujetos de deseo y someten a los espectadores a convertirse en objetos deseantes. Así el empoderamiento lo sostienen, de este modo, las retratadas y no en el ojo que las mira.

En cuanto a las imágenes cuyo centro de atención está colocado en las nalgas (Figuras 20, 21 y 22) su desobediencia está en no representarlas en formas asépticas sino investidas de energía orgásmica. Esto, junto a la apertura del ano, como ya se mencionó en el capítulo anterior, implica la no sujeción a los disciplinamientos heterosexuales.



Figura 20 de *Arpías* (2014) de Leonardo Sánchez



Figura 21 de *Arpías* (2014) de Leonardo Sánchez

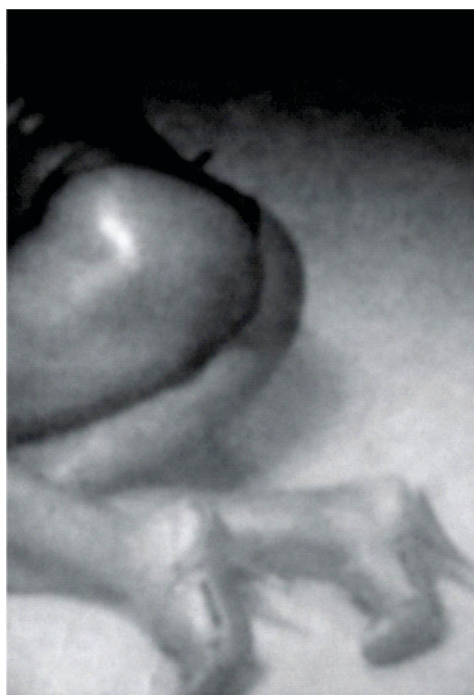


Figura 22 de *Arpías* (2014) de Leonardo Sánchez

El ano es definido por Preciado como “un centro erógeno universal situado más allá de los límites anatómicos impuestos por la diferencia sexual” (*Manifiesto contrasexual* 24).

Además, el difuminado de las imágenes contribuye a crear una forma de representación que se establece por fuera del sistema binario. Es decir, se crea un espacio de ilegibilidad en el que, como escribe Jack Halberstam, los cuerpos pueden escapar a los sistemas disciplinarios (*The Queer Art of Failure* 10). Estos cuerpos posan de espalda para ser mirados. La mirada del espectador en su búsqueda de definiciones se percata de su propia sujeción al régimen escópico heteronormativo y binario. De este modo, el público se vuelve consciente del propio mirar y de sus estructuras perceptivas, las cuales son producidas culturalmente.

Las estrategias puestas en juego por las “arpías” así como la acción del artista Sánchez al señalarlas y condensar visualmente la ambigüedad de las representaciones hacen de esta obra un acto de “artivismo” que se alza contra el imperante sistema dualista.³⁸ Lo indefinido emerge como una estrategia capaz de desarticular el verbo *ser*, capaz de: “infectar las bases moleculares de la producción de la diferencia sexual ... de producir una nueva

plataforma sexual y afectiva, ni masculina ni femenina. . .” (Preciado, *Testo Yonqui* 110). De esta manera, las fotografías de la serie Arpías se proyectan como una fuerza somática que des-configura el régimen escópico heterocentrado.

El despliegue de sexualidad en la obra de Sánchez aparece como una performance que juega con los códigos del rol femenino que Mulvey critica. Esta apropiación del lenguaje visual falocéntrico también se acompaña de un proceso de desidentificación, pues aquí las “arpías” juegan con los códigos de mujer en tanto objeto de deseo para luego quebrar la regla primordial de la heterosexualidad y exponer sus nalgas. Ensamble de placeres y deseos que se vuelven dueños del propio cuerpo y lo marcan y desmarcan según la voluntad de los sujetos. Hay aquí un pacto con la visualidad proveniente de la pornografía. Parafraseando a Sprinkle, Preciado explica:

la verdad de la sexualidad que la pornografía pretende capturar no es sino el efecto de un dispositivo de representación, de un conjunto de coreografías corporales reguladas por códigos de representación bien precisos, semejantes a los que dominan la danza, la acción en la cinematografía clásica o el teatro.
(*Testo yonqui* 182)

La serie se revela como un pleno artificio armado por los mismos sujetos que se retratan a sí mismos y no a través de un “otro” que mira, cosifica y las intercambia cual estampas.³⁹ Si bien Sánchez actúa como un voyeur, trabaja desde el registro que los propios sujetos realizan de sí mismos. Podría decirse que esta obra se convierte en una micropolítica visual que al desconfigurar el mirar cuestiona la imagen de los cuerpos promovida por el régimen heterocentrado. Al utilizar un código pornográfico, las “arpías” ejecutan un accionar “pornoterrorista”. Es decir “una estrategia artístico-política para hacer de [los] cuerpos la mejor arma” (Torres “Manifiesto pornoterrorista”). La corporalidad de las “arpías” captura el ojo del “espectador,” lo hace penetrar la imagen, y lo somete a un devenir-cuerpo-deseante-de-lo-indefinido.

Es importante señalar que estos cuerpos y la constitución de la mirada con la que ellos capturan su propia imagen están transidos por diversos factores subjetivantes. Estas imágenes aparecen en la interseccionalidad de fuerzas como la clase, la nacionalidad, la raza, entre otras. Estos registros fotográficos no están contruidos desde un no-lugar. Como afirma Donna Haraway toda visión no-marcada que se plantea como evidente, como una mirada objetiva que mira desde ningún lado y hacia todos lados, es en realidad la mirada del hombre blanco; ya que él es el conquistador que no necesita anunciar su mirar (191). Por ello es importante resaltar que la estética lumpen, en las fotografías de las “arpías”, remite a su espacio de enunciación en un doble sentido: el generado por los sujetos que se retratan y el producido por el artista que selecciona y recorta las fotos de modo que el fuera de cuadro quede siempre comprometido.

Las imágenes de los “autorretratos” implican su lugar de enunciación mediante el uso del maquillaje, la selección de la ropa (de confección barata) y los espacios que envuelven a los cuerpos (que no son los de un set de fotografía profesional o de una casa con mobiliario sofisticado). Todo lo que denota un marco cultural determinado: la villa miseria o el barrio de clase media y baja. De este modo las lecturas de las imágenes se complejizan al tener en cuenta las relaciones de opresión no sólo del sistema heteronormativo sino también del sistema capitalista. Este último ha dividido el mundo en países desarrollados y subdesarrollados pero también ha vuelto las minorías sexuales un centro de consumo, con lo que ha coartado, en una parte, su poder disruptivo.⁴⁰ Frente a ello las corporalidades que emergen en estas fotografías no son las de “los gays power guapo masculinos y trendy” (Espejo 200) sino como refiere Pedro Lemebel, en “Crónicas de Nueva York *El bar Stonewall*”, “la loca” “tercermudista”, “la indiecita”, “la mosquita latina”.

A su vez Sánchez mismo no niega u oculta que su subjetividad está marcada por un punto de vista, por una posición en la red de relaciones de poder. Al presentar estas imágenes

como fotografías de fotografías advierte su participación como sujeto discursivo y como constructor de significado. Por un lado Sánchez se posiciona como constructor de semiosis ya que no sólo toma la fotografía de la pantalla de su computadora sino que también genera un proceso de recorte, monocromía y difuminado. Por otro, lo que se puede ver a lo largo de toda su producción visual, anuncia su procedencia como sujeto en el margen socioeconómico. Perpetúa así una construcción dentro de otra, como ficciones que se montan, se influyen y, por último, niegan un original al cual referir. Montaje que se opone a la ficción de ausencia de lugar de enunciación, que equivaldría a posicionarse como lo que Haraway denomina “la mirada del conquistador” (191). La serie no se monta como discurso que clama su verdad documental y objetiva⁴¹ sino que por el contrario las fotos son mostradas en su doble construcción: la de las multitudes queers latinoamericanas que se fotografían y la de Leonardo Sánchez que las selecciona y modifica.

Por tanto no sólo es importante señalar la construcción de subjetividades en una sociedad heteronormativa sino también la construcción de subjetividades al interior de los movimientos de liberación. Es necesario ampliar el campo de las multitudes queers y vincularlas a los sistemas de opresión regionales y globales. Mediante las imágenes que construyen esta serie, Sánchez cuestiona las visiones mononucleares que procuran construir un sujeto de lucha que borra las diferencias de etnia, clase social, posición geográfica, etc.⁴² Al mostrar las imágenes de estas multitudes queer que habitan América Latina, este discurso visual lleva a cabo un mecanismo de subversión de la imagen homonormativa capitalista del gay rico, blanco y *trendy*. Pues no hay lugar elegante en ellas, no hay despliegue de sofisticación, o musculatura-Miami-beach; sólo cuerpos con carnes añejas y desvencijadas sin muchas cirugías costosas, cuerpos cuyas tecnologías de género corresponden con el estrato social del que provienen. Esto provoca al espectador a que interpele sus propias

construcciones y devenires que negocian con la opresión de raza, clase, sexualidad, género y nación.

La serie *Arpías* de Sánchez de-construye la fotografía como dispositivo que genderiza para afirmarse como sujetos de su propio genero/sexo diseñado. Así mismo, en un movimiento transfeminista, señala el vínculo con la clase social y el lugar de procedencia, ya que la “crítica al binarismo no puede implicar la invisibilidad de las desigualdades de género estructurales” (Solá 20).

La obra de Sánchez subvierte la fotografía que en el contexto heteronormativo produce modelos de género binarios. Tanto los sujetos retratados como el artista, en un proceso de desidentificación y apropiación, deconstruyen los códigos heterocentrados para construir un espacio por fuera del régimen opresivo del género. A diferencia del sistema representacional heterocentrado este discurso visual no propone su mirada como objetiva, documentalista y verdadera sino que por el contrario se señala a sí misma como subjetividad y contingencia. La fuerza de estas fotografías radica en su capacidad de desconfigurar el régimen escópico monista mediante la indeterminación de la imagen y al señalar dos subjetividades que emergen en la serie, de modo que el poder de enunciación está en el artista pero también en las manos de quienes sostienen las cámaras frente a sí mismos. Manos arpías que al apropiarse de los códigos y performance que el sistema ha otorgado a la representación de mujer se proclaman constructores de sus subjetividades y a la vez provocan un quiebre y desidentificación al señalar la energía orgásmica del territorio-ano tan rechazado por el régimen heterosexual. De modo que estas multitudes queer si bien apuntan las cámaras contra su cuerpo, esta acción terrorista no las vuelve objeto del lente sino sujetos que fuerzan al espectador a que sean objetos deseantes.

La indeterminación visual (producto del desenfoque, del blanco y negro, los recortes) con que son construidas las imágenes perturba la mirada de un ojo acostumbrado a un sistema

que diferencia tangencialmente los dos polos que esgrime como verdades del género: hombre o mujer. La propuesta visual busca establecer la imagen en el linde de la dicotomía, en el devenir, para volver estos cuerpos simple deseo, intensidad en lo indiscernible.

De modo que la serie *Arpías* señala multitudes queer, aves fabulosas que más que ser cuerpo de ave de rapiña, su estrategia es rapiñar, hurtar y arrebatar los códigos normativos, trastocarlos y volverlos herramientas de sus propios discursos sobre sus propios cuerpos. Al señalar estas tecnologías de género el trabajo de Leonardo Sánchez se vuelve una micropolítica de la disidencia.

CAPÍTULO IV: “NADIA SOLER: 25 DE AGOSTO DE 2012: POBRES LOS HOMBRES, CUYOS PLACERES DEPENDEN, DEL PERMISO DE OTRO”⁴³

Why should our bodies end at the skin, or include
at best other beings encapsulated by skin?

Donna Haraway

La obra de Nadia Soler alter ego del artista argentino Darío Ares,⁴⁴ o la obra de Darío Ares alter ego de Nadia Soler, acontece en la red social Facebook. Allí, Nadia dibuja su propia existencia; se dice y desdice en un emerger en la red. Propongo interpretar el perfil que Nadia Soler sostiene en Facebook como un cuerpo según lo entienden Melissa Gregg y Gregory Seigworth: “bodies defined not by an outer skin-envelope or other surface boundary but by their potential to reciprocate or co-participate in the passages of affect” (2). Nadia, como cualquier otro cuerpo/sujeto/usuario, comparte fotografías, videos, comentarios, links, etc., pero su uso no-normativo de dichos elementos incomoda en la red social. Esta incomodidad pone en evidencia un discurso monolítico cuyo reglamento de conducta implícito determina cómo los sujetos pueden retratarse, exponerse y construirse en las redes sociales. Analizo entonces los modos en que Nadia Soler desde la fotografía subvierte dicho “convenio social” que pauta la forma heterocentrada de construcción de los cuerpos en la red. Cabe señalar que si bien esta tesis se centra en el análisis de las representaciones y subversiones de género en la fotografía, también acudo a textos y videos del perfil en Facebook de Nadia Soler. Resulta imprescindible referir a este material, ya que éste es el ámbito de inscripción de las imágenes del cual es difícil separarlas por ser un espacio fluido e híbrido, como la propia Nadia. En otras palabras la hibridez de multimedia que Facebook propone es apropiada por Nadia para producir su cuerpo híbrido y su género abierto, en una táctica que Preciado denominaría *gender-copyleft*. Es decir, “una micropolítica de células

que, más allá de las políticas de representación, busca puntos de fuga frente al control estatal de flujos (hormonas, espermatozoides, sangre, órganos...) y códigos (imágenes, nombres, instituciones...)” (Preciado, *Entrevista* 250). En este capítulo demuestro cómo Soler mediante diferentes tácticas y apropiaciones señala los códigos que normativizan el género en la red y pone a circular representaciones-otras, fantasías que parafraseando a Butler abren otras posibilidades de vidas (*Undoing Gender* 28-29).

En la vida virtual en Facebook, una de las fotografías más importantes es la “foto de perfil” (Figuras 23 y 24). Esta imagen es la que aparece en todos los comentarios que los sujetos hacen en la red, por lo cual es una de las fotografías más actualizadas. Sin embargo cuando una persona no ha seleccionado ninguna imagen como “foto de perfil”, Facebook le otorga una figura plana de frente, que puede variar entre una silueta con cabello corto (imagen heteronormativamente identificada con el género masculino) y otra con cabello largo (imagen heteronormativamente identificada con el género femenino).



Figura 23 de Avatar de Facebook



Figura 24 de Avatar de Facebook

Estas imágenes ponen a circular estereotipos basados en la división dualista del sistema sexo/género que sostiene al heteropatriarcado. La plantilla ofrecida por Facebook actúa como una especie de “extensión próstetica”, una tecnología normativizante del género que consolida los códigos de opresión del pensamiento heterocentrado. Se podría equiparar las plantillas de información que Facebook solicita (por ejemplo, la persona puede seleccionar entre casado/a, divorciad/a, viudo/a, etc.) a las del documento de identidad. Ambos se hallan configurados según códigos heteronormativos. Romero Bachiller, en relación a los carnet de identidad, escribe que en tanto “objetos cotidianos y aparentemente aproblemáticos ... resultan ser poderosos mecanismos de inscripción donde se actualizan y se materializan normatividades y ordenamientos múltiples” (149). La cotidianidad de estos mecanismos de clasificación y rotulación los vuelve imperceptibles, lo que intensifica su efecto ideológico en la configuración del pensamiento y del comportamiento social.

Nadia Soler desde finales del mes de octubre (2015) hasta mediados del mes de noviembre utilizó para su perfil una de las siluetas otorgadas por Facebook. En ella aparece la representación que en el universo heteropatriarcal simboliza “la mujer”; categoría, que como ya se anunció, subjetiviza a los individuos en esquemas fijos y estereotipados. Ello se puede contrastar con la representación utilizada el 5 de febrero de 2013, en la cual valiéndose de la misma estética con que Facebook dibuja sus plantillas, presenta una imagen de una figura de perfil supuestamente femenina que tiene las manos en su cabellera en pose sensual (Figura 25). Ambas figuras responden a lo que heteronormativamente es interpretado como mujer. Sin embargo la silueta de Soler rompe con los modelos asépticos que propone la plataforma virtual. El álbum que contiene sus fotos de perfil posee 222 imágenes que en su mayoría corresponden a imágenes de Nadia y Madonna, con quien ella se identifica. Al alternar las imágenes referentes a la diva del pop con las de Nadia, en primera instancia produce en el

espectador un contraste entre el glamour de uno de los personajes (Madonna) y la procuración de él por el otro (Nadia). Sin embargo al detenerse en la imágenes, dicha oposición se quiebra ya que hay una alternancia entre fotografías de Madonna con postproducción y fotográfica en las que se la puede ver como una mujer mayor, con vello facial, arrugas, con el cabello desarreglado, etc.



Figura 25 de *Nadia Soler* (work in progress) de Darío Ares

A su vez Nadia Soler posee fotografías que parecen ser profesionales que se alternan con fotografías de tipo “caseras”. Este contraste introduce un cuestionamiento a la identidad monolítica que es siempre igual a sí misma, y rompe la oposición natural/ficcional que en primera instancia parecía sostener el binomio Madonna/Nadia. Subvertir la dualidad que es base del sistema heterocentrado colabora en desarmar las relaciones de oposición y fijeza construidas, por el mismo heteropatriarcado, entre los conceptos heterosexual y homosexual. Se revela así lo que anuncia Butler en su artículo “Imitation and Gender Insubordination”: “[...] the parodic or imitative effect of gay identities works neither to copy nor to emulate heterosexuality, but rather, to expose heterosexuality as an incessant and *panicked* imitation

of its own naturalized idealization” (314).

La identidad de Nadia es habitada por un fluir de representaciones y posiciones, una combinación de presentes, pasados y futuros que confluyen y se derraman en su fugaz autoconstrucción y construcción de los otros. Nadia es un ensamble que emerge en el entrelazamiento y choque de fuerzas que la constituyen en tanto cuerpo contingente. En este sentido, los lineamientos de la teoría del ensamblaje de Jasbir Puar son de gran utilidad. Ella plantea que los cuerpos, que están inmersos en fuerzas y afectos, se extienden más allá de lo humano y toman diferentes formas (“I Would Rather be a Cyborg”). En *Terrorist Assemblage* Puar escribe: “an assemblage is more attuned to interwoven forces that merge and dissipate time, space, and body against linearity, coherency, and permanency” (212). A lo largo del análisis de la figura de Nadia Soler es posible observar la superposición y conectividad de diferentes líneas de fuerza temporales, espaciales y subjetivas.

En el muro las primeras fotografías que se despliegan son imágenes de Madonna. A este díptico le sucede un autorretrato que Nadia se realiza frente a un espejo pero cuyo reflejo es la imagen de la misma cantante (Figura 26).



Figura 26 de *Nadia Soler* (work in progress) de Darío Ares

Se ve la espalda de Nadia con su cabello oscuro y de frente el espejo revela la imagen de la cantante pop con su cabellera rubia sobre sus hombros. Se podría aquí hablar de lo que Joan

Fontcuberta denomina “reflectogramas”, es decir los autorretratos frente a espejos que han saturado todas las redes sociales. “En el grado actual de nuestra civilización de la imagen, los espejos atañen a la necesidad y al gusto de mirarnos, pero también de compartir esa mirada” (*A través del espejo* 121). El espejo no sólo reflejaría la relación narcisista que el sujeto tiene consigo mismo, sino que también evidencia su vínculo necesario con los otros. El reflejo se puede interpretar como la construcción que el espectador hace de Nadia, y a la vez como la imagen que la misma Nadia quiere proyectar. Esta fotografía compleja, revela la capacidad de construcción de las imágenes que circulan en la cultura. Al mismo tiempo, evidencia cómo éstas construyen a los sujetos que a su vez edifican esas imágenes, para la mirada de sí mismos pero también para la mirada de los otros (que son parte fundamental en la construcción del sí). Cada imagen en la cultura interpela a los sujetos y genera un afecto y efecto. Del afecto escriben Seigworth y Greg “Affect arises in the midst of inbetween-ness: in the capacities to act and be acted upon” (1). Es decir que Nadia corporiza afectos culturales y a su vez provoca otros. Afirmo entonces que ella es y se muestra como una construcción de otras construcciones, un eco de otros espejos, que a su vez genera repercusiones y afectos en otros cuerpos.

A lo largo del Facebook de Soler se observan diferentes fotografías en donde ella emula poses de Madonna, o como ella bien dice “Madonna la emula” (Figuras 27 y 28).



Figura 27 de *Nadia Soler* (work in progress) de Darío Ares



Figura 28 de *Nadia Soler* (work in progress) de Darío Ares

A razón de este juego de alusiones y realidades que incluyen a la diva del pop es relevante traer a colación el análisis que Halberstam y Livingston realizan sobre el *voguing*,⁴⁵ baile que se hizo famoso gracias a Madonna. Los autores narran como el *voguing*, que es una especie de competición y baile, es creado en Nueva York por travestis mayoritariamente latinos/as y afroamericanos/as. Dicha creación parte de una imitación de la cultura del *mainstream* vinculada a la moda. Por lo cual cuando Madonna imita los bailes de las *drag queens* imita una imitación. Esto convalida la teoría de la performatividad de Butler, quien escribe que el género: “[...] is always and only an imitation of an imitation, a copy of a copy, for which there is no original” (“Imitation and Gender Insubordination” 314). Es más, la complejidad de las apropiaciones e interseccionalidad se intensifican ya que luego Madonna, convertida en ícono de la feminidad, es imitada por otras subjetividades - como la misma Nadia.

Entonces se puede afirmar conjuntamente con Butler que: “[...] the entire framework of copy and origin proves radically unstable as each position inverts into the other and confounds the possibility of any stable way to locate the temporal or logical priority of either term” (313).

En la obra de Nadia Soler se presencia una parodia de una imitación que por último devela el sistema sexo/género como una imitación que se auto-construye como natural.

Si se tiene en cuenta lo dicho hasta ahora y volviendo sobre la fotografía en donde el espejo le devuelve a Nadia la imagen de Madonna, se puede interpretar dicho espejo como una paradoja. En donde Nadia es reflejo de Madonna pero a la vez Madonna es reflejo de Nadia. En otras palabras, el reflejo puede develar lo que Nadia proyecta y construye, y por otro lado, manifiesta la construcción que el espectador realiza de lo que es ser mujer. Pero también la representación implica un punto, más allá o más acá, entre ambas posiciones, una anamorfosis y reverberación de unas construcciones en otras. Juego de espejos y ficciones que rompe con la idea de una identidad igual a sí misma, inmóvil y coherente que es base del sistema heterocentrado.

Nadia señala su propio proceso de construcción, revelando su performance como un artificio. Ello se puede observar en la fotografía (Figura 29) en la que apunta a la cámara con un arma y comenta: “no se [sic.], estoy viendo de agarrarla con las dos manos pero me cuesta, es como que con la otra puedo peinarme el flequillo. sigo ensayando” (Ares).

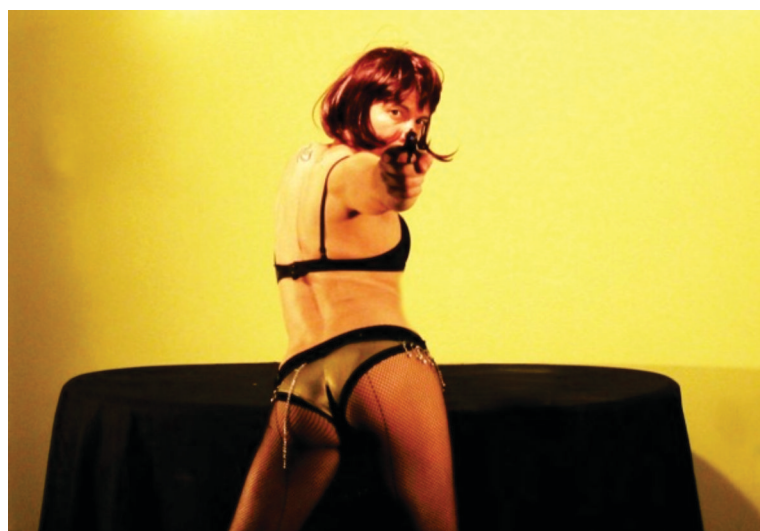


Figura 29 de *Nadia Soler* (work in progress) de Darío Ares

Sus amigos de la red le sugieren cómo debiera resolver dicha pose. De esta manera, Nadia parodia así los códigos de identidad genérica que el aparato cinematográfico del sistema heterosexual utiliza en las películas de acción. En éste, las mujeres “[are] serving simply

fetishistic or comedic purposes (for example, *Charlie's Angel*)” (Geller 8). Nadia compone su cuerpo a través de una apropiación y parodia de las formas fetichistas de la mirada patriarcal; y a al vez que señala dicha construcción.

En una entrevista con el artista Darío Ares (Nadia Soler), él expresa su preocupación por trabajar la imagen de Nadia como una especie de híbrido entre ficción y realidad. Nadia existe como corporalidad porque existen quienes la visitan y la constituyen, se extiende más allá de la ficción-virtualidad ya que posee una capacidad para ser afectada y afectar a los otros. Ares afirma: “es como dice ese poema ‘Pensar en el otro es mantenerlo vivo, es sostenerlo.’ Pensar en Nadia es sostenerla, es mantenerla viva” (*Entrevista Ares*). Ares pone de relieve la intervención e importancia de la otredad para su construcción, en tanto subjetividad no sólo crítica y pensante sino también afectiva. Nadia reverbera al interior y al exterior de la red, es construida y construye a su vez a los otros.

Uso aquí la palabra “reverberación” según Adi Kuntsman, quien en la introducción a su libro *Digital Cultures and the Politics of Emotion* la describe como: “The notion of reverberation - as opposite to that of ‘representation’, ‘narration’ or ‘impact’ – invites us to think not only about the movement of emotions and feelings in and out of cyberspace, through bodies, psyches and machines, but also about the multiplicity of effects such movement might entail” (1-2). Reverberación, según la mirada de Kuntsman, es un concepto que nos permite describir los entrelazamientos, distorsiones y resonancias que los eventos en internet pueden provocar al interior del ciberespacio tanto como al exterior. La autora visita la cibercultura como una fábrica cotidiana de afectos, conexiones, energías políticas, etc: “[...] online communication is saturated with passion, that virtual conflicts move us, and that our use of digital media is about affective investment, as much as it is about information, storage of data or form of communication” (Kuntsman 9). Las imágenes se revelan como construcciones que ponen a circular información y afectos, como las diversas imágenes de

Madonna que presenta Nadia. Estas imágenes, en su contraste, revelan a la diva como una construcción de muchas otras “madonas”. Esta concatenación de representaciones a su vez reverbera en la construcción de Nadia, quien también lo hace en otras subjetividades. Es decir, que la subjetividad de Nadia se configura a través del eco de otras subjetividades, como la de Madonna, e impacta en la formación de muchas otras. Por ejemplo, aquellas que escriben en sus fotografías y videos: “Estamos siempre, Nadia querida.”, “cuídate”, “te abrazo”, etc.

La potencia afectiva de las fotografías y videos de Nadia está subrayada por la interactividad que la red social le posibilita. Nadia pone a circular no sólo su disidencia sexual en la red sino todo un conjunto de efectos políticos y emotivos que en el encuentro con el espectador-participante genera efectos de subjetividades. Lo que provoca una desestabilización del sujeto del sistema heterocentrado cuya identidad debe ser fija y cerrada sobre sí misma. Subvertir la concepción esencialista de identidad y generar una implosión de dicho concepto, colabora en el ingreso de la posibilidad de agenciamientos múltiples en el campo perceptivo y del pensamiento.

En su calidad de cuerpo existente y en su calidad ficcional como creación de Darío Ares, Nadia se revela como un híbrido de realidades: online, offline, ficciones, narraciones y biografías. Hay un interés de Darío Ares por las crónicas policiales que se revela en Facebook, sus fotografías, videos y narraciones. Nadia escribe el 4 de marzo de 2013:

me dice Myriam "ay Nadia, vos sos tan obvia que en tu perfil pones una foto tuya" . Y así me deja pensando en las paradojas” Comentarios / Gustavo Derfler y que vas a poner fotos de Myriam? por favor (4 de marzo de 2013 a las 21:46 · Me gusta · 1) / Barbara Sandoz capaz de envidiosa que saliste linda (4 de marzo de 2013 a las 22:11 · Me gusta · 1) / Nadia Soler y capaz nomás (6 de marzo de 2013 a las 12:25 · Me gusta · 1). (Ares)

Abundan en Facebook narraciones que aluden a experiencias cotidianas de Soler y a su vínculo con diferentes amistades de las cuales el espectador no puede determinar si son amistades de Darío o de Nadia misma.

En otro post, coloca una fotografía (Figura 30) de ella sosteniendo la revista “El Guardián” en cuya portada aparece el rostro de una acusada de homicidio (Lucila Fred) y el epígrafe profesa: “por suerte, no me parezco a mi prima Lucila, ella si [sic.] es famosa de verdad” (Ares). Lo que provoca la confusión de los géneros de la biografía, la crónica, la noticia, la narración ficcional, etc.



Figura 30 de *Nadia Soler* (work in progress) de Darío Ares

Esta hibridación de géneros y mezcla de realidad/ficción también la emplea en sus videos, a los cuales Ares llama *footage*.⁴⁶ En uno de ellos, presentado en una exposición de arte, tiene como base un video familiar del propio Ares. En él se muestra una conversación entre su madre y su abuela. La madre pregunta: ‘¿sabes quién soy yo?’. La abuela contesta ‘Mira’. Pero el artista superpone en la filmación el nombre de ‘Nadia’. Inserta así la realidad-Nadia en la realidad-Darío y genera espacios liminares en donde se produce lo que Sarduy denomina “retombée”,⁴⁷ una resonancia de unas imágenes en otras pero cuya relación causa/efecto no es necesaria. Esto quiebra el concepto temporal de sucesión lineal que Elizabeth Freeman denomina “crononormativa” (64) y permite crear otros modos de habitar el tiempo y de existir. En palabras de Sentamans

para ampliar lo vivible, considero fundamental ampliar lo visible: en su dimensión

real como reflejo de la vida de los sujetos o *representación*, pero también en su dimensión simbólica o *nueva presentación*. La demarcación simbólica de lo social crea límites entre lo permitido y lo prohibido, lo excluido y lo integrado, lo correcto y lo incorrecto, lo posible y lo imposible.... (36)

Nadia subvierte los límites temporales y secuenciales socialmente reconocidos como normales. A dicha subversión del tiempo Ares la complejiza aún más al declarar que Nadia es un personaje que ya ha muerto y su biografía está construida desde lo ilógico de una temporalidad imposible. En el Facebook de Nadia es factible encontrar fotos de ella con treinta años seguidas de imágenes y videos de su cumpleaños de quince. Y entre esa sucesión de imágenes y tiempos Nadia incorpora fotografías en las que hace una crítica al uso del cuerpo por parte de políticos contemporáneos, generando así una imposibilidad de determinación, en términos de normatividad cronológica, del tiempo que fija a Nadia.⁴⁸ Lo que genera lo que llamaré *retombée* de temporalidades. Este fluir de cronologías está en consonancia con lo que Freeman considera como sentido principal de una performatividad *queer*, la cual “might be to construct and circulate something like embodied temporal map, a fleshly warehouse for contingent forms of being and belonging, a closet full of gendered possibilities” (70-71). Entonces, como ya se expresó anteriormente la desobediencia ante la linealidad histórica permite pensar otras formas de ser, lo que se constituye como un sabotaje al sistema heteronormativo.

El juego temporal y de realidades hasta aquí discutido también es trasladable a la forma en la que se produce la representación visual. Con cierto humor camp,⁴⁹ las imágenes expresan una construcción de género sin tanto glamour, en donde se mezcla el barrio, los *strass* y las narraciones a modo CrónicaTV.⁵⁰ Ares comenta que su intención es atribuir a Nadia la “estética del *talk-show*”, de la actuación de la telenovela mexicana, conjuntamente con una estética de crónica policial (*Entrevista Ares*). Quizás ello está vinculado con lo que Virginia Despentes llama “proletariado del feminismo” compuesto por tortas, putas, transexuales, lesbianas, mujeres de colores distintos del blanco, etc., todo el espectro de

mujeres en plural que no entran en la univocidad de la representación hegemónica de la mujer (17). Es decir, con su peluca desprolija, su maquillaje “mal hecho,” el set barrial en el que Nadia toma sus fotografías (que mal-emulan muchas veces a los lujosos sets de las fotografías de “celebrities”) la revelan como un personaje periférico a medio hacer (Figura 31). Estos elementos, la muestran como un “estar deviniendo” hacia adelante y atrás, pensándose/construyéndose a medida que toma sus fotografías.



Figura 31 de *Nadia Soler* (work in progress) de Darío Ares

Por ejemplo, Nadia se saca fotos como la “Segunda princesa” de los carnavales 2003 y enseña orgullosa su corona hecha a mano. De este modo, desde su *feminismo del proletariado*, rescata imaginarios populares, imaginarios de los fracasos, de los arrabales y minorías. Nadia trabaja desde una estética vulgar en el sentido que retoma y ensambla en su biografía representaciones propias del “vulgo 2.0.”,⁵¹ es decir representaciones que quedan por fuera de las altas esferas, de lo culto y educado, por haber sido descalificadas e invisibilizadas. Nadia habla la lengua “vulgar” - “dicho de una lengua: Que se habla actualmente, por contraposición a las lenguas sabias.” (RAE) - y toma su conocimiento y potencia disruptiva desde los márgenes. Halberstam, en su libro *The Queer Art of Failure*, nombra a estos márgenes como “low theory” y explica: “I believe in low theory in popular

places, in the small, the inconsequential, the antimonumental, the micro, the irrelevant; I believe in marking a difference by thinking little thoughts and sharing them widely” (21).

Este tipo de pensamiento desde abajo rescata aquellas modalidades del pensar que han sido invisibilizadas por las estructuras de la sociedad heteropatriarcal. Ante ello se puede afirmar que mediante el ensamble de elementos de la cultura popular y baja Nadia construye su cuerpo cuya constante variación en la red se opone a la concepción esencialista de identidad heterocentrada. A su vez rompiendo la cerrazón del cuerpo se proyecta como afectos y efectos en otras subjetividades e invita a jugar con el fake-book de la realidad que acaba por ser ficción y por ser real.

Pero quizá también porque este mundo heteronormativo se construye con estereotipos inmóviles, no permitiendo la mezcla o el fluir de identidades, sexualidades, géneros y sexos; sino que por el contrario achata y simplifica al punto de eliminar posibilidades; quizá por todo ello es que los mismos espectadores de su Facebook se sienten timados y molestos cuando Nadia performa su lado poético. Ella misma comenta el 18 de mayo de 2012:

entonces, alguien, no se [sic.] si es Myriam, o no se [sic.] quién, me escribe por chat y me dice: ‘deja [sic.] de hacerte la poeta, vos siempre fuiste una negra sucia malhablada a la que le gusta mostrar el orto’ y pienso que quizás, tenga razón.”
Comentarios: “ Monse Formaggio: y que...!? acaso no se puede ser poeta y mostrar el orto!?” (18 de mayo de 2012 a las 22:08) / Yuyo Gardiol: “si hay algo que te hace reee poeta! es ser una "negra sucia malhablada a la que le encanta mostrar el orto"!! jej” / Nadia Soler: “es verdad chicas, aunque "ortorgarse" el derecho a la duda esta [sic.] en mi modo de ser... gracias por sostenerme [sic] (Ares).

Este juego de combinar elementos de la pornografía, la cultura “popular”, los mass media, el barrio, la política, etc. se vuelve una resistencia contra lo estático. Su ir y venir, y volver a venir entre diferentes aspectos y contradicciones de ella misma, la vuelve un dispositivo irrespetuoso de los estándares y límites impuestos por el sistema y sus representaciones de los sujetos.

Otro de los aspectos que definen la fotografía de Soler es el uso de los recursos visuales del “postporno” para sabotear el concepto heteronormativo de género. Nadia trafica

códigos propios de las representaciones pornográficas para adueñarse de ellos y generar un imaginario erótico que en principio no estaría contemplado por la tecnología del género de la industria del porno. Como señala Preciado la industria pornográfica ha actuado desde siempre como un elemento pedagógico de la sociedad que determina el deseo, el acto, el lugar, el cómo y el cuándo. Esto produce un imaginario colectivo de las pautas de comportamiento sexual bajo una normalización masculina. De esta forma se niega un espacio de representación a aquellas sexualidades no-heteronormativas que por ir en contra del sistema productivo de cuerpos del capitalismo quedan excluidas bajo el pretexto de ser “perversas”. Estas minorías de disidencias sexuales son quienes desarmen el discurso de la pornografía heteronormativa y generan propuestas discursivas, artísticas y activistas bajo el nombre de “postporno”. Refiriéndose a Tim Suttgen, teórico y performer postporno alemán, Llopis afirma: “[...] mientras que la pornografía convencional genera un tipo de placer o de goce conocido, el portporno crea una ruptura: rompe esa estructura convencional y nos obliga a reconstruir nuestro deseo bajo nuevos parámetros” (38).

Al igual que las *Arpías* de Sánchez, la producción de Nadia Soler está vinculada al “postporno”. Ella coloca su cuerpo en el centro de las demandas estético-porno-eróticas y se auto-enviste como supuesto objeto de deseo. Se vale de códigos eróticos heteronormativamente: en muchas de sus fotos aparece con los labios pintados de rojo y la boca entreabierta, su cuerpo la mayoría de las veces está cubierto con pocas prendas como corpiños, bombachas, medias, tacos o minifaldas. A través de esta erotización, su cuerpo rompe la lógica patriarcal que considera el cuerpo de la mujer como un objeto pasivo cuya función gira alrededor del placer del hombre. Nadia invoca los códigos heterocentros y los imita para empoderarse y someter esa mirada patriarcal y heteronormativa a un afecto libidinal. En otras palabras, ella al igual que la obra de Sánchez, subvierte los códigos que en el sistema patriarcal funcionan para objetivar a las mujeres y objetiva en cambio la mirada del

espectador, vuelve al público un objeto deseante de su propio cuerpo.

En la mayoría de las fotografías que se toma o se hace tomar, el cuerpo de Nadia está posicionado de espaldas al espectador con un leve torcimiento del torso que direcciona su rostro y pecho hacia el objetivo de la cámara. Esta posición nos vuelve espectadores de lo que toda sociedad heterosexual y productiva pretende ocultar, el espacio revolucionario del ano; o como Preciado lo define “un orificio antisistema instalado en todos y cada uno de los cuerpos...” (*Terror anal* 148). Como se afirmó en otros capítulos, el placer del ano provoca un corrimiento de las zonas marcadas por el heteropatriarcado como “eróticas”, las cuales coinciden con la función reproductiva. A razón de ello Diana Torres escribe en *PornoTerrorismo*: “Siempre que nos prohíben algo es porque supone un riesgo para el poder establecido...” (37). Un riesgo que el sistema patriarcal-capitalista procura correr mediante la implantación de dispositivos de control y disciplinamiento que determinan las posibles representaciones y comportamientos de los sujetos en todos los órdenes de sus vidas.

Nadia devela cómo toda subjetividad es una ficción. Ella hace circular libremente su construcción por entre las realidades de las vidas offline y online. Su radicalidad es precisamente sacar la casa, las habitaciones, el cuerpo-hábitat al exterior, usar el espacio privado-público de la red social para compartirse cuestionando los códigos normativos de nuestra sociedad androcéntrica. Es decir, su rebeldía es sacar la casa al espacio público, es volverse mujer pública, poner su putaísmo en la plaza y convertirse en ágora.

Es importante también resaltar como Nadia desbarata el show del *pink money* al exponer una postpornografía *self-made/low-tech*. Según Halberstam, en tanto estética del “a medio hacer”, esto desestabiliza la concepción de sujeto: “gender failure often means being relieved of the pressure to measure up to patriarchal ideals, not succeeding at womanhood can offer unexpected pleasures” (*Queer Art of Failure* 4). Nadia procura develar a cada instante que ella es una construcción, lo que no la vuelve falsedad sino que expone lo construido del

resto de las subjetividades.

Diana Torres comenta que el hacer visibles las disidencias sexuales en la calle es un acto que incomoda. Es más, es un sabotaje, un acto terrorista que modifica esquemas y estructuras anquilosadas en y por el sistema. Por ello es que Nadia Soler se revela como una desestabilizadora de la estructura heteronormativa de representación de géneros, Nadia se constituye en un híbrido nacido en un muro de *Fake-book*, deambulando por la red y los barrios, reverberando en otros ámbitos como la institución-museo, la institución-academia, la vida de otras personas; en fin reverberando en otras “ficciones”. Nadia logra empoderarse mediante la apropiación de los códigos heteronormados de la sociedad patriarcal y deviene sujeto en vez de objeto abyecto. Ella hace uso de un empoderamiento crítico y político, porque después de todo lo íntimo y privado es público.

Soler rompe con las identidades fijas que se venden en y fuera de internet; crea un nuevo marco de lo decible, un ensamble de contingencias en donde se agencia una identidad para luego mostrarla como construcción, y atacar la base de la identidad heteronormada. Para ello se vale de la disolución de los binomios mujer/hombre, femenino/masculino, real/ficción presente/pasado (y por qué no, futuro) en una búsqueda de un “hacer colapsar un sistema de inteligibilidad” (Flores 15). Nadia incorpora la voluntad de fisurar toda estabilidad del lenguaje, una comunicación defectuosa hecha de fisuras para alterar los códigos y regulaciones del lenguaje que sostienen el sistema opresor. En este sentido, Haraway escribe al respecto:

Cyborg politics is the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly, the central dogma of phallogocentrism. That is why cyborg politics insist on noise and advocate pollution [...] subverting the structure of desire, the force imagined to generate language and gender, and so subverting the structure and modes of reproduction of ‘Western’ identity.... (176)

Nadia procura desestabilizar todos los campos del sistema heterocentrado, romper las leyes del lenguaje visual y verbal para construirse y exponerse en el espacio heteronormativo de la

red. La trans-Nadia mediante tácticas *gender-copyleft*, *postpornos*, *terroristas*, *low-tech* señala los códigos que normativizan el género en la red (de hecho algunos de sus post fueron censurados). Nadia libera representaciones-otras, desarrolla vidas posibles en las que ella tiene 30 años para luego volver a los 15, se hace (lo que parece) un aborto, se cede a “toda una cópula provincial”,⁵²⁵³ o se vuelve princesa de un corso. Ella deviene “éxtasis multiformes”, y lo único que pareciera regirla es su propio placer sin el permiso de otros.

CONCLUSIÓN

En esta tesis se ha pretendido demostrar cómo los cuatro artistas analizados se han apropiado de la tecnología del género fotográfica para deconstruir el régimen escópico heteronormativo que implanta una determinada percepción y performance en los sujetos. Como ya quedó planteado en el desarrollo del escrito, la fotografía en tanto tecnología del género al servicio del sistema heteronormativo, produce los cuerpos inscritos en ella como hombres o mujeres. Dependiendo en cuál de los términos del binomio hombre-mujer se ha inscrito el cuerpo, será el modo de representación que se le otorgue: el tipo de relación entre el cuerpo y el espacio, la vestimenta y los accesorios, el ángulo y la iluminación, pero sobre todo los gestos y las poses. A su vez, al performar y poner en circulación dicho códigos de representación heterocentrada se refuerza y se reconstruye el mismo sistema que los crea. Los artistas aquí analizados se apropian de los códigos mencionados y los resignifican para señalar el sistema sexo/género como una ficción “somaticopolítica” (Preciado, *Testo yonqui* 98).

Con el fin de desnaturalizar el pensamiento normativo los artistas se rebelan contra la concepción esencialista y binaria de la identidad sobre la que se sustenta el sistema opresor. En sus obras contradicen la lógica monista del sistema heterocentrado al proponer sujetos que son una emergencia de líneas-fuerzas y no identidades fijas y sustanciales. En el caso de las *foto-performance* de Adriana Miranda, la artista subleva la representación obligatoria del cuerpo femenino al utilizar su pilosidad como forma de contrariar las relaciones entre feminidad/masculinidad y no-pilosidad/pilosidad. Similar a ello Leonardo Sánchez propone cuerpos cuya indefinición plantea la imposibilidad de generar diferencia entre bio-cuerpos y trans-cuerpos. El artista propone todas las identidades de género/sexo/sexualidad como construcciones y por tanto como tecnogéneros. En la obra *Rosa Cordis*, de Sergio Zevallos, la desestabilización del sujeto monolítico viene dada por la emergencia de cuerpos que

desbordan el pensamiento dicotómico, conjuntamente con la puesta en evidencia de una gran variedad de líneas-fuerzas que lo atraviesan rechazando toda categorización totalizante. Así mismo Nadia Soler se proyecta como una corporalidad sin cuerpo, un agenciamiento que es capaz de comunicar y recibir afectos.

Contribuye a la deconstrucción del concepto de subjetividad e identidad, el constataimiento de cómo los afectos, sentidos y percepciones del espectador son construidos por el sistema heteronormativo. Esto queda resaltado en la obra *Sexo explícito*, en la cual Miranda al hacer uso de imágenes hápticas enfrenta al espectador con la sensación de desagrado ante una piel pilosa de un cuerpo genderizado como femenino. Por otro lado *Rosa Cordis* señala la construcción del amor a la nación, que como expresa Ahmed es una construcción orquestada desde la hegemonía.

Asimismo, en las imágenes que las obras aquí analizadas ponen en circulación, se puede observar una desterritorialización de las zonas erógenas marcadas por el régimen heterocentrado. El mismo produce cuerpos cuyos puntos de exaltación de los placeres coinciden con los órganos reproductores. Ante ello los artistas desterritorializan y reterritorialización los puntos erógenos en una nueva geografía corporal de placeres y deseos. Miranda se apodera del falo supuestamente masculino y lo coloca en su cuello y mentón. Luego inserta esa imagen entre sus piernas para que el nuevo falo-barbilla a modo de dildo construya su nuevo cuerpo. Las “arpías” y Nadia Soler se valen de las zonas corporales como la boca y senos pero sobre todo de las nalgas. En la mayoría de las fotografías que integran sus obras, los cuerpos están posicionado de espaldas al espectador, posición que devela lo que la sociedad heterosexual pretende ocultar: “un orificio antisistema” (Preciado *Terror anal* 148). El placer del ano en una sociedad capitalista y heterosexual desplaza las zonas eróticas que coinciden con la posibilidad de reproducción contradiciendo la lógica del sistema.

Mediante la erotización de otras partes innovadoras del cuerpo y no necesariamente definidos por su genitalidad, los artistas evidencian el carácter erógeno de la totalidad corporal y exceden la categorización binaria heterosexual. Por ello afirmo que las prácticas puestas en escena por los artistas pueden ser definidas bajo el concepto de prácticas contrasexuales desarrollado por Paul Preciado.

A su vez se ha observado como el régimen heteropatriarcal está sostenido y atravesado por otras líneas-fuerzas como el discurso eclesiástico y la pornografía. En el caso del primero las subjetividades hegemónicas que la religión promueve es la del hombre blanco. De allí la importancia del color de la máscara en la representación de la virgen de Santa Rosa de Lima. También es visible la construcción de la mujer que las representaciones religiosas ponen a circular, las santas como ya se vio son figuras pasivas, asexuadas y maternas. Representaciones contra las cuales se insubordinan tanto la obra de Zevallos como la de Miranda.

En el caso de la industria pornográfica, ella está construida sobre la base de códigos heterosexuales que demandan ciertas performance de los cuerpos y cierta modalidad escópica. Esos mismos códigos son apropiados por las arpías de Sánchez y por Nadia Soler para mediante la erotización de su cuerpo genderizarse bajo su propio deseo. De manera que rompen la lógica del poder dominante que considera el cuerpo de la mujer como un objeto pasivo cuya función gira alrededor del placer del hombre. Nadia y las “arpías” imitan los códigos heteronormativos para empoderarse y someter la mirada heterocentrada a un afecto libidinal.

En todas las imágenes analizadas se puede observar como los artistas se desidentifican de los códigos de género heterocentros. En primera instancia los desnaturalizan, luego se los apropian y resignifican para volverlos herramientas con las que producir sus cuerpos. De este modo los artistas con sus dispositivos estético-críticos desestabilizan el sistema de

legibilidad heteronormativo y generan nuevos espacios-hábitat dentro del lenguaje visual y discursivo. Abren fisuras en el saber/poder hegemónico e introducen agenciamientos fantásticos, que terminan por develar que lo torcido y deforme radica en un sistema monolítico que se pretende único, universal e inamovible.

NOTAS

¹ Nelly Richard habla del régimen crítico-estético del arte que combina críticas formales propias del campo artístico con reflexiones sobre el espacio político que rodea a la expresión artística. Escribe en su artículo “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”: “Conciliar con esta doble necesidad supone, desde ya, rechazar el binarismo de una oposición simple entre, por un lado, la autorreferencia del arte y, por el otro, el arte socialmente comprometido [...] son aquellas que, sin perder de vista la criticidad del lenguaje artístico como “forma”, llevan la mirada del espectador a preguntarse, al mismo tiempo, por los usos políticos del significado cultural que ideologizan o desideologizan la mirada” (125).

² Martin Jay define el régimen escópico como el modo de ver de una sociedad ligado a sus prácticas culturales, morales y epistémicas. Con respecto al régimen escópico de la modernidad escribe: “the scopic regime of modernity may best be understood as a contested terrain, rather than a harmoniously integrated complex of visual theories and practices” (4). Por lo que en esta tesina se entiende el régimen escópico heteronormativo como aquel impuesto por el sistema sexo/género hegemónico, y las obras de los artistas aquí analizados como propuestas de otras formas de visión y de subjetivización.

³ Utilizo aquí la palabra genderizar como la usa Paul Preciado en *Testo yonqui* (p. 93). Genderizar como verbo que indica la acción de determinar un género para un cuerpo.

⁴ Escribe Cortés en la introducción a su libro *Orden y caos*: “Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad” (18).

⁵ Cabe aclarar que el filósofo Paul Preciado aparecerá en la obras citadas como Beatriz Preciado el cual era su nombre anterior. Ahora bien, Preciado denomina sociedad post-moneísmo a aquella que surge posteriormente a las teorías del médico John Money quien para ejercer cambios quirúrgicos de sexo desarrolla el concepto de género. Este concepto le permite separar género de sexo, “encontrar” el “error” en los intersexuales convertirlos en anormales y operarlos. Dice en “Biopolíticas del género”: “Para Money, el término género designa a la vez el “sexo fisiológico” (según la tradición de Ulrich) y la posibilidad de usar la tecnología para modificar el cuerpo según un ideal regulador preexistente de lo que un cuerpo humano (femenino o masculino) debe ser (Meyerowitz, 2002: 998-129). El concepto de “género” de Money es el instrumento de una racionalización de la vida en la que el cuerpo no es más que un parámetro” (7).

⁶ Otra teorización sobre cómo las pautas sociales son construidas en forma diferente para cada uno de los géneros impuestos por el sistema heteronormativo lo podemos ver en la obra de Cindy Sherman. En ella se puede observar como las imágenes de mujeres que los mass media promueven son los de una mujer-objeto. La artista para hablar desde el arte sobre ello recupera representaciones de los medios masivos y las actúa para fotografiarse. De ese modo nos propone una mujer que “. . . no es más que un montón de clichés generados por los telefilmes y la publicidad. Sus disfraces evocan, pues, la despersonalización y la noción de identidad como puesta en escena” (Fontcuberta, *El beso de judas* 32).

⁷ bell hooks es una feminista estadounidense cuyo nombre original es Gloria Watskin pero adoptó el nombre de su abuela al que escribe con minúsculas por razones ideológicas.

⁸ bell hooks refiere: “For black folks constructing our identities within the culture of apartheid, these walls were essential to the process of decolonization. Contrary to colonizing socialization, internalized racism, they announced our visual complexity. We saw ourselves represented in these images not as caricatures, cartoon-like figures; we were there in full diversity of body, being, and expression, multidimensional” (bell hooks 392).

⁹ Con respecto a ello Wittig en “The Straight Mind” escribe: “...outlaw or mad are the names for those who refuse to go by the rules and conventions, as well as for those who refuse to or cannot speak the common language” (40).

¹⁰ “Another way to describe this paradox of evidence is to say that photography is a practice of facticity. Facticity is the double quality of that which is in fact (irrefutable, even if contingent) and that which is factitious. It is a pradox of mendacious irregutability, as it were” (Didi-Huberman 61).

¹¹ Pinney en esta cita dialoga con el concepto de cronotopo de Mijael Bajtin con el cual éste último designa las relaciones entre el tiempo y el espacio que en la narración hacen que los eventos puedan ser representados (“Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” 237-238). De modo que al asociar Pinney la fijación cronotópica de los sujetos a la fotografía colonial está criticando la fijación espacio-temporal de los sujetos representados, su estereotipación y encerramiento en taxonomías preestablecidas.

¹² Escribe en relación a la construcción de la mirada Haraway: “I would like to insist on the embodied nature of all vision, and so reclaim the sensory system that has been used to signify a leap out of the marked body and into a conquering gaze from nowhere. This is the gaze that mythically inscribes all the marked bodies, that makes the unmarked category claim the power to see and not be seen, to represent while escaping representation. This gaze signifies the unmarked positions of Man and White...” (191)

¹³ Fantásticos en el sentido en que Butler considera la fantasía como aquello que: “moves us beyond what is merely actual and present into a realm of possibility, the not yet actualized or the not actualizable [...] Fantasy is not the opposite of reality; it is what reality forecloses, and, as a result, it defines the limits of reality, constituting it as its constitutive outside. The critical promise of fantasy, when and where it exists, is to challenge the contingent limits of what will and will not be called reality. Fantasy is what [...] establishes the possible in excess of the real; it points elsewhere, and when it is embodied, it brings the elsewhere home” (*Undoing Gender* 28-29).

¹⁴ Laura Marks define las imágenes hápticas como aquellas que por su cualidad táctil logran comprometer la corporalidad del espectador (164). Dicho concepto se aborda con mayor profundidad en el primer capítulo.

¹⁵ Preciado en su artículo “Multitudes queer” expresa que las minorías sexuales con su pluralidad y contingencia no pueden ser categorizadas bajo una sola identidad inamovible por lo que escribe: “No hay diferencia sexual, sino una multitud de diferencias, una transversalidad de las relaciones de poder, una diversidad de las potencias de vida” (166). A ello es a lo que denomina multitudes queer.

¹⁶ Paul Preciado describe el concepto de *gender-copyleft* en *Testo yonqui* como: “El movimiento farmacopornográfico *copyleft* tiene una plataforma tecno-viva mucho más fácilmente accesible aún que Internet: el cuerpo. Pero no el cuerpo desnudo, el cuerpo como naturaleza inmutable, sino el cuerpo tecno-vivo como archivo biopolítico y prótesis cultural. Tu memoria, tu deseo, tu sensibilidad, tu piel, tu polla, tu dildo, tu sangre, tu espermatozoide, tu vulva, tus óvulos... son las herramientas de una revolución *gender-copyleft*” (282).

¹⁷ Adriana Miranda nació en San Juan, Argentina en 1969. Estudió en la escuela de Cine de Avellaneda. En 1990 conoció a su maestro de fotografía Juan Travnik y a su mentora, la artista Liliana Maresca. Recibió numerosas becas como la del Fondo Nacional de las Artes (1990), la beca Antorchas (1994), la beca PROA-taller de Guillermo Kuitca, la beca Fulbright para estudiar en el I.C.P. y en la Universidad de Nueva York, entre otras. A partir del 2007 retornó a Argentina donde continua trabajando en sus proyectos artísticos (*Adriana miranda muro*).

¹⁸ Quimera es definida por la Real Academia como: “del lat. chimaera, y este del gr. χίμαιρα *chímaira*. 1. f. En la mitología clásica, monstruo imaginario que vomitaba llamas y tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón. 2. f. Aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo. 3. f. Pendencia, riña o contienda.” Aquí propondremos que la quimera es el propio código heteronormativo.

¹⁹ Se exige al cuerpo femenino la ausencia de vellos en relación a una norma estética, de higiene y médica (relacionado al “buen o mal” funcionamiento hormonal).

²⁰ Dice Baudrillard que lo obsceno es aquello que ha perdido distancia “Pensemos en “la pornografía: está claro que allí el cuerpo aparece totalmente realizado. Puede que la definición de la obscenidad sea el devenir real, absolutamente real, de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado o tenía una dimensión metafórica” (35).

²¹ Como expresa Ricardo Guixà Frutos durante el siglo XIX se produjo la proliferación de shows y registros de sujetos considerados *freaks* ya que ellos producían una gran curiosidad a la comunidad científica y social. A su vez el contexto de expansión colonial imperialista y capitalista promovió la aparición de la fotografía antropológica que convertía a los sujetos colonizados en “objetos de estudio” (65).

²² En el caso de activistas queer algunos ejemplos de su uso se pueden observar en Paul Preciado, Del LaGrace Volcano, Sayak Valencia, Jennifer Miller, etc.

²³ El relegar los asuntos del cuerpo y el cuerpo mismo al interior de la casa, construir la relación genérica masculino/femenino = exterior/interior, es cortar lazos de solidaridad entre las mujeres, es volver los problemas colectivos problemas individuales (o “familiares”); de modo que no se establezcan conexiones que permitan un empoderamiento de las mujeres. Ante ello, siempre es importante rescatar la antigua frase feminista «lo personal es político».

²⁴ Sergio Zevallos nació en el año 1962 en Lima, Perú. Al momento de la producción de esta obra participaba de un colectivo de arte llamado Grupo Chaclacayo quienes produjeron en Perú en los años ochenta. Si bien en el grupo se trabajaba en forma colaborativa, cada obra poseía un autor definido, siendo el creador de *Rosa Cordis* Sergio Zevallos. En 1989 el grupo

se traslada a Alemania en donde luego se separarán. Zevallos se define como un artista nómada de geografías y disciplinas (*Sergio Zevallos*).

²⁵ De ahí que a pesar de que el desnudo fue siempre un tema en la pintura la aparición de Olimpya (1863) de Manet haya desatado un escándalo en su época. La obscenidad del cuadro es debida a la actitud de la mujer retratada que mira provocativamente al espectador y reafirma su sexualidad al posar su mano sobre su sexo. (Tomás Facundo, Escrito 22)

²⁶ “...la absorción y de la deglución, imagen ambivalente muy antigua de la muerte y de la destrucción...” (Bajtín 264).

²⁷ Se puede también establecer una conexión entre los colores (blanco y rojo) que priman en las imágenes y los colores de la bandera peruana.

²⁸ Textualmente Kristeva afirma: “El cadáver (*cadere*, caer), aquello que irremediabilmente ha caído, cloaca y muerte, trastorna mas violentamente aun la identidad (...) tanto el desecho como el cadáver me *indican* aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente” (9).

²⁹ Como ya se mencionó en Perú entre 1980 y 2000 se desató una guerra civil entre el gobierno y el grupo Sendero Luminoso la cual dejó una cifra de casi setenta mil muertos. Podríamos englobar este proceso de control de los cuerpos, como el de tantos otros países latinoamericanos del momento, como lo que Sayak Valencia denomina “prácticas gore” que son aquellas estrategias para generar capital, puestas en funcionamiento en los países precarizados por el neoliberalismo exacerbado.

³⁰ Pero también podemos sumar otra forma de interpretar dicha acumulación, vinculada no ya solamente al barroco europeo sino también al barroco latinoamericano. Buntinx, curador de la exposición *Lo impuro y lo Contaminado*, refiere la acumulación neobarroca a una predominancia y continuidad de la oralidad, de sus formas de construcción sintácticas tanto en lo escritural como en lo visual. Escribe el curador: “la lógica oral, acumulativa, agregacional y producto del encuentro físico” (26). ¿Y acaso esa no es la misma modalidad de construcción de los antiguos templos incaicos de Perú sumar piedra tras piedra sin argamasa, sino pura acumulación?

³¹ Continúa referenciando Butler que a veces este esquema normativo funciona precisamente sustrayendo toda imagen, todo nombre, toda narrativa, de modo que si nunca hubo allí una vida tampoco hubo allí una muerte. (*Precarious Life* 146)

³² Tomas Almaguer en su artículo titulado “Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavoir.” referencia que mientras en la cultura europeo-norteamericana el homosexual es definido en relación a su objeto de deseo, en la cultura mexicana y latinoamericana la performance es la que define principalmente la pertenencia a la categoría y en segunda instancia el objeto de deseo. Por en estas culturas se dibuja bajo esta categoría a los pasivos pudiendo o no ser considerados los activos como pertenecientes.

³³ Se considera que la palabra barroco puede provenir de dos espacios distintos, uno es la escolástica medieval en la cual barroco hace referencia a un silogismo que bajo su enredo conceptual esconde una falacia, mientras la otra definición determina que barroco proviene del espacio de la biología, en el cual alude a un tipo de perla formada al interior de moluscos que no ha alcanzado un estado perfectamente esférico. Siguiendo esta línea la palabra provendría del francés *barroque* y a su vez ella del portugués barroco que designa una perla irregular (Armstrong), cuyo proceso de hechura se ve interrumpido y disparado hacia la diversidad y la diferencia. Barroco es el nombre tanto de un período dentro de la Historia del Arte como el de una categoría estética. En relación a esta última se podría decir que la categoría “lo barroco” plantea lo plurivalente, una identidad deforme de perla *barroque* que no es fija sino que es un devenir en algo más. Un lenguaje que dispara multiplicidad de significados, que se rizomatiza.

³⁴ Leonardo Sánchez nació en 1986 en Buenos Aires, Argentina. Participó de diferentes muestras, realizó trabajos de cine y dirección de arte. Recibió diferentes becas como la del Fondo Nacional de las Artes (2015), la Beca de Estímulo para Jóvenes Artistas de la Fundación Banco San Juan, entre otras. Actualmente continúa trabajando en sus proyectos artísticos en la ciudad de San Juan.

³⁵ Preciado en el capítulo titulado “Tecnogénero” denomina bio-mujeres y bio-hombres a aquellos sujetos cuyos cuerpos han sido clasificados bajo categorías femeninas o masculinas basándose en los procedimientos médicos de reconocimiento visual de órganos. Resalta también Preciado una segunda denominación que surgió tras la guerra fría, la de disforia de género que determinaría la categorización de cuerpos bajo los parámetros de trans. Ante lo cual el filósofo propondrá una interpretación de ambas modalidades emergen como resultado de intersecciones de discursos de poder/saber. De allí su interés por determinar que bio-sujetos y trans-sujetos son ficciones que modelan y controlan los cuerpos, pues para Preciado no hay nada que sea natural en el sistema sexo/género (81-100).

³⁶ Deleuze define el devenir como “El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita o bien se es. Lo que es real es el propio devenir (...), y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene...” (244)

³⁷ Se debe recordar que el sistema heteropatriarcal territorializa los cuerpos de modo que ellos sean productivos.

³⁸ Manuel Delgado define el activismo como “. . . un nuevo tipo de arte político a cargo no solo de artistas, sino también de comunicadores, publicistas, diseñadores, arquitectos..., con expresiones muy diversas que, de manera imprecisa y con límites y contenidos discutibles, han sido agrupadas bajo el epígrafe general de arte activista o activismo. . . combinan un lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad” (69).

³⁹ Dice Pultz hablando con respecto a las fotografías tomadas en las colonias que “... the power to possess, hold, and view photographs that amounted to a symbolic ownership of the bodies represented in them” (26).

⁴⁰ Para mayor información se puede ver Duggan, Lisa. *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press, 2003. La autora propone que la homonormatividad “is a politics that does not contest dominant

heteronormative assumptions and institutions, but upholds and sustain them, while promising the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized, depoliticized gay culture anchored in domestic consumption” (50).

⁴¹ En este sentido se puede ver en la obra filmica de Livingston cómo funciona el proceso contrario, es decir cómo repite la estructura de poder el clamarse como mirada objetiva. Ante este hecho bell hooks critica a la mencionada directora por precisamente no anunciar su posición de sujeto en el documental *Paris is Burning*, lo que según hooks es parte de una mirada colonialista. La activista feminista escribe: “Jennie Livingston approaches her subject matter as an outsider looking in. Since her presence as white woman/lesbian filmmaker is “absent” from *Paris is Burning* it is easy for viewers to imagine that they are watching an ethnographic film documenting the life of black gay ‘natives’...” (151).

⁴² En un sentido similar a las críticas que Butler efectúa sobre el movimiento feminista: “. . . insistir en la coherencia y la unidad de la categoría de las mujeres ha negado, en efecto, la multitud de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de ‘mujeres’” (Butler, 2007; p. 67).

⁴³ Estado de Nadia Soler del día 25 de Agosto del 2012. (Facebook)

⁴⁴ Darío Ares nació en 1978 Rosario, Argentina. Produce desde hace más de diez años desde diferentes disciplinas como el dibujo, el video, la instalación, entre otras. Actualmente reside en Rosario, Argentina.

⁴⁵ Halberstam afirma que el voguing “is a form of street-fighting; a competition waged between two houses or gay gangs. Houses are like families and they take their names from designers (House of Chanel, Saint Laurent, etc.) or from their founders or Mothers (House of Labeija, Ninja, etc.) Between ‘tribe’ and ‘family’ and ‘profession’ and ‘commune’ and ‘corporation’, the House is an unromanticizably opportunistic posthuman assemblage ...” (5)

⁴⁶ Se define al *found footage* como “la técnica a través de la cual se crean películas formadas, completa o mayoritariamente, por fragmentos de metraje ajeno, que se presentan en una nueva disposición y, en consecuencia, aparecen dotados de nuevos sentidos no pretendidos por el autor original” (Alicia Serrano Vidal 16). Al denominar a estos videos *footage* Darío Ares coloca otra vez en entredicho la división entre real-irreal.

⁴⁷ El término *retombée* fue acuñado del francés por Sarduy, quien lo utiliza en relación al barroco. En una entrevista lo define como una resonancia a consecuencia de algo que puede aún no haber acontecido, concepto que rompe con la temporalidad occidental. Dice el autor en dicha entrevista: “ese efecto posterior a una explosión. En Barroco, repito, el efecto puede precederla” (thecult.es).

⁴⁸ Por ejemplo en enero del 2015 en Argentina se generó una polémica por la aparición de promotoras que llevaban consignas políticas impresas en la parte trasera de sus calzas. Nadia realizó una sesión de fotos cuyas consignas decían frases como: “Coalición seguir confundiendo”, “Polo obrero”, “Ponga aquí su candidato”, etc. Este hecho fija a Nadia en el presente pero más tarde superpone otras fotografías de otros tiempos negando una cronología lineal y coherente.

⁴⁹ Freeman escribe que “Camp is a mode of archiving, in that it lovingly, sadistically, even masochistically brings back dominant culture’s junk and displays the performer’s fierce attachment to it” (68).

⁵⁰ Popular canal de noticias de Argentina reconocido por su amarillismo.

⁵¹ Utilizo el neologismo Web 2.0 al que sumo la palabra vulgo.

⁵² En la publicación de la Figura 31 Nadia Soler escribe: “me llevó a Funes y me entregó a toda la cúpula policial (21 de marzo 2012)”. (Facebook)

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. «Identidad sin persona.» Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011. 67-78.
- Ahmed, Sara. «In the name of love.» Ahmed, Sara. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. 122-143.
- . «The performativity of disgust.» Ahmed, Sara. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. 82-100.
- . y Jackie Stacey. «Introduction: demographies.» Ahmed, Sara y Jackie Stacey. *Thinking through the skin*. Nueva York: Routledge, 2001. 1-17.
- Almaguer, Tomas. “Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behaviour.” *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993: 255-274
- Ana Cristina Hernández, Kellea Miller, Irene Schneeweis. «Perú LGBTI: Resumen de las condiciones políticas, económicas y sociales.» 2015. *Astraea foundation*. pdf. 20 de 02 de 2016.
- Ares, Darío (Nadia Soler). “·pobres los hombres, cuyos placeres dependen, del permiso de otro” *Facebook*. Facebook, 25 de agosto de 2012. Web. 9 de abril de 2016.
- . (Nadia Soler). “no se [sic.], estoy viendo de agarrarla con las dos manos pero me cuesta, es como que con la otra puedo peinarme el flequillo. sigo ensayando.” *Facebook*. Facebook, 21 de marzo 2014. Web. 9 de abril de 2016.
- . (Nadia Soler). “me dice Myriam “ay Nadia, vos sos tan...” *Facebook*. Facebook, 6 de marzo 2014. Web. 9 de abril de 2016.
- . (Nadia Soler). ““por suerte, no me parezco a mi prima Lucila, ella si [sic.] es famosa de verdad.” *Facebook*. Facebook, 23 de agosto de 2013. Web. 9 de abril de 2016
- . (Nadia Soler). ““entonces, alguien, no se [sic.]...” *Facebook*. Facebook, 18 de mayo de 2012. Web. 9 de abril de 2016.
- Bajtín, Mijail M. «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica.» Bajtín, Mijail. M. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. 137-409.
- . La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. En el contexto de Francois Rebalais. Madrid: Alianza Editora, 1990.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. España: Ediciones Paidós Ibérica, 1989.

- Bartky, Sandra Lee. «Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power.» Tietjens Meyers, Diana. *Feminist social thought : a reader*. New York and London: Routledge, 1997. 93-111.
- Baudrillard, Jean. «Lo obsceno.» Baudrillard, Jean. *Contraseñas*. España: Anagrama, 2002. 35-39.
- Bhabha, Homi. «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse.» *October. Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis* (October, Vol. 28): 125-133.
- Bordeau, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 2003.
- . «Introducción.» Bourdieu, Pierre. *Lección sobre la elección*. Barcelona: Anagrama, 2002. 7-61.
- . «Génesis y estructura del campo religioso.» Bourdieu, Pierre. *La eficacia simbólica: religión y política*. Buenos Aires: Biblos, 2009. 43-89.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.
- . «Critically Queer.» *GLQ: A journal of lesbian & gay studies, Vol. 1* (1993): 17-32.
- . *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.
- . «Imitation and gender insubordination.» Abelove, Henry, Michèle Aina Barale y David M. Halperin. *The lesbian and gay studies reader*. London: Routledge, 1993. 307-320.
- . *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- . *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.
- Buntinx, Gustavo. Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de MICROMUSEO (“al fondo hay sitio”). Lima: MICROMUSEO, 2007
- Campagnoli, Mabel Alicia. «La mujer barbuda: una mirada epistemosexual.» *Jornadas de Investigación en Filosofía*. La Pata, Argentina: Memoria Académica (UNLP-FAHCE), 2008. pdf.
- Carvajal, Fernanda. «La frialdad del éxtasis.» López, Miguel A. ed. *El cuerpo ambulante. Sergio Zavallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Perú: Asociación Museo de Arte de Lima, 2014. 29-41.
- Castro, Elena. «Vicente Aleixandre.» Castro, Elena. *La suversión del espacio poético en el surrealismo español*. Madrid: Visor Libros, 2008. 133-161.
- Córdoba, David. «Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad.» Córdoba, David, Paco Vidarte y Javier Sáez. *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: EGALES, 2007. 21-66.

- Cortés, José Miguel. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- . «Technologies of Gender.» De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press, 1989. 1-30.
- Delgado, Manuel. «Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos.» *QuAderns-e-.* Número 18 (2) (2013): 68-80.
- Deleuze, Guiles y Félix Guattari. «1730 - Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible.» Deleuze, Guiles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-Textos, 2004. 239-316.
- Derrida, Jacques. *La fotografía: copia, archivo, firma* Hubertus Von Ameluxen y Michael Wetzel. 2000. Web. Revista Minerva.
- Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. España: Melusina, 2007.
- Didi-Huberman, George. *Invention of hysteria: Charcot and the Photographic iconography of the Salpêtrière*. Massachusetts: The MIT Press, 2003.
- Duggan, Lisa. «Equality, Inc.» Duggan, Lisa. *The twilight od equality? Neoliberalism, cultural politics, and the attack of democracy*. Boston: Beacon Press, 2003. 43-66.
- "Entrevista con Adriana Miranda." Entrevista personal. 30 julio 2015.
- "Entrevista con Darío Ares." Entrevista online. 3 Oct. 2015.
- "Entrevista con Leonardo Sánchez." Entrevista personal. 15 julio 2015.
- Espejo, Beatriz. «La transformación social de los prejuicios desde los movimientos surgidos en los límites de la marginalidad cultural.» Espejo, Beatriz. *Manifiesto puta*. Barcelona: Ballaterra, 2009. 169-206.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpos y acumulación primitiva*. Madrid: Traficante de Sueños, 2010.
- Flores, Valeria. «"Industrias del cuerpo. Ficciones feministas, fábulas epistemológicas y políticas del desacato.» Junio de 2011. *Biblioteca Fragmentada*. 6 de marzo de 2016.
- . *Desmontar la lengua del mandato. Criar la lengua del desacato*. Chile: CUDS, 2014. Fanzine.
- Fontcuberta, Joan. *A través del espejo*. Madrid: Oficinas de artes y ediciones, 2010.
- . *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

- . *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014.
- . *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2007.
- Freeman, Elizabeth. *Time Binds: Queer temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2010.
- Geller, Theresa. «Queering Hollywood's Tough Chick.» *Frontiers*, Vol. 25, No. 3 (2004): 8-34.
- Gil, Silvia. *Nuevos Feminismos. Sentidos Comunes en la dispersión*. Madrid: Traficantes de sueño, 2011.
- Grégori Flor, Nuria. «La experiencia intersexual en el contexto español. Tensiones, negociaciones y microresistencias.» Cabral, Mauro. *Interdicciones. Escritura de la intersexualidad en castellano*. Córdoba: Anarrés, 2009. 71-82.
- Guixà Frutos, Ricardo. «Iconografía de la otredad: El valor epistemológico de la fotografía en el retrato científico en el siglo XIX.» *Sans Soleil. Estudios de la imagen*. n#4 (2012): 53-73.
- Halberstam, Jack. «Introduction: Posthuman Bodies.» Halberstam, Jack and Ira Livingston. *Posthuman Bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- . «What's that smell?» Halberstam, Jack/Judith. *In a queer time and place*. New York: New York University Press, 2005. 152-187.
- . *The queer art of failure*. Durham and London: Duke University Press, 2011.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York; Routledge, 1991), pp.149-181.
- . «The persistence of vision.» Mirzoeff, Nicholas. *The visual cultural reader*. New York: Routledge, 1998. 191-198.
- hooks, bell. «In our glory. Photography and black life.» Wells, Liz. *The photography reader*. London and New York: Routledge, 2003. 387-394.
- Kelly, Angela. «Self image. Personal is political.» Wells, Liz. *The photography reader*. London and New York: Routledge, 2003. 410-416.
- Jay, Martin. «Scopic Regimes of Modernity.» Foster, Hal. *Vision and Visuality*. Bay Press, 1988. 3-23.

- Kennedy, Rosanne, y otros. «All Those Little Machines: Assemblage as Transformative Theory.» *Australian Humanities Review* 55 (2013): 45-66.
- Kristeva, Julia. «Sobre la abyección.» Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI editores, 2006. 7-45.
- Kuntsman, Adi. "Introduction: Affective Fabric of Digital Cultures." Kuntsman, Adi and Athina Karatzogianni. *Digital Cultures and the Politics of Emotion: Feelings, Affect and Technological Change*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Laporte, Dominique. *Historia de la mierda*. España: Pre-Textos, 1998.
- Lemebel, Pedro. «Crónicas de Nueva York (El bar Stonewall).» Lemebel, Pedro. *Loco Afán*. Buenos Aires: Anagrama, 2000. 70-72.
- López, Miguel A. «Queer Corpses: Grupo Chaclacayo and the Image of Death.» *e-flux journal* #44 (abril 2013). web.
- Marks, Laura U. «The memory of touch .» Marks, Laura U. *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Nueva York: Duke University Press, 2000. 127-193.
- Meloni, Carolina. «Entrevista a Virginie Despentes.» s.f. *Web site de Editorial Melusina*. pdf. 29 de Enero de 2016.
- Miranda, Adriana. *Adriana Miranda*. s.f. web. 9 de abril de 2016. .
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Film Theory and Criticism : Introductory Readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.
- Muñoz, José Esteban. «Introduction. Performing desidentifications.» Muñoz, José Esteban. *Desidentification. Queer of color and the performance of politics*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1999. 1-34.
- . « Performing Desidentity: Desidentification as a Practice of Freedom.» Muñoz, José Esteban. *Desidentification. Queer of color and the performance of politics*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1999. 161-179.
- Naranjo, Juan. «Introducción.» Naranjo, Juan. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 1-23.
- Nead, Lynda «From *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*.» Mirzoeff, Nicholas. *The visual cultural reader*. New York: Routledge, 1998. 485-494.
- Pedraza, Pilar. «Sobre la mujer barbuda y otras anomalías.» Antich, Xavier et al. *De animales y monstruos*. Barcelona: MACBA / Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) , 2011. 79-89.

- Perlongher, Néstor. «Prólogo.» Ed. Echavarren, Roberto, José Kozar y Jacobo Sefam. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 19-30.
- Pinney, Christopher. «Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula (2003).» Naranjo, Juan. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 281-302.
- Preciado, Beatriz. «Biopolítica del género.» AA.VV. *Conversaciones feministas. Biopolítica*. Buenos Aires: Ají de Pollo, 2009. 13-42.
- . *Entrevista. Beatriz Preciado*. Jesús Carillo. Octubre de 2004. *Desacuerdos*, vol. 2.
- . «Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans.» 2004. *Parole de queer*. 3 de marzo de 2016.
- . «Hacer el amor con el cuerpo de la necropolítica: la práctica del Grupo Chaclacayo en los límites de la soberanía.» López, Miguel A. ed. *Un cuerpo ambulante. Sergio Zeballos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Perú: Asociación Museo de Lima, 2014. 50-59.
- . *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- . «Multitudes Queer. Notas para una política de los "anormales".» *Nombres. Revista de filosofía* (2005): 157-166.
- . «Terror Anal.» Hocquenghem, Guy y Preciado Paul. *El deseo homosexual con Terror anal*. España: Melusina, 2009. 133-174.
- . *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- . «Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmapornográfica.» *ArteContexto* n#21 (2009): 24-26.
- Puar, Jasbir. «Preface: tactics, strategies, logistics.» Puar, Jasbir. *Terrorist assemblages. Homonationalism in queer times*. Durham and London: Duke University Press, 2007. ix-xxviii.
- . «‘I would rather be a cyborg than a goddess’ Intersectionality, Assemblage, and Affective Politics.» Enero de 2011. *European Institute for Progressive Cultural Policies*. Web. 10 de Febrero de 2016.
- . «Conclusion: queer times, terrorist assemblages.» Puar, Jasbir. *Terrorist assemblages: homonationalism in queer times*. Durham and London: Duke University Press, 2007. 204-222.
- Pultz, John. *Photography and the Body*. London: The Orion Publishing Group, 1995.
- Real Academia Española (2014). «Arpiás». *Diccionario de la lengua española* (23.^a edición). Madrid: Espasa. Consultado el 02 de Febrero de 2012. Web.

- . (2014). «Explicito». Diccionario de la lengua española (23.^a edición). Madrid: Espasa. Consultado el 29 de enero de 2016. Web.
- . (2014). «Quimera». Diccionario de la lengua española (23.^a edición). Madrid: Espasa. Consultado el 03 de marzo de 2016. Web.
- . (2014). «Sexo». Diccionario de la lengua española (23.^a edición). Madrid: Espasa. Consultado el 03 de marzo de 2016. Web.
- . (2014). «Víctima». Diccionario de la lengua española (23.^a edición). Madrid: Espasa. Consultado el 09 de abril de 2016. Web.
- . (2014). «Vulgar». Diccionario de la lengua española (23.^a edición). Madrid: Espasa. Consultado el 09 de abril de 2016. Web.

Richard, Nelly. «El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad.» Marchán, Simón. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós-Fundación Carolina, 2006. 115-126.

Romero Bachiller, Carmen. «Documentos y otras extensiones protésicas, o como apuntalar la “identidad”.» *Política y Sociedad* (2008, Vol 45 Núm 3): 139-157.

Sánchez, Leonardo. «Arpías.» Argentina: Colección privada del artista, s.f.

Segarra, Marta. *Teoría de los cuerpos agujereados*. España: Melusina, 2014.

Sentamans, Tatiana. «Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas de flujos.» Solá, Miriam y Elena Urko. *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. España: Txalaparta, 20014. 31-44.

Seigworth, Gregory J. and Melissa Gregg. "An Inventory of Shimmers." Seigworth, Gregory J. and Melissa Gregg. *The Affect Theory Reader*. New York: Duke University Press, 2010. 1-28.

Serrano Vidal, Alicia. «Apropiacionismo, remezcla y postproducción: el Found Footage en el siglo XXI.» Crespo Fajardo, José Luis coord. *Estéticas del Media Art* . España: Eumed.net, 2013. 15-36.

Solá, Miriam. «Introducción.» Solá, Miriam y Elena Urko. *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. España: Txalaparta, 2014. 15-27.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 1974.

Tejada, Isabel. “Así en el cielo como en la tierra.” Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo. España: Cendeac, 2004. 213-228

Tomás, Facundo. *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: La balsa de Medusa Visor, 1998

- Torres, Diana J. «Manifiesto pornoterrorista. » s.f. *Pornoterrorismo*. 06 de marzo de 2016.
- Valencia, Sayak. «Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género.» s.f. *Instituto Hemisférico de Performance y Política*. 06 de marzo de 2016.
- Vidarte, Paco. Córdoba, David, Paco Vidarte y Javier Sáez. *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: EGALES, 2007. 77-110.
- Wittig, Monique. «Category of Sex.» Wittig, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press Books, 1992. 1-8.
- . «On the Social Contract.» Wittig, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992. 33-41.
- . «The Straight Mind.» Wittig, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press Books, 1992. 21-32.
- Zevallos, Sergio. *Sergio Zevallos*. s.f. web. 9 de abril de 2016.

APÉNDICE: PERMISOS



lunes 4/4/2016 7:53 p. m.

Adriana Miranda <adrianaxmiranda@hotmail.com>

Re: autorización para publicar fotos - Sexo Explicito y ¡Oh víctima! - LSU

Para ☐ Mariana Y Olivares

Hola Mariana,
mediante este email te autorizo a incluir mis fotos en tu tesis "La cámara insurrecta. La fotografía como desobediencia al sistema heteronormativo."

Adriana Miranda DNI 17 923 549
San Juan , Argentina, lunes 4 de abril año 2016

<http://adrianamirandamuro.blogspot.com.ar/>

From: Mariana Y Olivares <moliva7@lsu.edu>

Sent: Monday, April 4, 2016 3:48 PM

To: adrianaxmiranda@hotmail.com

Subject: autorización para publicar fotos - Sexo Explicito y ¡Oh víctima! - LSU

Buenos días Adriana Miranda,

Adjunto aquí las fotografías de *Sexo Explicito* y *¡Oh víctima!* sobre las que necesito su autorización para incluir en mi Tesis "La cámara insurrecta. La fotografía como desobediencia al sistema heteronormativo." Desde ya muchísimas gracias por su tiempo, predisposición y entrevistas.

Saluda atentamente,
Mariana Olivares



miércoles 23/3/2016 11:40 a. m.

Sergio <sergio.zevallos@posteo.de>

autorizacion para publicar fotos - Rosa Cordis - LSU

Para ☐ Mariana Y Olivares



Seguimiento. Comienza el jueves, 31 de marzo de 2016. Vence el jueves, 31 de marzo de 2016.
Respondió a este mensaje el 23/3/2016 11:46 a. m..



Mensaje



Rosa Cordis - Zevallos - para tesis .pdf (250 KB)

Hola Mariana, con esta carta autorizo que las 6 fotos aquí adjuntas de la serie Rosa Cordis (Sergio Zevallos, Chacacayo, 1986), pueden ser publicadas únicamente como parte de tu tesis de máster: *"La cámara insurrecta. La fotografía como desobediencia al sistema heteronormativo"* (Louisiana State University, 2016), así como también difundidas con fines académicos en el contexto de presentación de tu tesis.

Gracias por el interés y por compartir tus reflexiones.
Saludos y éxito con la presentación,
Sergio Zevallos

PD: ya que pudimos discutir un poco el borrador de tu tesis me alegraría poder leer la versión final, gracias.

----- Mensaje reenviado -----

Asunto:pedido de permiso para publicar fotos de Rosa Cordis en tesina de LSU

Fecha:Wed, 23 Mar 2016 16:20:14 +0000

De:Mariana Y Olivares <moliva7@lsu.edu>

Para:Sergio <sergio.zevallos@posteo.de>

Buenos días Sergio,

Adjunto aquí las fotografías de Rosa Cordis sobre las que necesito su autorización para incluir en mi Tesis *"La cámara insurrecta. La fotografía como desobediencia al sistema heteronormativo."* Desde ya muchísimas gracias por su tiempo, predisposición y consejos.



martes 5/4/2016 9:42 a. m.

Leonardo sanchez <leonardosanchezjesus@gmail.com>

Re: autorizacion para publicar fotos - Las arpías - LSU

Para ☐ Mariana Y Olivares

Si, te autorizo a incluir las fotos en tu investigación, saludos!!

El 4 de abril de 2016, 15:58, Mariana Y Olivares <moliva7@lsu.edu> escribió:

Buenos días Leonardo Sánchez,

Adjunto aquí las fotografías de *Arpías* sobre las que necesito su autorización para incluir en mi Tesis "La cámara insurrecta. La fotografía como desobediencia al sistema heteronormativo." Desde ya muchísimas gracias por su tiempo, predisposición y entrevista.

Saluda atentamente,

Mariana Olivares



martes 5/4/2016 8:31 p. m.

dario ares <rdarioares@yahoo.com.ar>

Re: ~~autorización~~ para publicar fotos - Nadia Soler - LSU

Para ☐ Mariana Y Olivares

i Seguimiento. Comienza el sábado, 9 de abril de 2016. Vence el sábado, 9 de abril de 2016.
Respondió a este mensaje el 6/4/2016 8:43 a. m..

Buenas Tardes Mariana Olivares.

Autorizo la publicación de las fotografías que aparecen en su Tesis "La cámara isurrecta. La fotografía como desobediencia al sistema hetoronormativo.

Saludo Atentamente.

Darío Ares.-

El Lunes, 4 de abril, 2016 15:50:38, Mariana Y Olivares <moliva7@lsu.edu> escribió:

Buenos días Darío Ares,

Adjunto aquí las fotografías de su obra *Nadia Soler* sobre las que necesito su autorización para incluir en mi Tesis "La cámara insurrecta. La fotografía como desobediencia al sistema heteronormativo." Desde ya muchísimas gracias por su tiempo, predisposición y entrevistas.

Saluda atentamente,
Mariana Olivares

VITA

Mariana Olivares was born in San Juan, Argentina in 1984. She attended the National University of San Juan, where she received her Bachelor of Arts degree in Visual Arts with honors in 2013. Mariana will graduate from Louisiana State University in May 2016. She will complete her Master of Arts in Hispanic Studies. Mariana plans to return to Argentina after completing her studies.