

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

Proyecto ENDO: Imagen – Identidades - Cuerpo

Grupo de investigación C.A.R.P.A

[Juan Nicolás Cuello – Lucía Gentile – Guillermina Mongan]

Con el presente trabajo nos proponemos analizar el denominado Proyecto ENDO, llevado a cabo por los colectivos artísticos Cuerpo Puerco y Acento Frenético, que en el transcurso de su puesta en marcha involucró a una gran cantidad de personas y realizó diversas apariciones. Este Proyecto posee una serie de características que habilitan lecturas teóricas enriquecedoras, que desarrollaremos a continuación.

El colectivo artístico Cuerpo Puerco (CP), integrado por María Fernanda Guaglianone y Guillermina Mongan, se propone reflexionar acerca de la utilización del cuerpo en la actual sociedad de consumo. Sus producciones cuestionan las nociones de público y privado en relación al cuerpo y sus acciones, así como la de pornografía.

Acento Frenético (AF) es un colectivo integrado por Diego Sticker y otros participantes, que también busca reflexionar acerca de la pornografía, la imagen pornográfica, y el pensamiento heteronormativo que la subyace.

Ambos colectivos, cuyos integrantes provienen de distintas disciplinas (la historia del arte, la comunicación visual y la comunicación audiovisual), llevaron adelante en el año 2011 el Proyecto ENDO, cuyo objetivo fue “explorar posibles dispositivos de acción para visibilizar y conceptualizar cuerpos e identidades”. El Proyecto consistió de varias etapas: en primer término, durante mayo de 2011, se convocó mediante la red social Facebook a quienes estuvieran dispuestos a participar y ser fotografiados. Las personas fueron citadas en una locación –una vivienda-, cada una con un turno –de manera que no tuvieran que cruzarse. En una de las habitaciones había un estudio fotográfico en el que, de pie frente al sinfín, fueron fotografiados los 53 convocados. El encuadre los tomaba desde el mentón hasta la cintura: de frente, de perfil, de espaldas, con la boca abierta, cerrada, y filmados diciendo vocales, y nombres de personas. Diez de las imágenes obtenidas de esos registros fueron manipuladas digitalmente (combinadas todas en un mismo marco), para obtener otra imagen, de un torso desnudo, en el que no se reconocieran rasgos definibles. Con esta nueva imagen se imprimieron mil afiches de 64 x 46 cm., a color, para intervenir el espacio público. La primera intervención se realizó en la ciudad de La Plata (en una noche del mes de julio, en plena campaña política), y luego siguieron Capital Federal (primero en julio, dialogando con los afiches de la campaña del Pro; luego en agosto, en las manifestaciones por la ley de identidad de género, y en la denominada “Marcha de las

Putas”), Rosario (octubre), Santiago de Chile (en plena protesta estudiantil por una educación universitaria libre y gratuita), Santa Fe y Santa Rosa.

Posteriormente, el estudio fotográfico salió a la calle, montando un estudio móvil (que consistía de un panel de fondo, una silla plegable, y un equipo fotográfico, fácilmente desplegable donde fuera necesario) en distintos eventos públicos masivos, como marchas y manifestaciones. Allí también se convocaba a que quienes lo desearan desnudaran sus torsos para ser fotografiados, esta vez frente a la mirada ajena y múltiple. Esto se realizó en varias oportunidades: en octubre, en el festival de lucha contra la patologización de las identidades trans (La Plata), y en noviembre, en la marcha del orgullo LGTTBIQ (Capital Federal), en la Pantufleta Refrescante (evento artístico de la ciudad de La Plata), recital de Cumbia Queers (La Plata), y la 8va FLIA (Feria del Libro Independiente, realizada en el espacio de diversidad “Mamichula”, de La Plata).

También se realizaron muestras en Casa Brandon de Capital Federal, en El Solar de La Plata, y en Sala de Ensayo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata¹. En las tres se proyectaron videos realizados a partir de los registros tomados en las distintas fases del Proyecto, así como las imágenes, impresas en formato afiche, o de foto carnet.

Como sus mismos hacedores afirman, ENDO es un “Proyecto artístico que trasvasa los límites de las especificidades para transformarse en una experiencia artístico-performativa colectiva (...), lo que harán CP y AF será agenciar signos y cuerpos como piezas heterogéneas de una misma máquina, entendiendo que en la producción de enunciados no hay sujetos sino que siempre hay agentes colectivos”. En este proceso el espacio público deviene agente colectivo de enunciación.

1

Muestra curada por Juan Nicolás Cuello



Imagen impresa en afiches de 64 x 46 cm., colocada en la vía pública de distintas ciudades

Imagen

Para comenzar a pensar esta parte en particular del Proyecto ENDO, plantearemos algunos lineamientos acerca de la posible definición de “imagen”, de imprescindible importancia para estudiar un fenómeno artístico, siguiendo los postulados de Hans Belting en *Antropología visual*. Para este autor “Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, transformarse en una imagen. (...) si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico”². Esta perspectiva es enriquecedora, al replantear la relación entre los sujetos y las imágenes, escapando al reduccionismo que los vincula en términos de producción. Pensar a las personas en relación con las imágenes supone grados de complejidad que determinan, condicionan, o potencian procesos de significación. Descentrar la concepción del “productor de imágenes” para darle lugar al cuerpo como lugar de las mismas, supone rebatir una lógica de autoridad y de dominio y uso directo, que permite pensar de forma más compleja. Las imágenes no sucedan por fuera de nosotros, sino que nos atraviesan, nos perfilan y modifican en todas las posibles formas en las que podemos relacionarnos con ellas.

A la hora de definir la pregunta “¿qué es una imagen?”, Belting afirma que se apunta a los artefactos,

“a las obras en imagen, a la transposición de imágenes y a los procedimientos con los que se obtienen imágenes, por nombrar algunos ejemplos. El *qué* que se busca en imágenes de este tipo no puede ser comprendido sin el *cómo* por el que se coloca como imagen o se convierte en imagen. (...) El *cómo* es la comunicación genuina, la verdadera forma del lenguaje de la imagen”³.

La dimensión medial es constitutiva en su definición y caracterización: *cómo* las percibimos, *cómo* articular el exterior de su existencia con el interior de nuestra percepción, dice el autor, determina las formas posibles de conocimiento. Por eso es relevante a la hora de pensar el Proyecto ENDO, la materialidad con la que fue presentada, la técnica empleada, y los lugares en los que fue colocada. Las particularidades de su fisicalidad adquieren suma importancia.

² Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Katz, Madrid, 2010. P. 14.

³ *Ibid.* P. 15.

La imagen desarrollada por ENDO se imprimió a color en un papel afiche de 64 x 46 cm, similar a las impresiones propias de afiches políticos o publicitarios. Se pegaron en muros de la vía pública en circunstancias de ciertas coyunturas políticas tales como una campaña electoral, movilizaciones en apoyo a la Ley de Identidad de Género, marchas, y otros eventos y espacios multitudinarios. La presencia en estas circunstancias hizo que se generara un diálogo particular con los otros afiches presentes en los muros y con todos los sujetos con los que compartieron ese espacio político. Es por eso que al momento de leer esta acción, es imposible quedarse con la mera materialidad de la imagen, sino que también se constituye en conjunto con los espacios por donde circularon, y de todos los sujetos involucrados en esa coordenada espacio/tiempo en donde fue realizada. En otras palabras, el Proyecto ENDO no se reduce al *qué*, sino también al *cómo* (que son indisociables).

“La interacción entre imagen y tecnología sólo puede entenderse si se la observa a la luz de las acciones simbólicas. La producción de imágenes es ella misma un acto simbólico, y por ello exige de nosotros una manera de percepción igualmente simbólica que se distingue notablemente de la percepción cotidiana de nuestras imágenes *naturales*. (...) el medio portador les proporciona una superficie con un significado y una forma de percepción actuales”⁴.

Frente a esto, el esquema en el que encontramos la posible definición de imagen está determinado por estos tres factores, siempre desde una mirada antropológica: imagen - aparato de imágenes – cuerpo vivo (o cuerpo mediatizado).

Esta caracterización se contrapone con el discurso actual en el cual

“las imágenes o bien se debaten en un sentido tan abstracto que parecen existir desprovistas de medio y carentes de cuerpo, o bien se confunden simplemente con sus respectivas técnicas de imagen. En un caso se reducen al mero concepto de imagen, en el otro a la mera técnica de la imagen”⁵.

Ya no interesa esa distinción esquemática que situaba a la producción de imágenes por fuera del sujeto que las percibía; lo que ahora vemos es que las imágenes son, en tanto atraviesen o se relacionen con un cuerpo. Cuando decimos esto, damos cuenta de aquello que este autor definió como “el lugar de la imágenes”, un concepto que nos

⁴ Belting. Op. Cit. P. 25.

⁵ *Ibid.* P. 26.

resulta útil para pensar a ENDO. Las imágenes existen en los cuerpos, en los sujetos portantes de materialidad que efectúan procesos de simbolización en relación a esa imagen producida. Las personas son el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo, así como un significado. Un lugar, como un espacio en donde se crea, recrea y se conoce *con* las imágenes.

Retomando todo lo dicho hasta ahora en términos de imagen, encontramos un paralelo en el texto *Estética relacional* del crítico de arte francés Nicolas Bourriaud, esta vez en relación a las prácticas artísticas en particular. En su caracterización del arte actual, Bourriaud establece una diferencia postulando que, mientras que el arte moderno, el de las vanguardias, tenía como una de sus acciones principales anunciar y prefigurar el mundo del futuro, en la actualidad el arte habita y tematiza su presente, modelando universos posibles. Esto mismo es lo que postulan los estudios visuales, si bien lo enuncian para la totalidad de las imágenes, no sólo las artísticas.

El arte no busca realidades posibles, imaginarias o utópicas, sino que construye modos de acción y existencia dentro de lo real (ya existente). En este sentido, el arte no se diferencia de la totalidad de las imágenes que circulan –de las cuales es parte.

Bourriaud promulga un modo de arte que él define como *relacional*, que se escapa de la esfera de autonomía propia del arte moderno para ubicarse en el área de las interacciones humanas y su contexto social. Según el autor, este cambio de perspectiva artística se hizo posible con el proceso de urbanización del arte, que a su vez es resultado de un proceso de urbanización mundial. La revocación urbana del arte hace que la obra presente una duración para experimentar, y una posibilidad para el intercambio dada por la posibilidad de discusión por encontrarse el espectador en el tiempo y espacio de la obra, y por producir modos de sociabilidad específicos.

En este sentido, la obra de arte viene a ser un intersticio social, es decir, un

“espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global”⁶.

El arte contemporáneo provee un área que escapa al ritmo actual, que permite intercambios en temporalidades que no son las del contexto social actual: frente a la impersonalización de las relaciones, viene a ofrecer un espacio para las relaciones y el encuentro. El Proyecto ENDO propició los encuentros interpersonales, tanto en la

⁶ Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008. P. 16.

producción, como en la circulación y consumo, ya que en todas las instancias se convocó a que participaran quienes desearan, y promovió que las circunstancias de recepción fueran en su mayoría, y al menos en una primera instancia, masivas (nos referimos a la colocación de afiches en la vía pública durante eventos y/o manifestaciones masivas).

Como postula Bourriaud, si bien el arte siempre fue relacional, a partir de la década de los años '90, la práctica artística hace foco en el ámbito de las relaciones humanas, llegando a ser ellas quienes determinan nuevas características formales de las obras:

“las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en ‘formas’ artísticas plenas: así, los *meetings*, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales”⁷.

Y estos nuevos formatos presentan también una nueva temporalidad: ya no tienen el tiempo “monumental” de la pintura o la escultura, sino que transcurre en un momento dado, para un público determinado. Así la obra “suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad”⁸

Identidades:

El aporte artístico-político de ENDO puede leerse desde distintas perspectivas que complejizan lecturas deterministas, y nos ayudan a pensar en un nuevo orden de acción y transformación de las imágenes en el mundo, por fuera de la materialidad de lo bidimensional, desde una perspectiva que incluye las mediaciones que intervienen como *dispositivos de puesta en marcha* de las mismas, intensificando así sus significados.

Ahora, en este apartado seguiremos preguntándonos por las potencialidades de aquello representado tomando como herramientas para el análisis algunos de los conceptos más relevantes de la obra de Judith Butler, para poder pensar ese cuerpo y la relación sexo/género.

Uno de sus principales aportes está dado por el cuestionamiento, hasta entonces (años '90) muy poco abordado, de la categoría sexo. La ruptura se produce en torno al género

⁷ Bourriaud. Op. Cit. P. 32.

⁸ *Ibid.* P. 32.

como una interpretación cultural del sexo, y al entendimiento de éste como un elemento tributario de una anatomía que no es cuestionada, concebida como si fuese algo natural que no dependiera de las configuraciones socio-históricas. Para Butler, el sexo no es otra cosa que el efecto de una concepción que se da dentro de un sistema social marcado por la normativa generizada, donde esta idea del sexo, es una producción de sentido que ya ha sido articulada por un binarismo de género⁹.

Butler definirá que no hay dos elementos que puedan distinguirse: el sexo como lo biológico, y el género como lo construido. Lo único que hay son cuerpos que ya están contruidos culturalmente. Es decir, no hay posibilidad de un sexo natural, ni de distinción entre sexo y género, porque cualquier acercamiento teórico conceptual, cotidiano o trivial, al sexo, se hace a través de la cultura y de su lengua: al describirlo, al pensarlo, al conceptualizarlo, lo hacemos desde unos parámetros culturales determinados.

“El sistema sexo/género aparece como un continuo para dar cuenta de que ya los cuerpos están culturalmente contruidos. (...) No solamente no hay esta escisión entre sexo y género sino que en realidad este orden que nosotros le damos primero al sexo y después al género es un orden inverso. (...) no hay lugar de privilegio desde donde se pueda ver sin ningún condicionamiento, sin cultura alguna o mediatización alguna. No hay pues, forma de acceder al sexo natural, sino al sexo tal y como cada cultura lo ha construido. No existe la naturaleza, no existe el cuerpo natural”¹⁰.

La posibilidad de que en nuestra cultura exista algo llamado *la verdad del sexo*, es producto de un conjunto de prácticas regulatorias que producen identidades que se atañen a esa reglas propias y autoritarias del *deber ser* de cada género. Estas programaciones son el resultado de la insistencia heterosexista que opera sobre el deseo, que exige e instaura la producción de oposiciones asimétricas, como son lo masculino y lo femenino, entendidos como proyecciones del *ser hombre* y *ser mujer*. Este movimiento circular de construcción de identidad, sostenido en el tiempo, se fortalece a partir de crear la idea de que no existe otro lugar posible en el mundo y, sobre todo, de que aquellas identidades que no respondan a lo que exige la matriz cultural, no existirán. Por ejemplo, aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son consecuencia ni del sexo ni del género. Así, podemos ver y sentir el peso de estas leyes culturales que determinan y reglamenten la forma y el significado de nuestra sexualidad

⁹ Femenías, Luisa. “Aproximación al pensamiento de Judith Butler”. Conferencia impartida en Gijón, 2003. Disponible en: www.comadresfeministas.com/publicaciones/enlaweb/femenias.pdf

¹⁰ *Ibíd.*

“precisamente porque algunos tipos de identidades de género no se adaptan a esas reglas de inteligibilidad cultural, dichas identidades se manifiestan únicamente como defectos en el desarrollo o imposibilidades lógicas desde el interior de ese campo. No obstante, su insistencia y proliferación otorgan grandes oportunidades para mostrar los límites y los propósitos reguladores de ese campo de inteligibilidad, otras matrices diferentes y subversivas de desorden de género.”¹¹

Continuando con su esfuerzo por entender de forma desnaturalizada los fenómenos respectivos a la construcción de identidad, deseo, sexo y sexualidad, y en pos de un constructivismo que dé cuenta de una realidad vaciada de esencias estigmatizantes, Butler plantea su ya reconocida idea acerca de cómo el género se constituye como una actuación, un hacer, y no un atributo con el que contarían los sujetos aun antes de su *estar actuando*. Hablar de *performatividad* del género implica que éste es una actuación reiterada y obligatoria en función de unas normas sociales que nos exceden. La actuación que podamos encarnar con respecto al género estará signada siempre por un sistema de recompensas y castigos. Esta *performatividad* no es un hecho aislado de su contexto, sino que es una práctica social, una reiteración continuada y constante en la que la normativa de género se negocia. El género sería

*“una sucesión de acciones repetidas que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser.”*¹²

Estas apariencias sustantivas, que tienen lugar dentro de un marco obligatorio establecido por fuerzas sociales que las determinan, son

“imitaciones que en efecto desplazan el significado del original, imitan el mito de la originalidad en sí. En vez de una identificación original que sirve como causa determinante, la identidad de género puede replantearse como una historia personal/cultural de significados ya asumidos, sujetos a un conjunto de prácticas imitativas que aluden lateralmente a otras imitaciones y que, de forma conjunta, crean la ilusión de un yo primario e interno con género o parodian el mecanismo de esa construcción”¹³

Estos gestos, y realizaciones, como los llama la autora, son *performativos* porque son invenciones sostenidas en el tiempo, mediante la materialización y reproducción en el cuerpo a través de signos determinados. La *performatividad* ataca directamente a la

¹¹ Butler, Judith. *El género en disputa*. Paidós, Madrid, 2011. P. 73.

¹² *Ibid.* P. 98.

¹³ *Ibid.* P. 270.

ontologización que se pretende de la identidad de género, basada en la construcción previa de una esencia que vive en el interior del sujeto, que no es otra cosa que otro efecto de un discurso social regulado, que a su vez disciplina y organiza deseos y sexualidades dentro del marco opresivo que sostiene la heterosexualidad y su afán reproductivo.

Nos interesan con particularidad los aportes que realiza Butler en la introducción de *Cuerpos que importan* como respuesta a las lecturas esquemáticas que hubo de su obra anterior. En esta introducción reflexiona con mayor profundidad acerca de la materialidad misma en y a través de la cuál se produce el género. Para la autora, como decíamos anteriormente, el sexo no sólo existe como norma sino que, además, crea como práctica productiva, aquellos cuerpos que define y domina. Tratando de alejarse de la esfera de lo meramente lingüístico como único plano de acción de la *performatividad* del género, en estas lecturas sesgadas que citábamos, la autora reconoce que la categoría de sexo/género son ideales regulatorios que se imponen, y si bien se reconoce que la puesta en acto es algo determinante en la performance de género, ella insiste en la repetición en el tiempo, y en los diversos dispositivos en los que se perfeccionan estas reproducciones genéricas. Se los reconoce como procesos reiterados de aplicación de normas, en relación directa con una materialidad corporal en la que se inscriben. Esta *performatividad* no es un fenómeno que suceda exclusivamente en la psiquis del sujeto, sino que reconsidera la transformación y disciplina de la materia de los cuerpos como un efecto necesario de la construcción de género.

“La comprensión de la *performatividad*, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que se regulan e imponen (...) La construcción del sexo, no ya como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género, sino como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos”¹⁴

Los tres ejes desarrollados, que podemos denominar desnaturalización/desesencialización del sexo; performance y performatividad del género; y materialización del sexo/género en los cuerpos, se vinculan directamente con el Proyecto ENDO porque con la imagen que utilizan en sus intervenciones realizan una crítica directa no sólo al género como una construcción cultural, sino también a las representaciones de un sistema sexo/género continuo. Se insiste en una visualidad disruptiva para los códigos de representación normalizados; exponen la artificialidad de cada uno de estos constructos

14

Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Paidós, Buenos Aires, 2008. P. 19.

de género a través de una visualidad que pronuncia lo impronunciable: un cuerpo degenerizado/desexuado. A través de la desnudez y de la mixtura o trama en que se funden esas pieles, se vacía todo posible significante cultural que determinen esas corporalidades. Este desafío en términos visuales se potencia con la técnica y el espacio en el que fueron aplicadas en sus distintas apariciones. Servirse de los mecanismos de repetición, reiteración, y reproducción propios de la publicidad o propaganda política, permitió subvertir la operatoria de estos discursos visuales que hegemonícamente se constituyen como prácticas regulatorias de producción de identidad del sexo/género, para poder representar o parodiar críticamente aquello que insistentemente construyen como natural. Esta persistencia de la *desidentificación*¹⁵ se constituye como una grieta dentro del mismo sistema de dominación y producción de cuerpo y subjetividades. Los procesos de reapropiación de esas materialidades ya socialmente cargadas de identificaciones y códigos de género, por los cuales estas imágenes representan cuerpos *desidentificados*, dan al mismo tiempo lugar a la materialización efectiva de la diferencia sexual, que de otra forma y a través de otros dispositivos se invisibiliza como producto de la reiteración a través del tiempo de ciertas normas visuales.

Cuerpo

En el primer apartado de nuestro trabajo, la definición de imagen tuvo que ser problematizada para poder ser pensada en relación con las situaciones particulares del Proyecto ENDO, en las que se hizo presente a través de las múltiples intervenciones que desarrollaron los colectivos. Nos interesa ahora poder pensar con un poco más de profundidad en lo representado en esos miles de afiches colocados en las calles.

Lo que sucede al encontrarse con aquello representado son series de preguntas: ¿es un cuerpo, son muchos; son mujeres, hombres, es un fantasma; es uno, dos, cientos; dónde empieza un cuerpo, dónde termina el otro; cuál está adelante, cuál atrás; de quién es esa piel; están algunos dentro de otros; están todos juntos al mismo tiempo en el mismo lugar?, entre muchas otras.

Y este es el primer logro de ENDO: la incertidumbre de lo que se ve; la dificultad que suscita la identificación. Que hay cuerpos, no queda duda; que son personas reales, tampoco: pero en la posibilidad de encontrarle otro tipo más de clasificación es donde comienzan los conflictos.

¹⁵ Butler. Op. Cit. (2008).

La idea de subvertir esta identificación es algo de lo que ENDO da cuenta, a través de un uso estratégico, en términos visuales, del encuadre, y del tipo de cuerpo(s) que representa.

Para poder pensar en estas apuestas, retomaremos algunas consideraciones de la obra *Manifiesto contra-sexual*, de Beatriz Preciado. En esta obra, Preciado habla constantemente de *cuerpos parlantes*, una primera aproximación a lo que podría ser una forma de pronunciar aquellas corporalidades no signadas por las identificaciones binómicas del género en una cultura heterocentrada. Los define como sujetos dispuestos a

“acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas. Los *cuerpos parlantes* saldrán del pensamiento polarizado (hombre/ mujer, masculino/ femenino, heterosexual/ homosexual). Por consiguiente, renuncian no sólo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes”¹⁶.

Nos interesa esta idea de *cuerpos parlantes* porque, primariamente, uno de los efectos directos del encuentro entre el observador y la imagen de ENDO, es el extrañamiento producido por la imposibilidad de nombrar a los cuerpos que allí aparecen. Los *cuerpos parlantes* aquí presentados están, como vemos, por fuera de ser inteligibles en términos que no tensionen las ficciones del género hombre/mujer. Ni esto, ni aquello; lo otro. Y en esta pequeña ecuación encontramos los gérmenes de una de las más grandes apuestas teórico-políticas de Preciado, la *contra-sexualidad*, que en la aventura del devenir de otros placeres y cuerpos posibles retoma la noción de *contra-productividad* (Foucault). La *contra-sexualidad* propone la deconstrucción de la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género, la equivalencia (distinta a la igualdad) de todos los cuerpos., y

“supone que el sexo y la sexualidad (y no solamente el género) deben comprenderse como tecnologías socio-políticas complejas: que es necesario establecer conexiones políticas y teóricas entre el estudio de los aparatos y los artefactos sexuales (...) y los estudios sociopolíticos del sistema sexo/género”¹⁷.

La contra sexualidad niega la esencialización del sexo y pasa a entenderlo como una

¹⁶ Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Ópera Prima, Madrid, 2002. P. 110. P. 18 y 19.
¹⁷ *Ibid.* P. 21.

“tecnología de dominación heterosocial que reduce al cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (masculino/femenino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas”¹⁸

y promulga

“el estudio de los instrumentos y los aparatos sexuales y, por lo tanto, las relaciones de sexo y de género que se establecen entre el cuerpo y la máquina”¹⁹.

En su afán de revisar la historia de la sexualidad desde la ciencia, y la tecnología, prestando suma atención a todas las tecnologías que han sido serviles al sostenimiento de un orden sexogenérico determinado, Preciado entenderá que la construcción del género -ficción de ficciones, copia de copia- al igual que la del sexo, se dan lugar a través, no sólo de efectos del discurso, sino de tecnologías de incorporación específicas que funcionan en diferentes inscripciones performativas de la identidad. Tomará en cuenta los procesos biotecnológicos que construyen naturalidad y a todos los dispositivos o incrustaciones prostéticas que se vean envueltos en la construcción del género.

Para que estos cuerpos parlantes existan no debe haber ninguna intención de entenderlos a través de los mecanismos heterocentros de producción de identidad. El primer paso será, entonces, desnaturalizar el sexo, y por ende, aquel “desprendimiento cultural” – supuesto- que de él se fabrica: el género. Y en esto queremos apoyarnos cuando decimos, aventuradamente, que los cuerpos de la imagen de ENDO podrían ser *cuerpos parlantes* -uno, y muchos al mismo tiempo- porque, a través del encuadre con el que están tomadas las fotografías, se cuestionan estas tecnologías típicas de la construcción de identidad. El tomar la zona del torso, portadora de elementos constitutivos del género desde el punto de vista de la heteronormatividad, nos lleva a reflexionar acerca de la inscripción genérica de ese cuerpo, que, de tratarse de una imagen tradicional, sería obvia. (Lo mismo habría ocurrido si el encuadre hubiese tomado el rostro, o la entrepierna, pero no habría pasado si se hubiera encuadrado la espalda o las piernas). ENDO desdibuja los rasgos particulares que permitirían insertar a los cuerpos dentro de las categorías hombre/mujer, desmantelando esos procesos de creación de la diferencia sexual que consiste en extraer determinadas partes de la totalidad del cuerpo, y aislarlas para hacer de ellas significantes sexuales. El tratamiento que se le dio a las imágenes también promueve esta reflexión, ya que se muestra a los cuerpos desprovistos de sus

¹⁸ Preciado. Op. Cit. P. 22.

¹⁹ *Ibid.* P. 21.

significantes sexuales: la falta de pechos (en el caso del género femenino, uno de los centros de localización del placer, y elemento constitutivo de la sexualización de la mujer) los muestra como cuerpos solamente, que siguen siendo sexuados, pero cuya sexualidad ya no se localiza en zonas arbitrarias, sino que podría expandirse a la totalidad de la piel, a la erótica, que queda allí suspendida del contacto, de la superposición, de la muchedumbre que vibra en vínculo con las imágenes implantadas en la vía pública.

Preciado postula:

“la regla de ordenación del cuerpo es fundamentalmente visual (...) Como si los ojos fueran finalmente los encargados de establecer la verdad del género verificando la correspondencia entre los órganos anatómicos y un orden sexual ideal binario. Dicho de otro modo, no somos capaces de visualizar un cuerpo fuera de un sistema de representación sexual heterocentrado”²⁰.

Las imágenes de ENDO nos obligan a reflexionar sobre este punto, sobre la percepción del cuerpo propio y ajeno, al sacarnos fuera de los parámetros de lo esperable en términos de género y su correlato material en la corporeidad del sujeto.

Conclusión

Como postula el teórico español José Luis Brea, no podemos hablar de una pureza fenoménica de lo visual. Las imágenes son producciones culturales, “efecto del trabajo de signo que se inscribe en el espacio de una sensorialidad fenoménica”²¹, que no posee un estado *natural* ni *puro*. Las imágenes están siempre bajo condicionamientos simbólicos. En la recepción de las imágenes no hay pureza de ningún tipo, sino *actos de ver*, resultado de una trama cultural.

“Así considerados, se percibe entonces que la enorme importancia de estos *actos de ver* –y de la visualidad así considerada, como práctica connotada política y culturalmente- depende justamente de la *fuerza performativa* que conllevan, de su magnificado poder de *producción de realidad*, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de

²⁰ Preciado. Op. Cit. P. 110.

²¹ Brea, José Luis. “Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. En: Brea, José Luis. *Estudios visuales*. Akal, Madrid, 2005. P. 8.

identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes –hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos...- conllevan”²².

Estas imágenes, *productoras de realidad*, permiten, entonces, el acceso a realidades que de otro modo estarían vedadas.

La imagen producida por ENDO, no busca establecer un correlato con un cuerpo real o ya existente. Hace uso de las características de la nueva imagen: ese cuerpo que aparece no existe como tal en realidad (o el pensamiento heteronormativo se niega a ver), pero su existencia como imagen nos permite conseguir un nuevo cuerpo, que el mundo articulado en lenguaje oral no concibe como posibilidad. Esta imagen es una *imagen-superficie*²³, a la que no debe buscarse un referente exacto, un detrás, un objeto al que representa. Es, más bien, el registro de un movimiento, de un intento por desplazarse de las lógicas que intentan atraparlo. Esa imagen es el objeto mismo, es la nueva realidad de una corporalidad que se libera momentáneamente de todas estas técnicas regulatorias que inscriben todo cuerpo y toda subjetividad en un sistema de pensamiento y representación binario.

Podría la imagen pensarse como una tecnología de género más, como parte de un circuito complejo de técnicas y signos, que a modo de las *prótesis* señaladas por Preciado²⁴, están presentes, intervienen y modelan la existencia del yo. A pesar de reconocer a la producción visual como parte de un entramado complejo que se sostiene por el mantenimiento de un orden sexogenérico heterocentrado, es posible reapropiarlas y subvertir, e incluso abolir, el orden de representación tanto de las relaciones sexuales, como del continuo sexo/género. Pensar a las imágenes como un agente más del deseo, permite deslocalizar al placer de zonas erógenas hegemónicas, como también reconocer que el placer no sólo proviene del cuerpo. Se integran al propio cuerpo de forma explícita y visibilizan su extrema utilidad para la producción del placer, y otras múltiples identificaciones. La imagen de ENDO, al existir de forma colectiva, se vuelve una herramienta *contra-sexual*, de por sí socializada. Su potencia política nunca existe de forma individual, sino que siempre atañe a una multitud.

ENDO viene a descubrir este régimen epistémico de aparente heterosexualidad, brindando herramientas a través de las imágenes para desestabilizar las nociones de sujeto y la estabilidad de las categorías de género al descubrir cómo se producen y

²² *Ibid.* P. 9.

²³ Buck-Moors, Susan. “Estudios visuales e imaginación global”. En: Brea, José Luis. *Estudios visuales*. Akal, Madrid, 2005.

²⁴ Preciado. Op. Cit.

reifican estas mismas. Con estas aproximaciones no queremos caer en la categorización de las imágenes como instrumentos, o acentuar su posible función. Sino volverlas parte constitutiva de un sistema, volverlas organismo, o en todo caso, volver más visuales nuestros cuerpos.

Bibliografía

- AA. VV. *Biopolítica*. Ají de Pollo, Buenos Aires, 2009.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Katz, Madrid, 2010.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.
- Brea, José Luis. *Estudios visuales*. Akal, Madrid, 2005.
- Brea, José Luis. "Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad". En: Brea, José Luis. *Estudios visuales*. Akal, Madrid, 2005.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Paidós, Buenos Aires, 2008.
- ----- *El género en disputa*. Paidós, Madrid, 2011.
- Femenías, Luisa. "Aproximación al pensamiento de Judith Butler". Conferencia impartida en Gijón, 2003. Disponible en: www.comadresfeministas.com/publicaciones/enlaweb/femenias.pdf
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Ópera Prima, Madrid, 2002.