

REVISTA DE ARTES VISUALES / ENE-JUN 2014 / ISSN 2145-6399

AVR

Nº12
DESOBEDIENCIAS SEXUALES



AVARTE #

ERRATA#

Nº12, ENE-JUN 2014
ISSN 2145-6399

© Fundación Gilberto Alzate Avendaño

© Instituto Distrital de las Artes

Alcalde Mayor de Bogotá

Gustavo Petro

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Clarisa Ruiz

Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño FUGA

Ana María Alzate Ronga

Gerente de Artes Plásticas y Visuales FUGA

Jorge Jaramillo Jaramillo

Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales FUGA

María Fernanda Ariza, Andrés García La Rota, Katia González, Sergio Jiménez Rangel, Xiu Valentina Rodríguez y Raquel Solorzano

Director Instituto Distrital de las Artes IDARTES

Santiago Trujillo Escobar

Subdirectora de Artes IDARTES

Bertha Quintero

Gerente de Artes Plásticas y Visuales IDARTES

Catalina Rodríguez

Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales IDARTES

María Buenaventura, Elkin Ramos, Derlys Rodríguez, Julián Serna, Sandra Valencia y María Villa Largacha

ERRATA# es una publicación periódica (semestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica. El tema que estructura este duodécimo número que presentamos es

Desobediencias sexuales

EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#

Directores Catalina Rodríguez y Jorge Jaramillo Jaramillo

Asesora Katia González

Coordinadora editorial Sofía Parra Gómez

Editores invitados Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento y Fernando Davis

Comité editorial nacional

Ricardo Arcos-Palma (Escuela de Artes Plásticas, U. Nacional de Colombia); Pedro Pablo Gómez (Programa de Artes Plásticas y Visuales, ASAB, U. Distrital); Rita Hinojosa de Parra (Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño); y Andrés Matute (Carrera de Artes Visuales, U. Javeriana).

Comité editorial internacional

Jorge Blasco Gallardo (España); Luis Camnitzer (Uruguay); Karen Cordero Reiman (México); Marcelo Expósito (España-Argentina); Sol Henaro (México); Carlos Jiménez Moreno (España-Colombia); Ana Longoni (Argentina) y Gerardo Mosquera (Cuba).

Autores, artistas y colaboradores internacionales en este número

Anyely Marín Cisneros (Venezuela), Fernanda Carvajal (Chile), Fernando Davis (Argentina), Francisco Casas (Chile), Helena Braunštajn (Serbia/México), Horacio Ramos (Perú), Lourdes Méndez (España), Lucía Egaña Rojas (Chile), María Galindo (Bolivia), Mireia Sallarès (España), Nicolás Cuello (Argentina), Paul B. Preciado (España), Post-Op (España), Serigrafistas Queer (Argentina), Sofía Lemos (Portugal), Teobaldo Lagos Preller (Chile), Xabier Arakistain (España).

Autores, artistas y colaboradores nacionales en este número

Abcdefghijklmnpqrstuvwxy, Carlos María Romero, Carlos Motta, Clara Sofía Arrieta, Diego Martínez Celis, Guillermo Vanegas, Juan Pablo Echeverri, Lina Cuellar, Mónica Eraso Jurado, Nadia Granados/La Fulminante, Santiago Monge, Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento y Vividero Colectivo.

Los juicios y contenidos expresados en los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no representan las opiniones de la *Revista de Artes Visuales ERRATA#*, ni de las entidades responsables.

Diseño, diagramación y edición digital

Tangrama

www.tangramagrafica.com

Corrección de estilo Íkaro Valderrama y Francisco Thaine

Impresión Imprenta Distrital, octubre del 2015

Contacto

Instituto Distrital de las Artes

Tel. (571) 379 57 50 ext. 330

Calle 8 # 8 - 52, Bogotá, Colombia

www.idartes.gov.co

Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Tel. (571) 282 94 91 ext. 228-122

Calle 10 # 3 - 16, Bogotá, Colombia

www.fgaa.gov.co

Página web

www.revistaerrata.com

contacto@revistaerrata.com

Foto de portada: Hélio Oiticica, *Agripina é Roma-Manhattan*, 1972, Super-8, color, mudo, 16'27". Cámara: Hélio Oiticica y Antônio Dias; edición: Andreas Valentin; con la participación de: Mario Montez, Christiny Nazareth, Antônio Dias y David Starfish. Foto: Hélio Oiticica. © César y Claudio Oiticica.

AVRARA

Nº12
DESOBEDIENCIAS SEXUALES



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

contenido

ERRATA# 12, ENERO–JUNIO 2014

DESOBEDIENCIAS SEXUALES

EDITORIAL 12

16 **TECNOLOGÍAS SEXOPOLÍTICAS, CONTRAESCRITURAS CRÍTICAS Y DISPOSITIVOS DE SUBJETIVACIÓN /**
Fernando Davis

Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: cuerpos, contraescrituras 20
Fernando Davis

46 *Políticas de la infección*
Fernanda Carvajal

Flujos, roces y derrames del activismo artístico en Argentina, 2003–2013. 70
Políticas sexuales y comunidades de resistencia sexo-afectiva
Nicolás Cuello

96 **LA COLONIALIDAD DEL PLACER: DISPUTAS Y DESLINDES /**
Víctor Manuel Rodríguez–Sarmiento

El Guesa errante: éticas y estéticas trash/malandras/delincuentes/ 104
desobedientes para mundos queer y decoloniales
Víctor Manuel Rodríguez–Sarmiento

126 *Sentiido: periodismo sobre la diferencia*
Lina Cuellar

Apíadate de mí, ¡Oh, Salomé! 146
Carlos María Romero y Clara Sofía Arrieta (Vividero Colectivo)

INSERTO Nadia Granados/La Fulminante

170

ESPECIAL

¿Qué significa ser visible? Retrato y fisionomía disidente en Elly Strik

Paul B. Preciado

192

DOSSIER

Carlos Motta

Juan Pablo Echeverri

Ladyzunga Cyborgásmica Mujer Ultradigital

Mireia Sallarès, entrevistada por Helena Braunštajn

María Galindo

Santiago Monge

Serigrafistas Queer

Yeguas del Apocalipsis, por Francisco Casas

Wilson Díaz y Juan Mejía, por Guillermo Vanegas

Lucía Egaña Rojas

Post-Op

258

ENTREVISTA

El sexo como categoría curatorial: una apuesta política

Lourdes Méndez en conversación con Xabier Arakistain

272

A:DENTRO

¿«El silencio de los ídolos» o el silenciamiento de las comunidades?

La apropiación social del patrimonio como convidada de piedra

en la gestión del patrimonio arqueológico

Diego Martínez Celis

280

A:FUERA

Documento y disidencia sexual en Lima «Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)»

Horacio Ramos

Juan Gaitán, curador de la 8ª Bienal de Berlín: una anticartografía

Teobaldo Lagos Preller

294

PUBLICADOS

colaboran en ERRATA# N°12

Abcdefg Hijklmn Opqrst Uvwxyz

Conocida también como Ladyzunga Cyborgázmika Mujer Ultradigital en constante construcción y deconstrucción. En el 2008 renuncia a títulos profesionales, etiquetas y demás dispositivos de control social. Desde el 2002 realiza acciones, conferencias, seminarios, conversatorios y talleres en galerías y museos de arte, la calle y fiestas de metal y hardcore electrónico. Ha creado talleres de fotografía con el cuerpo usando técnicas de BDSM (bondage, dominación, disciplina/sumisión, sadismo, masoquismo, fetichismo y parcialismos) y talleres de posproducción para la clase de Fotografía II (2010–2012) en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, con el artista y docente Pablo Adarme. Ha realizado acciones, talleres y seminarios en varios encuentros nacionales e internacionales de performance: el Mambo (Museo de Arte Moderno de Bogotá), Galería Neebex, El Parche Artist Residency, ASAB–Universidad Distrital, Galería Santa Fe, Jornada de Performance de la Red de Artes Vivas en el Teatro Varasanta, Universidad Industrial de Santander, Universidad Nacional (sede Bogotá), entre otras.

Carlos María Romero

Estudió Gobierno y Relaciones Internacionales; Danza y Coreografía, y se graduó de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas con cinco presentaciones sucesivas llamadas *Canciones salvajes*, trabajo laureado por la Universidad Nacional de

Colombia (2012). Del 2009 al 2011 se dedicó al agenciamiento cultural por medio de la organización eltiempoeespacioe espectador(a); la pedagogía, liderando el diseño del programa de Danza de la Universidad del Atlántico en Barranquilla; y la curaduría del Festival y Plataforma Universitaria de Danza. En el 2014 presentó en cocuraduría con Inti Guerrero la exposición «Josephine Baker y Le Corbusier en Río. Un *affair* trasatlántico» en el Museo de Arte de Río (MAR). Sus trabajos y colaboraciones han sido exhibidos en teatros, museos y espacios no convencionales de las Américas y Europa, como la Galería Santa Fe (Bogotá), Fonderie Darling (Montreal), Abrons Arts Center (Nueva York), The Tanks/Tate y Serpentine Gallery (Londres), entre otros.

Carlos Motta

Egresado del Whitney Independent Study Program (2006), fue nombrado becario de la Guggenheim Foundation (2008) y actualmente es profesor en Parsons The New School of Design en Nueva York. Artista multidisciplinario cuya obra indaga en la historia política y social proponiendo contranarrativas que reconocen grupos sociales, identidades y comunidades cuya voz ha sido suprimida por el poder dominante. Su obra ha sido presentada internacionalmente en Tate Modern, Londres; New Museum, Guggenheim Museum y MoMA/PS1, Nueva York; Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá; Serralves Museum, Oporto; Sala de

Arte Público Siqueiros, México; Bienal Internacional de Cartagena de Indias; X Bienal de Lyon; y otros espacios públicos y galerías privadas alrededor del mundo. Su *Trilogía Nefanda*, tres películas cortas acerca de la sexualidad en la época prehispánica y colonial, se lanzó mundialmente en el Festival Internacional de Cine de Róterdam (2014).

Clara Sofía Arrieta

Literata de la Universidad de los Andes y egresada de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional con una tesis meritosa titulada *Aquiles Aquí*, la cual fue asesorada por la escritora Laura Restrepo. Se formó como actriz en la Casa del Teatro Nacional y con diferentes directores. Su trabajo se encuentra en las intersecciones entre lo escénico y lo escritural, con el blog teatral de la revista *En Órbita* y su colaboración con la *Revista Vice Colombia*. Su particular interés por la muerte, la memoria y la comunicación con los que ya no están ha guiado sus procesos de creación. Sus piezas se han presentado en México y Colombia.

Fernanda Carvajal

Socióloga, investigadora y docente. Magíster en Comunicación y Cultura, actualmente es becaria del Conicet y realiza el doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Es coautora del libro *Nomadismos y Ensamblajes. Compañías teatrales en Chile 1990–2008* y ha publicado artículos sobre teatro y arte contemporáneo chileno. Ha ejercido la docencia en las universidades Católica de Chile y en la de Buenos Aires. Integra la Red Conceptualismos del Sur desde el 2009. Conformó el equipo coordinador de la exposición «Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina» (MNCARS 2012, Mali 2013, Muntref 2014). Su campo de investigación abarca los cruces entre arte, sexualidad y política en el cono sur a partir de los años setenta.

Fernando Davis

Profesor e investigador de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y de la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires) y curador independiente. Dirige el

Laboratorio de Investigación de Arte Contemporáneo en América Latina (LabiAL), en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, sede de un proyecto de investigación en curso sobre las relaciones entre prácticas artísticas, activismos y políticas sexuales —también bajo su dirección—, y del programa de investigación Archivo Queer. Su investigación actual se centra en las genealogías poético-políticas de las desobediencias sexuales desde el sur y en la historia del arte como tecnología sexopolítica. Integra la Red Conceptualismos del Sur.

Francisco Casas

Artista, poeta y novelista chileno, radicado actualmente en Perú. Autor de las novelas *Partitura* (2015) y *Yo, Yegua* (2004), así como del libro de poemas *Sodoma mía* (reeditado en el 2014). Junto a Pedro Lemebel (1952–2015) conformó el colectivo artístico Yeguas del Apocalipsis (1987–1997) en Santiago de Chile. El colectivo nació y se desarrolló a partir de los últimos años de dictadura militar y durante los primeros años de la posdictadura en el contexto de la «transición democrática» chilena. Se trataba de un colectivo interdisciplinario que tomaba como principal eje de trabajo el cuerpo, y que experimentó con diferentes recursos estéticos: instalación, escenificación, fotografía, video e intervenciones.

Guillermo Vanegas

Psicólogo de la Universidad Nacional de Colombia, con estudios en Maestría de Historia del Arte la Arquitectura y la Ciudad de ese mismo centro educativo. En el 2010 fundó Reemplaz0, entidad por medio de la cual realiza curadurías sobre arte y cultura contemporánea. Con esta firma ha expuesto la obra de artistas como Wilson Díaz, Juan Mejía, José Horacio Martínez, Fernando Uhía, entre otros. De forma independiente coordinó la curaduría «Preámbulo», para el 13 Salón Regional de Artistas del Ministerio de Cultura (2009). Desde el 2007 se ha desempeñado como profesor en varias universidades de Bogotá. Entre sus menciones se encuentra el Premio Nacional de Crítica (Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes, 2006). También recibió el Premio Internacional

de Crítica de Arte, organizado por la revista *Lápiz* de Madrid (2005) y el Premio de Ensayo Crítico, otorgado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá (2005). Escribe regularmente para el periódico *Arteria* y las páginas web: sablazo.org, A*DESK y esferapublica.org.

Helena Braunštajn

Estudió ingeniería civil, historia, teoría del arte y filosofía. Se especializó en arte contemporáneo y ha desarrollado las actividades de investigación, curaduría, asesoría y docencia. Curadora de Lugar_Cero (2009–2012), proyecto de arte público en la Ciudad de México. Colabora con distintos artistas y realiza asesorías en proyectos sobre arte y estéticas contemporáneas en la Fundación del Centro Histórico y Compañía de Danza Tania Pérez–Salas. Ha participado en diversos proyectos editoriales como autora del libro: *El mapa del Centro Histórico: territorios imaginarios. Estudio sobre la producción artística actual en el centro histórico de la Ciudad de México* (2008); editora de: *Lugar_Cero. Reflexión polifónica sobre el arte y la ciudad* (2012); autora del ensayo «El silencio y la economía de las palabras» publicado en el libro *Michel Foucault: reflexiones sobre el saber, el poder, la verdad y las prácticas de sí* (2008). Actualmente realiza una investigación sobre el concepto de amor para el proyecto artístico de Mireia Sallarès que se concretará en Serbia.

Juan Pablo Echeverri

Estudio Artes Visuales en la Universidad Javeriana y ha participado en numerosas exposiciones tanto colectivas como individuales. Su primera exposición individual fue «miss fotojapón», en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (2003) y desde entonces su trabajo ha sido exhibido en diferentes galerías y museos del mundo, entre los que destacan: The Photographers' Gallery en Londres, Ps1 en Nueva York, Itau Cultural en São Paulo, Palau de la Virreina en Barcelona, etc. En el 2009 formó parte de la X Bienal de La Habana, y en el 2010 fue incluido en la publicación del New Museum

de Nueva York *Younger Than Jesus: Artist Directory*. Ha realizado residencias artísticas en lugares como Inglaterra, México y Brasil. Su obra *miss fotojapón* forma parte de la colección del Banco de la República y se puede visitar en la Casa Republicana dentro de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

Lina Cuellar

Directora de sentiido.com y de la Fundación Sentiido. Profesional en Estudios Literarios, magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia y candidata a doctora en Historia de la Universidad de los Andes. Sus intereses principales están enfocados en la historia del libro y la cultura, la historia literaria, la literatura norteamericana del siglo XX, el periodismo digital y la historia de la cultura impresa. Empezó a incursionar en el periodismo de manera empírica y ha tenido la fortuna de contar con maestras que le han mostrado que este oficio es un campo rico para involucrar todo tipo de conocimientos e intereses.

Lourdes Méndez

Feminista y catedrática de Antropología Social de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Entre sus libros se encuentran: *Antropología de la producción artística; Cuerpos sexuales y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales; Antropología feminista; Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [...] al contemporáneo*. También ha publicado numerosos artículos y capítulos de libros como: «Administrando la desigualdad entre los sexos ¿Los estudios de género a la deriva?»; «La subversión en imágenes: cuerpos, feminismos y obras visuales occidentales en la década de los noventa del siglo XX»; «“Arte coño” y otras representaciones del cuerpo sexuado: feminismo en el arte contemporáneo»; «Ellos, “artistas” a secas; Ellas, “mujeres artistas”; que no es lo mismo». Una constante a lo largo de su trayectoria es el intento de aplicar, en cada una de sus investigaciones, los enfoques de la antropología feminista materialista.

Lucía Egaña Rojas

Artista, escritora y activista chilena residente en Barcelona. Estudió Bellas Artes, Estética y Documental. Actualmente realiza un doctorado en Comunicación Audiovisual en la Universidad Autónoma de Barcelona. Es fundadora del colectivo de disidencia tecnológica *minipimer.tv* y organizadora del festival de pornografía no convencional *Muestra Marrana*. Sus intereses principales tienen que ver con feminismo, representación, postpornografía, tecnología, software libre y error.

María Galindo

Integrante fundadora del grupo *Mujeres Creando* (*mujerescreando.org*) desde 1992 en La Paz, Bolivia. Artista, activista anarcofeminista, realizadora audiovisual y de radio, y autora de diversos libros, entre ellos: *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar* (2013); *Ninguna mujer nace para puta* junto a Sonia Sánchez (2007), y *Archivo Cordero 1900–1961* (2004). Con *Mujeres Creando* ha participado en las bienales de São Paulo (2007 y 2014); «Principio Potosí», del Museo Nacional Reina Sofía (2010), y demás. Como movimiento social feminista, *Mujeres Creando* tiene su sede en La Paz y Santa Cruz (Bolivia), así como la *Radio Deseo 103.3 fm* y desarrolla proyectos educativos y sociales con y para mujeres.

Mireia Sallarès

Artista visual y realizadora. Licenciada en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona, estudió Cine en la *New School University* y en la *Film & Video Arts* de Nueva York. Colaboradora independiente del Centro de Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (*Macba*). Vive en tránsito entre Barcelona y Ciudad de México, así como en otras ciudades extranjeras en las que desarrolla sus proyectos de investigación. De sus exposiciones recientes destacan «La realidad invocable» en el *Macba* (2014); «Monuments» en el Centro de Artes de Tarragona (2013); «Las muertes chiquitas» en el *Facets* de Chicago y el *Anthology Film Archives* de Nueva York (2013), el Museo Carrillo Gil de

México (2010) y en el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria (2007); «Se escapó desnuda, un proyecto sobre la verdad» en la Fundación Miró de Barcelona (2012); «To Have & to Lose» en la *Galleri Image* de Aarhus, Dinamarca (2008) y en el *Lanzia Contemporary Art Center* de Gdansk, Polonia (2009). Profesora invitada desde el 2011 de las maestrías de Creación Contemporánea del IED en Madrid y el IDEP de Barcelona.

Nadia Granados/La Fulminante

Artista de pensamiento libertario, egresada de la Universidad Nacional de Colombia (2000), centrada en el trabajado de las artes del espacio, el movimiento y el cuerpo como son el video, la pornografía, la magia, la instalación y el performance. Le interesa la intervención en espacios públicos (la calle, la web) utilizando su cuerpo y el arte como un detonante vital, un abre-caminos y un removedor de conciencias. Ha realizado varias propuestas desde la comunicación visual popular, por medio del video en web, el activismo, la transmisión en directo de video y lo panfletario. Ha presentado sus propuestas en Colombia y a nivel internacional en Canadá, España, Berlín, México, Brasil, Ecuador, Perú, Chile, Argentina y Venezuela. Ha recibido diferentes distinciones entre ellas el III Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales, Bogotá (2014) y el 28 Franklin Furnace Fund, en Nueva York (2013).

Nicolás Cuello

Activista cuir y profesor de Historia de las Artes. Se desempeña como becario de investigación en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), donde actualmente finaliza sus estudios de posgrado en la Maestría de Estética y Teorías de las Artes, y como docente en la Universidad Nacional de Las Artes (UNA) en Buenos Aires. Es miembro del Laboratorio de Investigación de Arte Contemporáneo en América Latina (*LabiAL*), donde coordina junto a Morgan Disalvo el grupo de trabajo *Políticas Visuales de los Afectos*, y es parte del proyecto de investigación «Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo».

Además, se desempeña como secretario de la cátedra libre Prácticas artísticas y políticas sexuales en la UNLP. Su trabajo como investigador se centra en la intersección de prácticas artísticas, políticas sexuales, representaciones críticas de los cuerpos, y perspectivas feministas/posfeministas sobre la crisis neoliberal del 2001 en Argentina.

Paul B. Preciado

Filósofo y activista *queer*. Investigador y docente asociado a la Universidad París VIII. Doctor en Filosofía y Teoría de la Arquitectura de la Universidad de Princeton. Preciado es una referencia internacional en los estudios de género y políticas del cuerpo y la sexualidad. Es autor de los libros *Manifiesto contrasexual* (2002), *Testo yonquí* (2008), *El deseo homosexual* (2009) y *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría* (2010, finalista del Premio Anagrama de ensayo y Prix Sade 2011). Entre sus proyectos destacan: «Retóricas del género/Políticas de la identidad» (BNV/UNIA, Sevilla, 2003); «Maratón Posporno» (Macba, Barcelona, 2004); «FeminismoPornoPunk» (Arteleku, San Sebastián, 2008); «La Internacional Cuir» (MNCARS, Madrid, 2011) y «Gender Lab» (Emmetrop, Bourges, 2012). Actualmente es director del programa Somateca: feminismos, producción biopolítica, prácticas *queer* y trans en el Centro de Estudios Avanzados del Museo Nacional Reina Sofía, y lo fue del Programa de Estudios Independientes (PEI) del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Post-Op

Es un grupo transdisciplinar que investiga sobre género, sexualidad y postpornografía desde una perspectiva *queer* transfeminista. Su trabajo abarca performances, realización de talleres e instalaciones, la videocreación y la acción directa. Forman parte de la escena transfeminista de Barcelona y trabajan entorno a la resexualización del espacio público abordando la sexualidad y el género desde la noción de cuerpo y performance. Ocupan las calles con sus personajes multigenerados, monstruosos y mutantes, visibilizando cuerpos, sexualidades y prácticas no

normativas. Han mostrado su obra en museos como el Museo Nacional Centro Reina Sofía de Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) o el Centro Pompidou de París, sin dejar de lado la intervención en los espacios autogestionados y públicos. Actualmente su producción se centra en cuestiones de sexualidad y diversidad funcional. En este ámbito destacan su colaboración en el documental *Yes, we fuck* (2015) y el proyecto de diseño de prótesis y órtesis sexuales *Pornortopedia*.

Santiago Monge

Estudió Artes Visuales y la Especialización de Estudios Culturales en la Universidad Javeriana de Bogotá. Ha participado en las exposiciones «Un caballero no se sienta así» (2003) y «Yo no soy esa» (2005), en la Galería Santafé de Bogotá y «Burlesque» (2013), en El Palomar de Barcelona. Fue profesor de dibujo en la Universidad Jorge Tadeo Lozano (2007–2011) y es miembro del colectivo Yo no soy esa.

Serigrafistas Queer

Autopercebido como un no grupo, surge en el 2007 del encuentro entre la necesidad de un activista *queer* por estampar algunas remeras con consignas para la Marcha del Orgullo LGTTTBIQP y el taller de serigrafía artesanal que dictaba Mariela Scafati en su taller Belleza y Felicidad en la Ciudad de Buenos Aires. Desde ese entonces y hasta hoy SQ realiza encuentros donde se discuten consignas y se arman colectivamente yablones y estéciles para posteriormente estamparlos en el contexto de la Marcha que cada año se realiza en distintas ciudades de Argentina. Desde el año 2013 Serigrafistas Queer cuenta con un archivo coordinado por Guillermina Mongan, el cual posee, entre otros materiales vinculados a su accionar, una yabloteca que pone a libre disposición los yablones que se van generando en cada encuentro.

Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento

Ph.D. y M.A. en Estudios Visuales y Culturales de la Universidad de Rochester (Nueva York). M.A. en Historia del Arte (Siglo XX) del Goldsmiths' College (Londres). Ha sido profesor de las universidades

Nacional de Colombia, Javeriana, Andes y Pedagógica Nacional en Bogotá. Artista y curador independiente, es miembro del colectivo artístico Yonosoyesa. Ha publicado artículos y editado libros sobre prácticas artísticas y estudios culturales en Colombia y el exterior. Es profesor invitado de la Universidad de los Andes en Bogotá y de la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito, Ecuador.

Vividero Colectivo

Colectivo abierto y cambiante integrado por artistas provenientes de diferentes campos como la arquitectura, danza, literatura, música, artes plásticas y teatro (vividerocollectivo.com). Sus miembros son, en su mayoría, egresados de la Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional. Su Proyecto Márgenes fue concebido por Carlos María Romero, Charles González, Clara Sofía Arrieta y Óscar Cortés, con la colaboración de Carlos Guerra, Johanna Marín y Rodrigo Mancera. Vividero realiza un teatro con actores reales, una performance vernácula cercana al periodismo humanista y un trabajo de instalación que utiliza la materia de la ciudad. «El mejor vividero» es como los colombianos solemos designar un hábitat local que, aunque lleno de conflictos y carencias, es rico en calidad de vida. El colectivo está interesado en la revaloración y la producción de memoria proveniente de situaciones y cuerpos marginados como un tipo de activismo cultural y político.

Xabier Arakistain

Feminista, comisario y crítico de arte. Fue director del Centro Cultural Montehermoso Kulturunea durante el quinquenio 2007–2011, etapa en la que el centro fue pionero en el desarrollo y la aplicación de políticas de igualdad entre los sexos en los ámbitos del arte, el pensamiento y la cultura contemporáneos. Previamente, Arakistain desarrolló proyectos como la exposición «Trans Sexual Express», que incorporaba la categoría sexo como criterio curatorial; y tuvo a su cargo la dirección de las mesas de debate sobre arte y feminismo en los foros de expertos en arte contemporáneo de la Feria Arco (2003–2006). Ha sido también comisario de las exposiciones «Guerrilla Girls

1985–2013», en Alhóndiga Bilbao; «Kiss Kiss Bang Bang, 86 pasos en 45 años de Arte y Feminismo», en el Museo de BBAA, Bilbao; «La Mirada Iracunda», junto a Maura Reilly; y «Living y What I See. Susan Hiller», junto a Beatriz Herraez en Montehermoso.

editorial

Nos sentimos complacidos de entregar este nuevo número dedicado al tema de Desobediencias sexuales para la duodécima entrega de la *Revista de Artes Visuales ERRATA#*. Un tema que, sin más preámbulos, encarna el espíritu plural y crítico que esta revista ha querido propiciar desde su creación; un tema cuya potencialidad política y artística resultan intrínsecas; y una reflexión que reclama urgencia y que resulta tan pertinente como indispensable en la narrativa de la historia del arte. Esta edición, cuyo alcance reconocemos muy limitado frente a la riqueza y pluralidad de acciones que se generan en y desde el campo de las artes plásticas, pero también a los márgenes del mismo o lejos de él, reúne apenas una muestra de la exploración y las derivas que ha ido adquiriendo el tema en manos de artistas, curadores, teóricos, críticos, docentes, agentes del campo cultural y artístico, así como de los movimientos sociales que luchan por el reconocimiento de sus derechos sexuales, de género, de identidad y de diversidad.

En esta oportunidad contamos con la participación de dos editores que se han destacado por su trayectoria no solo como investigadores de movimientos artísticos y sociales en Latinoamérica relacionados con el tema de la diversidad sexual desde la perspectiva de los estudios *queer*, sino como curadores y actores comprometidos con la creación de espacios de construcción de conocimiento y de políticas públicas para el reconocimiento de derechos culturales más incluyentes. Fernando Davis, por ejemplo, actualmente dirige el Laboratorio de investigación y documentación en prácticas artísticas contemporáneas y modos de acción política en América Latina LabiAL, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, cuyas líneas de trabajo además de estar centradas en las prácticas artísticas contemporáneas latinoamericanas en relación con procesos sociales y políticos, tienen un fuerte interés por las estrategias de contra-productivización del cuerpo en el arte; las perspectivas feministas y contraescrituras cuir/queer en el arte; y las prácticas artísticas, activismos y sexopolíticas disidentes. Por su parte, Víctor Manuel Rodríguez, no solo se ha dedicado a vincular los estudios culturales y visuales con las prácticas artísticas en América Latina desde una perspectiva decolonial y *queer* mediante investigaciones y curadurías, sino que ha trabajado desde las instituciones en temas de políticas públicas para el reconocimiento y la garantía de los derechos culturales de poblaciones marginadas por razones de clase, étnica, género o sexualidad. También hace parte del colectivo *Yonosoyesa* y ha sido curador de diversas exposiciones en las que se abordan las relaciones entre los procesos culturales, artísticos, sociales y la sexualidad.

Dentro de los autores internacionales se encuentran las contribuciones de Fernanda Carvajal y Nicolás Cuello en la sección curada por Fernando Davis. La primera dedica su artículo a la abyección, injuria y el travestismo presentes en diversos trabajos realizados por el artista peruano Javi Vargas como formas de resistencia y denuncia de la violencia racial y homofóbica en su momento histórico-político. Por su parte, Nicolás Cuello explora los desbordamientos y contagios de los modos de acción política de diferentes colectivos artísticos y grupos feministas y lesbianofeministas en

los años más recientes en Argentina, como *Mujeres Públicas*,¹ *Fugitivas del Desierto*, *Serigrafistas Queer*, *Cuerpo Puerco* y *Acento Frenético*. En la sección nacional contamos con la participación de *Sentido*, un espacio digital de periodismo e investigación en temas de diversidad sexual único en Colombia que desde el 2011 ha venido desarrollando herramientas tanto de comunicación y visibilidad de poblaciones estigmatizadas por los medios tradicionales, como también de análisis y comprensión de la(s) realidad(es) desde un enfoque de diversidad sexual y de género. Por su parte, *Vividero Colectivo* nos presenta, mediante un texto coral, las reflexiones que han surgido en el desarrollo de su *Proyecto Márgenes*, el cual indaga por los procesos de representación, memoria y apropiación del patrimonio material e inmaterial de las/los habitantes del barrio Santa Fe (una zona de marginalización y prostitución en Bogotá que hoy hace parte de un proyecto de transformación urbana de la ciudad) en colaboración con grupos de activismo trans de la zona.

Este número incluye además a manera de especial un artículo de Paul B. Preciado sobre la obra de Elly Strick que hace parte de los intentos del autor por resistirse a la historiografía hegemónica del arte. Por eso se aproxima a los retratos de Elly Strick de tal modo que encuentra en ellos un archivo sensible que opera un desplazamiento en la historia visual. Una irrupción al uso del retrato como técnica de producción de subjetividad, en el que mediante taxonomías se establecían especies, géneros, razas, sexos; pero que en el caso de Strick retratan a los subalternos: la mujer demente, el humano-animal, el gorila, etc. Por otro lado, las secciones de Entrevista y Publicados contienen un espacio para la producción editorial y curatorial, académica y no académica de los diversos feminismos. Sabemos que este tema por sí mismo daría para un solo número de la revista, pero era inevitable no entrar en diálogo o incluso contradicción con lo que estos estudios y militancias han producido para pensar las cuestiones relativas al género y la sexualidad. Por eso contamos con el diálogo entre la antropóloga feminista Lourdes Méndez y el curador y también feminista Xabier Arakistain, quienes hacen un recorrido por la trayectoria de este último a partir de su encuentro con la primera desde sus años de formación universitaria.

En este Dossier reunimos el trabajo de artistas nacionales e internacionales como Carlos Motta, Juan Pablo Echeverri, Ladyzunga Cyborgásmica Mujer Ultradigital, Mireia Sallarès, María Galindo, Santiago Monge, Serigrafistas Queer, Yeguas del Apocalipsis, Wilson Díaz y Juan Mejía, quienes a partir de textos, entrevistas, ensayos o composiciones plurales, algunos más autobiográficos otros más poéticos o experimentales, nos presentan sus reflexiones, preocupaciones o motivaciones por aproximarse a temas relacionados con la diversidad sexual y de género. Algunos se preguntan por la reconstrucción de memorias colectivas silenciadas; otros quieren cuestionar los imaginarios dicotómicos propios de la hegemonía heterosexual; algunos se proponen

1 De hecho, una de sus acciones a manera de encuesta se incluye en esta revista como un modo de seguir poniendo en circulación y multiplicar las herramientas críticas que el colectivo propone para desnaturalizar la hegemonía heterosexual.

cuestionar los límites impuestos sobre los cuerpos y la sexualidad; y otros comprenden que ese ejercicio de poder y rebelión corporales van más allá de lo personal y privado y que su potencial político se fragua al interior de las coyunturas sociales y políticas del momento y no al margen de las mismas. Así mismo, esta sección cierra con los textos de las artistas y activistas Lucía Egaña y Post-Op a propósito de las prácticas artísticas pospornográficas en Latinoamérica y España, respectivamente, bien sea para señalar su imposibilidad o para exponer la emergencia de las mismas al interior, al borde o al extremo de iniciativas institucionales, festivales y espacios independientes.

Para terminar, este número cuenta con la intervención de La Fulminante (Nadia Granados) quien por medio de un Cabaret hace de su cuerpo un espectáculo exacerbado de reflexión política sobre nuestra realidad nacional. A la manera de las guerrillas de la comunicación La Fulminante desborda los lenguajes de la comunicación *mainstream* y de la pornografía para poner el dedo en la llaga en temas como el aborto, la corrupción, el paramilitarismo, la violencia, etc.

Finalmente, queremos agradecer a la diversidad de voces que se han unido para ser parte de este número, ha sido para esta publicación un reto ir más allá de la corrección lingüística y editorial de unificar lo que tiene urgencia de ser nombrado como diverso. Es por eso que quisimos respetar la diversidad de estrategias para mencionar y configurar un aparato teórico y un conjunto de herramientas políticas en continua construcción y revisión. Discursos que se hacen cuerpo, cuerpos que quieren ir más allá de los discursos, sujetos con capacidad de agenciamiento, formas de movilización y ruptura con los mecanismos institucionalizadores de sexualidades correctas, sexualidades desbordadas, desobedientes, disidentes; cuerpos vulnerados que se resisten y cuya vulnerabilidad no es opuesta a la acción, sino que justamente deviene acción y resistencia.

TECNOLOGÍAS
SEXOPOLÍTICAS,
CONTRAESCRITURAS
CRÍTICAS Y DISPOSITIVOS
DE SUBJETIVACIÓN

Fernando Davis

¿Qué formas de agencia e imaginación política vienen agitando los discursos críticos de las desobediencias sexuales en los ámbitos del arte y el activismo? ¿Mediante qué estrategias las prácticas de las desobediencias sexuales posibilitan la activación disidente de nuevos procesos de subjetivación sexopolítica? ¿De qué manera estas subjetividades contestan y resisten a la potencial instrumentalización y neutralización de la disidencia por parte de los dispositivos de control del mercado neoliberal y sus políticas de la diversidad? ¿En qué formas interpelan críticamente a los relatos canónicos de la historia del arte y sus epistemologías normalizadas?

Este conjunto de textos pretende contribuir a la construcción de posibles genealogías de las desobediencias sexuales en América Latina al considerar las diversas estrategias poético-críticas que, desplegadas desde el arte y el activismo, apostaron por la problematización y el desmontaje de las mecánicas de poder de la biopolítica/sexopolítica contemporánea y sus modos de administración, control y producción disciplinaria de cuerpos y subjetividades en el actual escenario diagramado por el semiocapitalismo globalizado. Se trata de prácticas que no solo tensionan y desplazan los bordes institucionalizados de lo artístico, sino que a la vez inscriben su operatividad disidente en la exigencia por reinventar el territorio de la política, forzando los límites de lo posible para agitar la invención desafiante de nuevos procesos de subjetivación.

La noción de «desobediencia sexual» designa a un conjunto múltiple y heterogéneo de prácticas contraproductivas que interfieren y desorganizan las mecánicas de productivización disciplinaria de la biopolítica/sexopolítica capitalista, pero no solo para denunciar o señalar aquello que la norma excluye, silencia o invisibiliza, sino para interrogar los cuerpos en sus potencias y en sus afectos (en su posibilidad de afectar y de verse afectados) y para activar modos de subjetivación que se arriesgan a interrumpir la producción y gestión normalizada de las subjetividades mayoritarias. En este sentido, interesa pensar a las desobediencias sexuales como una estrategia de contraescritura, un conjunto de prácticas de contraproduktivización que opera desviando, desplazando, interrumpiendo o torciendo la productividad disciplinaria de los nuevos aparatos de control mercantil del capitalismo globalizado. Estrategias que articulan y disputan su disruptividad poético-política en advertir las lógicas de poder/saber (cis y heterocentradas) que administran y pautan determinadas condiciones de inteligibilidad en torno a lo posible y lo pensable en la escritura del arte y sus narrativas, a la vez que plantean la pregunta política por los modos en que las imágenes y la historia del arte trabajan en la construcción de ficciones somatopolíticas y en la producción normada de una «verdad» estable y coherente de los cuerpos.

En continuidad con los desarrollos críticos del feminismo postestructural y la teoría *queer*, cabe entender a la escritura del arte como una *tecnología sexopolítica*. Este concepto, tal como lo define Preciado, deriva de la noción de *biopolítica* formulada por Michel Foucault para hacer referencia a una serie de transformaciones en las tecnologías de poder a partir del siglo XVIII. La biopolítica designa a un tipo

de poder productivo que opera en la gestión y administración disciplinaria de la vida y que penetra y constituye el cuerpo del individuo moderno y es correlativo de la expansión de la racionalidad occidental moderna/colonial y capitalista. También las imágenes constituyen tecnologías sexopolíticas y, en tal sentido, participan, en sus formaciones hegemónicas, de las mecánicas normalizadas de productivización biopolítica. El concepto de tecnologías del género propuesto por Teresa de Lauretis — quien sigue y complejiza los argumentos de Foucault— permite advertir el lugar crucial que tienen las imágenes visuales y audiovisuales de nuestra cultura como poderosas tecnologías que operan en la producción de cuerpos sexuados y generizados y que sancionan y administran las condiciones de inteligibilidad de las sexualidades «normales» y «desviadas», al gestionar y fijar representaciones, imaginarios, identidades, efectos de verdad, subjetividades, deseos y afectos.

Sin embargo, tanto la escritura del arte como las imágenes constituyen también potencias políticas, territorios de contestación y contraproductivización crítica desde donde es posible desviar o desmontar dicho régimen de poder mayoritario.¹ En cuanto práctica de contraescritura, la teoría *queer* y los discursos de las desobediencias sexuales vienen cuestionando los presupuestos teóricos, epistemológicos y metodológicos de la historia y la teoría del arte, contribuyendo a desmontar las narrativas hegemónicas de las historiografías dominantes en sus trayectorias normalizadas. No se trata, por lo tanto, de hacer un lugar a las desobediencias sexuales en dichos relatos legitimados, sino de interrumpir y desmontar las coordenadas de sentido a partir de las cuales estas prácticas son llamadas a inscribirse sin conflicto dentro de los límites de una historia del arte cuyos presupuestos teóricos y epistemológicos no siempre resultan problematizados. Las desobediencias sexuales, entendidas como una tecnología de contraescritura, se ubican a contramano de la mera integración de sus prácticas desde los presupuestos identitarios de conceptos como los de «arte gay», «lesbiano», «trans» o «queer». Por el contrario, apuntan a *queerizar* la propia escritura del arte para hacer pulsar en la cuidada geografía de sus narrativas hegemónicas aquellas corporalidades y procesos de invención subjetiva y de imaginación disidente silenciados o borrados del curso de lo posible. En las prácticas artísticas y activistas, las desobediencias sexuales suponen también la construcción de dispositivos de subjetivación que posibilitan la activación de nuevas formas de agencia sexopolítica que desarman los modos de sujeción mayoritarios.

Estos planteamientos se inscriben asimismo en el actual escenario diagramado por el capitalismo cognitivo; un capitalismo de sometimiento semiótico que se expande a escala planetaria, como lo ha señalado Félix Guattari, sobrecodificando y controlando toda actividad humana. El capital ya no designa una mera categoría económica, sino una categoría semiótica con consecuencias para la producción de subjetividad,

1 La noción de contraproductivización también sigue los argumentos de Foucault, para quien no existe un «afuera» del poder, sino múltiples estrategias de resistencia, desvío o inversión de las formas de productividad disciplinaria normalizadas.

ya que el semiocapitalismo basa su eficacia en la sobrecodificación de las diferencias al aplanar su potencialidad productiva, adjudicar un territorio para cada expresión minoritaria, gestionar su visibilidad y neutralizar su fuerza de disidencia y su potencial de transformación. Las «industrias de la subjetividad» constituyen en el presente el más potente operador simbólico del capitalismo cognitivo. La máquina capitalista trabaja codificando y «poniendo a producir» aquellos restos o excedentes opacos que contrarían las lógicas de transparencia del régimen neoliberal, invisibilizando las disputas de sentido y las articulaciones de poder. Es en este contexto que las desobediencias sexuales son llamadas a «diferenciarse» según los ordenamientos de sentido trazados por las políticas de la transparencia del neoliberalismo y los discursos celebratorios de la diversidad desplegados por los nuevos aparatos de control capitalista. En este punto, las desobediencias sexuales podrían confrontar la cadena de productivización disciplinaria por medio de la cual el dispositivo de la diversidad produce, administra y hace visibles las diferencias, haciendo proliferar el excedente opaco como residuo inclasificable que se resiste a enmarcarse pacíficamente en los trazados de sentido a partir de los cuales el actual capitalismo diagrama los límites entre identidad, diferencia y alteridad.

Referencias

- De Lauretis, Teresa. 2000 [1999]. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS.
- Foucault, Michel. 2008 [1976]. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guattari, Félix. 2004. *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Preciado, Beatriz. 2008. *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.

TRÁFICOS Y
TORSIONES *QUEER/QUIR*
EN EL ARTE: CUERPOS,
CONTRAESCRITURAS

Fernando Davis

▼ Alberto Greco, *Vivo-Dito vacío*, 1963.



Tu cuerpo, tu rostro lucen transparencias
como si las azoteas
o los ríos
o los helechos
o cualquier grillo
te hubieran creado con seis gotas de lluvia.
Alberto Greco, *Fiesta*, 1950

El *flâneur* puto

«GRECO PUTO». En 1954 el artista argentino Alberto Greco escribía esta frase en las paredes de baños públicos de París, junto a dibujos y «grafitis obscenos» (Rivas 1992, 182). En junio de ese mismo año, Greco había viajado a la capital francesa con una beca del gobierno de ese país, con el propósito de ampliar sus estudios de pintura, que había iniciado en Buenos Aires. Durante su estancia en París subsistió mediante la compraventa de objetos usados y con el poco dinero que obtenía de la venta callejera de acuarelas y *gouaches* y la adivinación del porvenir (Rivas 1992, 262). Las inscripciones en los baños que entonces frecuentaba, lugares de encuentro e intercambio sexual entre hombres conocidos en la jerga homosexual como «tazas» o «teteras» (Huard 2012), formaban parte de la trayectoria nómada que estas actividades involucraban. Inscripta en la cartografía móvil del deambular marica por las calles parisinas, cuyos derroteros Greco relataba ese mismo año en una larga carta a su amigo, el crítico y periodista Ernesto Schoo (Greco 1992a, 184–186), la reiterada marca en los baños trazaba un gesto crítico que, si en un sentido es posible interpretar como apropiación e inversión *queer* de la injuria homofóbica, a la vez constituía, en el contexto francés, un desplazamiento *cuir* de la lengua a través del cual la marica argentina torsionaba desafiante e incómodamente la doble marcación de su cuerpo como puto y extranjero.

Toda la producción de Greco aparece atravesada por la experiencia del viaje, por las condiciones de extravío y discontinuidad que supone el viajar, en cuanto desplazamiento geográfico y simbólico en el que las coordenadas que referencian y ordenan el paisaje cotidiano se ven afectadas y desorientadas en la estabilidad de sus marcos de sentido, pero también por la deriva dislocatoria del artista migrante que no solo desplaza en el viaje sus rutinas domiciliadas, sino que a la vez descentra y trastorna las del lugar de destino.¹ Incluso cuando viajaba a París para estudiar pintura, Greco estaba muy lejos de asumir sin conflicto sus repertorios estéticos y formales; por el

1 Entre 1954 y 1956 Greco se instaló en París. En octubre de 1955 viajó por Italia y Austria y en 1956 fue a Arlés y Londres. Ese año regresó a Buenos Aires y en 1957 se fue a Brasil, primero a Río de Janeiro y en 1958 a São Paulo. En 1958 volvió a Buenos Aires, donde permaneció hasta finales de 1961, cuando realizó un nuevo viaje a París. Durante 1962 vivió en París, pero también visitó las ciudades italianas de Génova y Venecia y se instaló más tarde en Roma. En 1963 se asentó en Madrid, alternando su estancia por períodos con el pueblo de Piedralaves, en Ávila. Ese mismo año viajó también a Lisboa, Galicia y París. En 1964 vivió en Madrid, viajó a Canarias, a Buenos Aires y, a final de año, a Nueva York. En mayo de 1965 volvió a España. Viajó a Ibiza, Madrid y Barcelona, ciudad en la que se suicidó en octubre de 1965.

contrario, para él se trataba de incidir en dicha escena (como en cualquier otra) descolocándola y afectándola revoltosamente en el tráfico nómada que las condiciones del viaje habilitaban, al tensionar y hacer friccionar conflictivamente los signos del «centro» con los de la «periferia».²

A la doble experiencia de extrañamiento y descentramiento que comporta todo viaje, la deriva callejera del cuerpo homosexual superpone una cartografía libidinal que desafía y desplaza, en el promiscuo nomadismo de los itinerarios que traza y desarma torcidamente, la circulación regulada de los cuerpos que el orden reglamentado (heteronormado) de la ciudad administra y disciplina. Si «lo que caracteriza al espacio público en la modernidad occidental es ser un espacio de producción de masculinidad heterosexual» (Preciado 2008a), la deriva marica hace de la calle un «espacio de circulación deseante, de “errancia sexual”» (Perlongher 1993, 76), que interrumpe y desorganiza las mecánicas del poder por medio de las cuales la arquitectura urbana opera en la producción disciplinaria de la masculinidad hegemónica. En este sentido, José Miguel Cortés ha caracterizado al gay que deriva por la ciudad como un «*flâneur* perverso que pasea sin rumbo» buscando «novedades y acontecimientos» (Cortés 2006, 162):

Su experiencia le convierte en un privilegiado observador que todo lo ve y todo lo conoce de una ciudad que parece no tener secretos para él [...] Caminar por la ciudad es una forma de práctica cultural, una manera de transformar la abstracta y objetiva geometría que organiza las calles y las plazas en una configuración personal del espacio ciudadano. (Cortés 2006, 162–163)

La apropiación y ocupación de determinados espacios por parte de los homosexuales como lugares de encuentro y socialización constituye una estrategia política que desafía la hegemonía heteromasculina de las ciudades y las mecánicas disciplinarias que trabajan en la construcción y reproducción heteronormada de los cuerpos. La práctica de la deriva opera, en la errancia deseante del *yirar*³ marica, como apoyo a «redes de sociabilidad “alternativas” respecto de la cultura oficial, “desviadas” o marginales con relación a la norma social mayoritaria, nómades a partir de los módulos de heterosexualidad sedentaria» (Perlongher 1993, 93). En los descentramientos que habilita, la deriva desterritorializa, pero también traza e inventa territorios. Así, el deambular del *flâneur* marica moviliza la creación disidente de *contraespacios*, territorios que se inventan en el mismo momento en que son habitados, espacios *queer* que desorganizan y traicionan la productividad disciplinaria de los espacios construidos y sus marcaciones identitarias estables.

2 Ana Longoni llama a descolocar la estabilidad normada del esquema centro-periferia —actualizado una y otra vez en la historización de los viajes de artistas— desde la pregunta «¿Por qué no repensar la migración a París (o a Nueva York) de los latinoamericanos ya no por lo que más tarde llevan de regreso a sus lugares de origen, lo que “difunden en la periferia”, sino por lo que trastornan en el propio centro, por las formas de pensarlo y pensarse en él?» (2010, 116–117).

3 *Yirar* es un término del lunfardo argentino que significa andar, vagar o deambular por las calles. Fue utilizado popularmente para hacer referencia a la prostitución callejera. La apropiación del término en los homosexuales alude a la práctica de la deriva gay en las calles.



No se trata, por lo tanto, de lugares delimitados y perfectamente reconocibles de la ciudad. Los «espacios queer» suponen una «actitud de apropiación» de la ciudad que desafía y desarma la autoridad normalizada del trazado urbano, volviéndose una estrategia «para la permanente idea de autoconstrucción» (Cortés 2006, 203).

En 1963, luego de verse obligado a huir de Roma por el escándalo y la intervención policial con que concluyó su iconoclasta e irreverente obra de teatro *Cristo 63* (una provocativa parodia de la pasión de Cristo, caracterizada por la prensa como una «representación teatral blasfema y pornográfica» [Rivas 1992, 208]), Greco viajó a Madrid y más tarde se estableció una temporada en el pueblo de Piedralaves, en la provincia española de Ávila. Allí realizó el *Gran manifiesto-rollo arte Vivo-Dito*, un largo rollo de papel de unos 300 metros por 10 centímetros, con collages de fotografías e imágenes publicitarias intervenidas, manchas y dibujos en tinta de cuerpos abyectos, escrituras, anotaciones diversas y fragmentos de conversaciones. Un artefacto inclasificable que inscribía y hacía proliferar en su propio cuerpo escritural el tránsito nómada y queer de la deriva, infectando promiscuamente el collage y el dibujo con la literatura, el objeto con el señalamiento, el manifiesto con el relato autobiográfico. En la mudabilidad desterritorializante de las fugas y torsiones que habilitaba revulsivamente, el *Gran manifiesto-rollo* hacía del tráfico y diferimiento de representaciones e identidades su operatividad poético-crítica. Entre los apuntes del rollo, Greco presentaba una sintética y apretada genealogía de sus *Vivo-Dito*, citando entre los tempranos antecedentes de dicha intervención las «firmas» realizadas en las teteras parisinas en 1954: «Firmé paredes, objetos, calles y baños de París» (Rivas 1992, 224).

Greco acuñó el término *Vivo-Dito* en 1962. En marzo realizó la «Primera Exposición de Arte Vivo» en las calles de París, firmando, señalando y rodeando con un círculo de tiza a personas, objetos y situaciones. En julio empapeló las calles de Génova, Italia, con su «Manifiesto Dito dell'arte Vivo»:

▲ Alberto Greco, *Gran manifiesto-rollo arte Vivo-Dito*, 1963, técnica mixta sobre papel, dos fragmentos: 9 cm x 41 m y 9 cm x 50,5 m. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cortesía del Museo.

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle [...] Deberíamos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares, situaciones. (Greco 1992b, 207)

Flâneur puto y «dandy lumpen» (Trerotola 2011), Greco llamaba a desorganizar y extrañar los sentidos normalizados mediante el señalamiento de los cuerpos y el entorno. El arte desbordaba sus cercos institucionales para extenderse a la vida y volverse una estrategia desde donde afectar y transformar las lógicas naturalizadas del cotidiano. El término Vivo-Dito concentraba esta apuesta. Así lo definía Greco: «“Vivo”, de vivencia y “Dito”, de dedo, acción de señalar, de mostrar. Es, sobre todo, una actitud artista más que una serie de normas estéticas» (Rivas 1992, 206).

Unos meses antes de la publicación de su manifiesto, Greco asistió a la inauguración de la exposición «Antagonismes 2. L’Objet» en el Musée des Arts Décoratifs de París, portando un cartel como «hombre sándwich» con la leyenda «Alberto Greco, obra de arte fuera de catálogo».⁴ No era la primera vez que Greco se presentaba a sí mismo como obra. Por entonces se hizo hacer una tarjeta personal con el texto «Alberto Greco. Objet d’art» (Rivas 1992, 206). En 1960, en una fiesta en Buenos Aires en la casa-taller de la artista Lea Lublin, se desnudó y cubrió de pintura negra, haciendo de su propio cuerpo «superficie pintada y “pintante”» (Longoni y Davis 2013, 10), mientras proclamaba: «Estoy haciendo conmigo mismo una obra» (Rivas 1992, 192). El desafío de los límites del arte que esta acción agitaba puede leerse en continuidad con la «disolución de la pintura-pintura» que Greco había iniciado en 1959 con su serie de pinturas negras, «telas y maderas en las que el óleo trabaja con agregados de brea, orina, exposiciones a la lluvia y el viento» (Pacheco 2007, 21). Si para Greco eran importantes las posibles «reacciones orgánicas de la materia» y los «resultados inesperados» que él aducía obtener mediante estas intervenciones en sus cuadros (García 2011, 53), el orinar sobre ellos —e invitar a sus amigos a hacerlo— introducía en el proceso de producción de las obras una acción del cuerpo que, a diferencia del trabajo de la mano que al pintar dispone y controla la materia sobre la tela, ingresaba a través de sus desechos, del trabajo imprevisible y no controlado de un fluido que remite a lo abyecto, a lo que el cuerpo expulsa o excreta —para modificar o volver inestable el cuerpo de la pintura misma—, pero también a las resonancias homoeróticas del mear público en mingitorios y teteras.

En este marco, ¿cómo interpretar el «fuera de catálogo» que Greco portaba sobre su cuerpo unos años más tarde en el museo de París?, ¿era solo una forma de señalar su no inclusión en la muestra?, ¿constituía su provocativo gesto, también él mismo «fuera de catálogo», un tipo de intervención crítica cuya radicalidad venía a desmarcarse de las obras que la exposición presentaba? y en tal sentido, ¿no era precisamente esta

4 En la exposición participaba Yves Klein, a quien Greco le pidió prestado el bolígrafo para firmar dos obras de Arte Vivo: «una duquesa y un mendigo» (Rivas 1992, 206).

operación radical incómoda e insolente la que, de alguna manera, venía a justificar su posición marginada como «fuera de catálogo»? Al autopostularse como obra de arte en el contexto de una exposición, Greco también parecía señalar —en un poderoso desplazamiento de la operación crítica abierta por el *ready-made* duchampiano— las mecánicas del mismo dispositivo institucional, presentándose como un cuerpo-obra disponible y, por lo tanto, susceptible de inscribirse (en un gesto no exento de autopromoción) en las dinámicas de intercambio y consumo del arte. En varias de sus intervenciones y obras, Greco movilizó irónicamente, en torno a su nombre o a su firma, la relación entre mercancía, deseo y consumo. Así, por ejemplo, en 1961 cubrió las paredes de Buenos Aires con carteles con las consignas «Greco, qué grande sos» y «Greco: el pintor informalista más grande de América», y tres años más tarde realizó una serie de *collages* con imágenes publicitarias en las que su nombre reemplazó la marca y el eslogan de productos como cigarrillos («GRECO, claro que me ha conquistado») o jabón para la ropa («Yo también me he cambiado a GRECO»). Incluso sus firmas «GRECO PUTO» en los baños de París parecen anticipar tempranamente esta referencia al cuerpo-obra del artista como objeto deseable.

Pero ¿es posible aproximarnos también a la intervención de Greco como un gesto que señala la condición «fuera de catálogo» de su propio cuerpo, en cuanto cuerpo que



Alberto Greco, *Claro que me ha conquistado*, 1964, collage sobre papel, 36 x 27 cm. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cortesía del Museo.

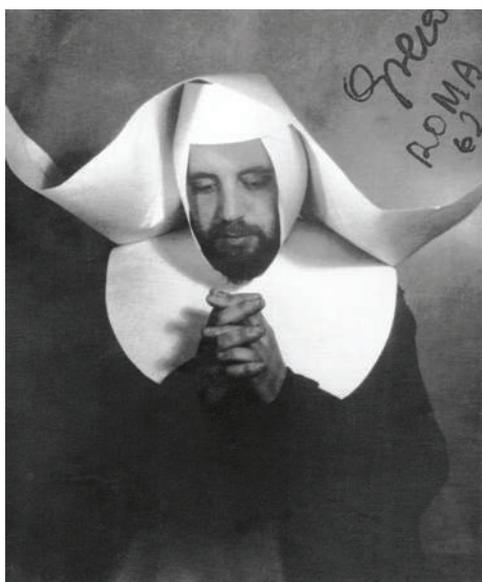
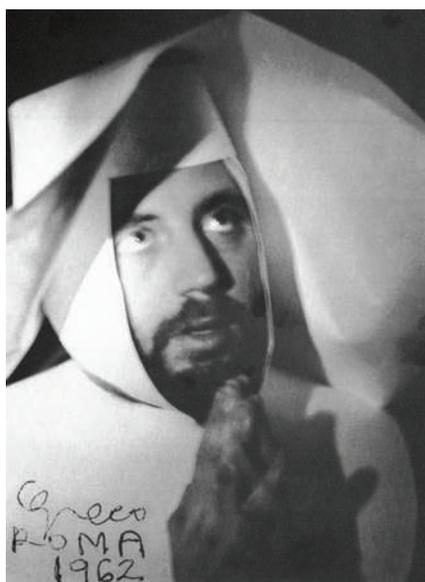
se presenta como *fuera de la norma?*, ¿no constituye su acción un tipo de operación crítica que señala el lugar de la norma dominante en la producción y marcación disciplinaria de los cuerpos y, en el mismo gesto, tuerce o desvía dicha inscripción al hacer del propio cuerpo un lugar de enunciación política desde donde desacatar la autoridad reglamentada de la norma y sus ordenamientos de poder? Para decirlo de otro modo, me parece posible pensar el «fuera de catálogo» de Greco como un gesto de contraproductivización crítica que opera politizando el cuerpo, desafiando las mecánicas de poder con que la biopolítica moderna produce al homosexual o al vago como cuerpos *improductivos*.⁵ Un cuerpo *marica-lumpen-migrante* que irrumpe sin permiso en la inauguración de una exposición *descatalogándose*, descalzándose desobedientemente de su marcación biopolítica.

El «fuera de catálogo» de Greco implicaba, así, una práctica de descentramiento *queer* del cuerpo para volverlo espacio disponible desde donde desacatar su producción disciplinaria. Una apuesta que las intervenciones en las pinturas negras y la citada acción en la casa-taller de Lea Lublin inauguraban. No eran solo los límites de la pintura que abandonaba el soporte tradicional del cuadro lo que allí estaba en juego. Estas experiencias de Greco eran a su vez una poderosa pregunta sobre los límites del cuerpo y una impugnación radical de su «verdad»: la introducción de las marcas de lo contingente, con la que Greco desafiaba los cercos disciplinarios de la práctica pictórica, era también una apuesta por hacer de su cuerpo (y del de otros) un territorio político desde donde desafiar la norma y movilizar la invención de otras existencias posibles.

Esta relación entre pintura y cuerpo vuelve a estar presente en una serie de fotografías que Greco se hizo tomar en Roma vestido de monja, en diciembre de 1962, a un año de su exposición «Las Monjas», un conjunto de obras informalistas que mostró en la Galería Pizarro de Buenos Aires.⁶ En la secuencia de fotos, Greco aparece con los típicos ropajes religiosos, el hábito y la cofia sobre la cabeza, en actitudes piadosas y con barba. La estabilidad normada de la pose es estallada irreverentemente en el montaje *drag* que descoloca los encuadres de sentido que la pautan y hacen pensable. El nombre con el que Greco se presenta en estas fotos, Albertus Grecus XXIII —en una obvia e insolente alusión al Papa Juan XXIII, elegido unos años antes— traza un desplazamiento del nombre propio correlativo a la construcción performativa de la pose. La serie de fotos no solo apuntaba a desafiar la autoridad del dogma religioso, sino que, a la vez, llamaba a desacatar —alegre, revoltosamente— los regímenes de poder que trabajan en la construcción disciplinada de los cuerpos, para hacer de su

5 La idea de contraproductivización parte de la concepción del poder de Michel Foucault, para quien el poder es fundamentalmente productivo (el poder produce cuerpos, subjetividades, efectos de verdad). En el análisis foucaultiano no existe un «afuera» del poder, sino resistencias que operan en el interior del poder, mediante estrategias de contraproductivización o formas de contradisciplina que desvían, impugnan, tuercen, desplazan, interrumpen, su productividad disciplinaria. Véase Foucault (2008 [1976]).

6 Sobre esta relación véase también Riccardi (2008).



desterritorialización *queer*, nómada, la condición de posibilidad de corporalidades y procesos de subjetivación disidentes. En las fotos, Greco *hacía cuerpo* el gesto de desafuero de los límites de la pintura que la exposición de sus obras informalistas de 1961 auspiciaba. El desacato del cuerpo pictórico en «Las Monjas» devenía en des-acato del cuerpo del artista.

«Por qué seremos tan hermosas»⁷

Mis padres me regalaban cuadernos y yo los dibujaba en una tarde. Me gustaba dibujar pájaros porque había una historia que me había pegado mucho, creo que era de alguna fábula [...] Es la historia de un cuervo o corneja que recoge plumas de faisán y pavo real, se las pone encima y se empieza a pavonear en medio del bosque frente a los demás pájaros hasta que descubren que es un impostor y lo despluman. Era una historia triste. (Pombo en Katzenstein 2006, 9)

Con estas palabras el artista Marcelo Pombo evocaba en una entrevista su interés desde niño por el dibujo.⁸ Me parece posible aproximarme a la interpretación de la obra de Pombo a partir de la imagen del montaje de plumas de la corneja en su relato y, más precisamente, a la relación entre belleza, montaje y autoinvención que la fábula posibilita pensar a contramano del sentido de su moraleja (en la que este proceso inventivo se presenta como farsa, justicieramente descubierta y desmantelada en su

7 «Por qué seremos tan hermosas» es el título de un poema de Néstor Perlongher publicado en 1980 en *Austria-Hungría*, su primer libro de poemas.

8 En el relato que Greco hace de su «descubrimiento» de los colores para pintar durante su infancia, también está presente el recuerdo de un ave, precisamente un faisán: «No volví a ver al faisán; supe que tía Ursulina se lo había llevado a su casa de campo [...] En esa época ya no me interesaban los lápices de tinta que traía mi padre del Banco. Había descubierto algo mejor: los colores. Quizá, porque me recordaban un poco al faisán» (Greco 1992c, 177)

artificio cosmético por las otras aves). En su trabajo, desde 1985, Pombo decoró y embelleció materiales desmarcados «de las tramas del gran arte» (Gumier Maier 1989a) y objetos cotidianos banales o en desuso, descartados de los circuitos capitalistas de producción y administración del deseo. Como si fuera «una profesora de manualidades que se había vuelto loca» (Pombo en Katzenstein 2006, 22), según sus propias palabras, Pombo utilizó en sus obras objetos encontrados (un disco de vinilo, una baldosa, el envase de cartón de un jugo de frutas o de un jabón para la ropa, entre muchos otros) que limpió minuciosamente y adornó con moños de colores, brillantina, esmalte sintético, imágenes de revistas pornográficas y *stickers*, cruzando promiscuamente el *ready-made* con la manualidad escolar, el objeto de consumo con el *souvenir* y el adorno de cotillón, el artificio *camp* con el registro homoerótico.⁹ «Maquillar» fue la elocuente expresión que Pombo utilizó con frecuencia para referirse a su proceso de producción (Iglesias 2014, 55).

La crítica de arte de la época, sin embargo, interpretó su obra en una serie de claves que estaban muy lejos del tipo de operación poética que Pombo apostaba a movilizar: como *kitsch*, distanciamiento irónico respecto de los presupuestos del buen gusto, pastiche posmoderno (López Anaya 1991) o arte *light*. A comienzos de los noventa, esta última noción concentraba los extendidos prejuicios de críticos y artistas hacia un arte sospechado de liviandad, superficialidad y descompromiso que, no obstante, venía a torcer de manera incómoda y desobediente las exigencias de sentido reclamadas enfáticamente desde los marcos identitarios pretendidamente estables (establecidos) del «arte político», afirmados en lo que el artista Jorge Gumier Maier, entonces curador de la galería del Centro Cultural Rojas (espacio dependiente de la Universidad de Buenos Aires y principal foco de las críticas dirigidas por los detractores del arte *light*), llamó el «dogma sólido y apacible de un arte de eficacias» (Gumier Maier 1989b).

Mientras que entonces la única interpretación posible (y pensable) de la obra de Pombo (como de la de otros artistas del Rojas) parecía ser la habilitada por el *kitsch*, la cita paródica o el gesto apropiacionista posmoderno, él mismo se ocupó de señalar que «mis cuadros y objetos son de alguna manera bellos y que no estoy haciendo un juego irónico dirigido hacia los dueños del buen gusto» (Pombo en Verlichak 1998, 202). Gumier Maier, por su parte, llamó a reemplazar el término *light* por «*bright* (brillante, despierto)», argumentando que «si algún espíritu atormentado necesitase una certificación de la difundida idea de “intensidad”, podría hurgarla en la relación que [los artistas] establecen con sus materiales, en sus procedimientos» (Gumier Maier 1994). Tanto Pombo como Gumier Maier llamaban la atención sobre condiciones de las obras que no parecían pensables entonces para los presupuestos de sentido desde los cuales buena parte de la crítica de la época se aproximó

⁹ «Su propensión sobredecorativa (siempre se decora sobre), sus extremadamente amañados estamentos de belleza sintonizan el ánimo de la decoración de interiores, las manualidades y artesanías» (Gumier Maier 1989a).



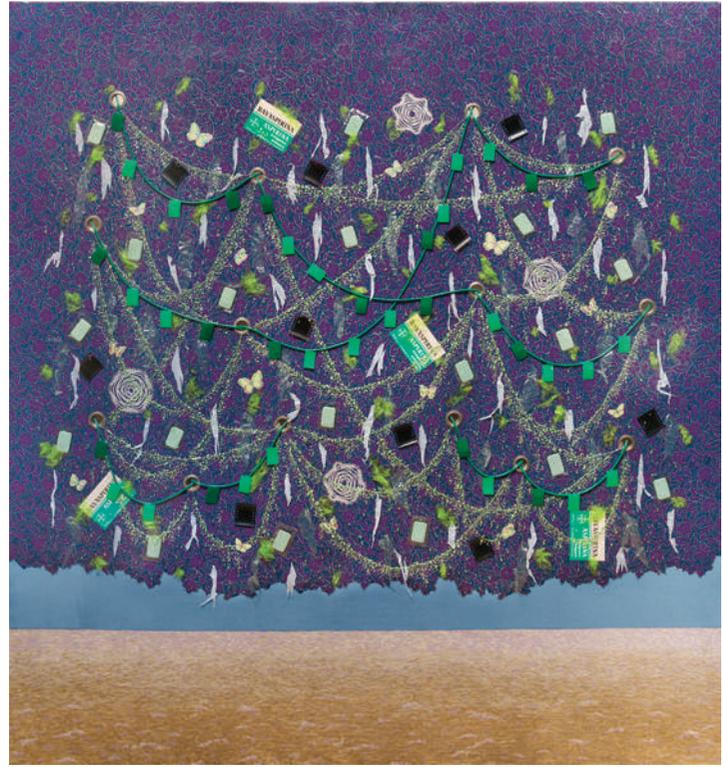
Marcelo Pombo, *Disco*, 1986, esmalte sintético, purpurina y collage sobre disco de vinilo, 30 cm. Colección Bruzzone, Buenos Aires.
Foto: Patricio Pueyrredón.

a la interpretación de las mismas.¹⁰ Pero ¿a qué apuntaba Gumier Maier con la noción de *bright* y qué tenía que ver este término con el tipo de relación que los artistas establecían con sus materiales?, ¿a qué se debía esta alusión a la belleza (una categoría, por cierto, que los trazados de autoridad del «arte de eficacias» no parecían entonces dispuestos a admitir, convencidos como estaban sus cultores de que toda mención de la belleza no podía ser menos que reaccionaria y despolitizada) que Pombo introducía al referirse a su obra?

En el trabajo de Pombo, la proximidad del objeto ordinario —su accesibilidad y disponibilidad descartables— aparece mediada (interrumpida, demorada) por la distancia que la sobredecoración cursi construye, por una suerte de belleza amanerada, artificiosa y exagerada que, como señala el mismo artista, apunta a hacer de «lo feo o lo trucho» (el material desechable o de segunda mano, el objeto «falso» consumido por las clases populares, que copia o imita al original «auténtico») «algo lindo» (Pombo en Ameijeiras 1993). Pero, a la vez, esta relación con el objeto remite en la poética de Pombo a «una relación con uno mismo cuyo fin es la autoconformación artística de la propia subjetividad» (Castro Orellana 2008, 381). Como en la fábula de la corneja, en la

10 En relación con la obra de Pombo, Marcelo Pacheco ha señalado: «Sus cosas fueron negadas como existencias reales y asumidas como comentarios sobre el mal gusto y sus descendencias bastardas [...] Los discursos intentaban aminorar gestos que no eran apropiados ni para el mundo del arte ni para el mundo masculino» (2006, 92).

Marcelo Pombo, *Cae la noche sobre el río*, 1996, apliques, nylon y pintura sobre tela, 132 x 124 cm. Colección particular. Foto: Estudio Giménez-Duhau.



que el llamativo montaje de plumas (que el prejuicio homofóbico o transfóbico interpreta en términos de «engaño» y «amenaza»)¹¹ desafía escandalosamente los regímenes de inteligibilidad normados que administran y regulan la producción y el reconocimiento de los cuerpos, para hacer de ese gesto una estrategia de autoinvención que involucra, al mismo tiempo, la apuesta por moldear la propia existencia y por movilizar nuevas formas de subjetivación, también el proceso de producción de la obra de Pombo puede pensarse como el desarrollo de un «arte de vivir» y de una «estética de la existencia», es decir, como «la formación y el desarrollo de una práctica de sí que tiene como objetivo constituirse a uno mismo como el artífice de la belleza de su propia vida» (Foucault 2010, 1008).

En relación con la poética de Pombo cabe asimismo hacer referencia a su trabajo como profesor de artes plásticas de niños discapacitados en una escuela de una zona carenciada del Gran Buenos Aires, en la localidad de San Francisco Solano. De hecho, muchos de los materiales y procedimientos técnicos que Pombo incorporó a su

11 Prejuicio del que no estaba exento el mote de arte *light* o incluso el de arte «rosa». Frente a las exigencias de sentido y compromiso reclamadas desde los presupuestos heteromasculinos del «arte político», las nociones de *light* y rosa, implícitamente, se apoyaban sobre una serie de representaciones estereotipadas del homosexual y, a la vez, sobre los prejuicios homofóbicos en torno al sida, entonces conocido popularmente como «peste rosa».

trabajo desde mediados de los ochenta¹² eran los mismos que en esos años utilizaba en sus clases:

Cuando llegaba a mi casa de la escuela de Solano, me ponía a hacer manualidades y no a pintar [...] descubrí que me gustaba trabajar en ese aspecto de mi identificación, de esos materiales, de algo justamente no valorizado por la sociedad. (Pombo en Verlichak 1998, 197)

Lo «no valorizado por la sociedad», el objeto descartado, insignificante o vulgar, proveniente de un entorno carenciado y vuelto soporte del artificio sobredecorativo, pero también la identificación afectiva que los desplazados —la marica, el discapacitado, el pobre, en cuanto cuerpos marcados como «improductivos» y marginados por el orden social mayoritario— establecen con dichos objetos, constituyen las dimensiones en torno a las cuales la obra de Pombo articula sus proyecciones poético-críticas. «Me acuerdo perfectamente que después de leer *El diario del ladrón* de Genet pensé que se le podía otorgar un significado a lo que parece que no lo tiene, investir de sacralidad a lo banal» (Pombo en Verlichak 1998, 196). La mención que hace Pombo de la obra de Jean Genet es elocuente: precisamente el *Diario del ladrón* es un alegato en favor de los desplazados de la sociedad, de aquellos sujetos producidos y marcados por la biopolítica moderna como anormales, enfermos o abyectos. Como ha señalado Didier Eribon, la poesía, tal como la concibe Genet, «no tiene otra función que la de magnificar a esos personajes abocados a la abyección, y a la propia abyección» (2004, 29). En el *Diario del ladrón*, el trabajo poético pone en escena un trabajo sobre sí que, desafiando la vergüenza, apunta a alcanzar una «ascesis» (la conversión de uno mismo por sí mismo), a crear nuevas bellezas y a inventar «una ética de la “estilización de la existencia”» (Eribon 2004, 68). En esta relación con uno mismo, la estética de la existencia se enfrenta a las estrategias de subjetivación de la biopolítica moderna, contrariando las mecánicas de poder que trabajan en la regulación y normalización disciplinarias de los sujetos, para volverse «una actitud creadora y transgresora de la propia individualidad» (Castro Orellana 2008, 383). Supone, en tal sentido, la crítica a los mecanismos de sujeción y las formas de coerción que nos producen biopolíticamente como individuos y la apuesta por la invención de la subjetividad y «la creación de nuevos modos de vida» (Eribon 2001, 474). La voluntad de moldear la propia existencia ha constituido una poderosa estrategia política y poética a través de la cual gais, lesbianas y trans sostuvieron históricamente (y siguen sosteniendo) formas de resistencia frente al orden mayoritario, mediante la reinención de los afectos, las formas de vida y los modos de estar junt*s, a través de una política de la amistad y del cuidado de l*s otr*s.

En Pombo la defensa de la belleza opera como una estrategia de empoderamiento afectivo y político por parte de las subjetividades más vulnerabilizadas (marginadas, excluidas, estigmatizadas). Reclamar la belleza en la invención de una estética de la existencia, de un arte de vivir, no tiene nada que ver con los órdenes normalizados

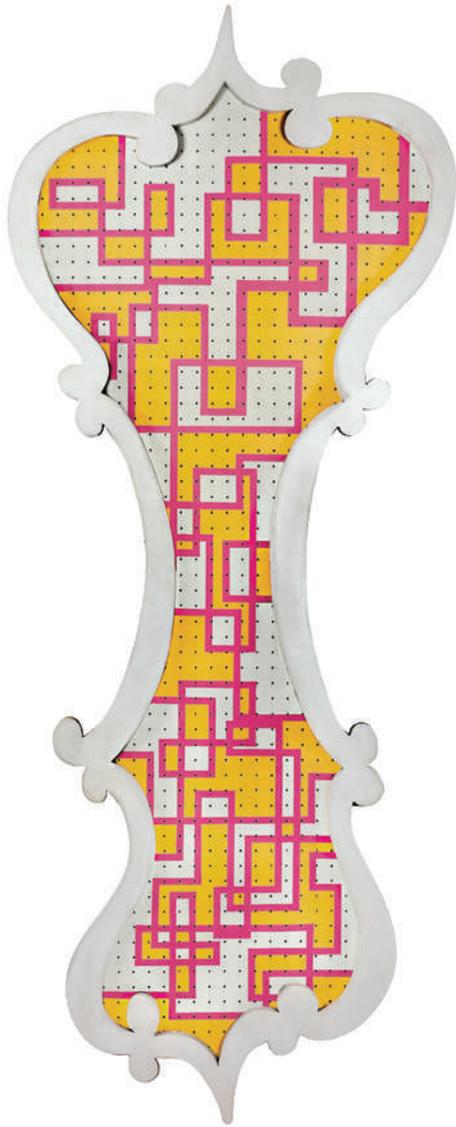
12 Así como la referencia a algunos íconos populares, como Xuxa.

Marcelo Pombo, *Cepita manzana*, 1996, caja de cartón, plástico y acrílico, 21 x 12 x 8 cm. Colección privada.



de lo bello hegemónico o con los presupuestos normativos de las bellas artes. Se trata de una disputa poética y política en la que la insistencia por embellecer lo desechado, descalificado o «no valorado» por el orden mayoritario trabaja desafiando las representaciones dominantes que las hegemonías visuales del semicapitalismo y las industrias culturales administran en la producción disciplinaria de cuerpos, deseos y subjetividades, articulándose con la apuesta por la autoinvención de otras existencias posibles, de vidas más vivibles y habitables. En Pombo, la belleza «forma parte de la vida, es la belleza que brinda felicidad» (Pacheco 2006, 87).

La pregunta por la belleza también apunta a disputar sentidos a la historia del arte y a la estética (heteromascullinas) para advertir cómo el mismo campo del arte se ha delimitado políticamente mediante la exclusión y confinación despectiva de una serie de prácticas (y de corporalidades) al dominio de lo decorativo, lo ornamental, lo artesanal, la manualidad escolar y «lo femenino». Así, por ejemplo, la cita a la vanguardia concreta que el crítico Fabián Lebenglik advertía en las obras que Gumier Maier presentó en 1991 en su exposición «Decoralia», en el Centro Cultural Recoleta (Lebenglik 1991), parece ubicarse en esta dirección crítica que trabaja interrogando los encuadres de sentido que organizan los relatos del arte como posibles



Jorge Gumier Maier, sin título, 1993, acrílico sobre madera y chapadur,
184 x 73 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Foto: Patricio Pueyrredón, cortesía del Museo.

y pensables.¹³ La geometría y el marco irregular en la obra de Gumier Maier estaban lejos de trabar con la vanguardia argentina una filiación sin conflicto, por el contrario, el recurso de colores «pasteles» y las formas ornamentales en el marco operaban desplazando (y traicionando) la legalidad de la forma del concretismo. Es posible interpretar la relación de la obra de Gumier Maier con la vanguardia como una interferencia crítica que trabaja *queerizando* la misma narrativa del arte concreto. En la «apropiación desviada, *cuir*» que Gumier Maier hacía del concretismo, «su obra se volvía sobre la historia del arte para señalar su construcción como discurso sexuado

13 Unos años más tarde, Carlos Basualdo (1994) retomó esta filiación con el arte concreto al referirse a la obra de los artistas que integraron la exposición «Crimen & Ornamento» en el Centro Cultural Parque de España de Rosario, entre los que se encontraba Gumier Maier.

(y, más precisamente, heterosexual), y sobre la predominancia de la voz masculina hegemónica en ese movimiento de vanguardia» (Longoni y Davis 2013, 38). Pero más allá de esta relación, el mismo Gumier Maier señaló, acerca de su obra, «el reciclaje y la reelaboración» de los «climas» de su infancia y, más precisamente, de «la peluquería de mi tía Esther, que tenía una decoración maravillosa [...] Me fascinaba ver los secadores, las patitas de los muebles, las cortinas» (Gumier Maier en Verlichak 1998, 26). Incluso, cuando no descartaba la conexión con la vanguardia, Gumier Maier introducía una referencia que descolocaba la estabilidad de esa filiación. Mucho más que la inversión marica del concretismo en la que lo marica, sin embargo, era llamado (y autorizado) a intervenir solo como voz disidente (y subalternizada) respecto de las narrativas heteromascuinas del arte, la obra de Gumier Maier aludía a procesos de subjetivación impensables para las proyecciones de sentido trazadas por los relatos de la historiografía y la crítica:

[...] mucho más que con las vanguardias, con las que generalmente se me asocia, lo mío tiene que ver con la decoración de interiores. Lo mío es un híbrido, primero veo la peluquería de mi tía, el *hall* de entrada de casas viejas como la mía —llenas de *art-nouveau* y cursilerías— y después veo a (Piet) Mondrian y a las vanguardias del siglo. A mí me resulta muy familiar la mezcla del rigor geométrico con esa cosa medio cursi. (Gumier Maier en Verlichak 1998, 26–27)

Inventarse una vida bella

Como en Pombo, la pregunta por la belleza fue central en la obra de Feliciano Centurión. «Me esfuerzo por producir belleza», le escribía Centurión a Verónica Torres, en una de las tantas cartas que enviaba desde Buenos Aires a Asunción, a su amiga y galerista.¹⁴ También en él esta exigencia por «producir belleza» suponía un trabajo de autoinvención de las formas de vida y de la subjetividad, una práctica de sí en la que el propio sujeto se volvía artífice de una vida bella. El arte operaba como una estrategia que llamaba a desorganizar los pactos de sentido trazados por las subjetividades mayoritarias para incidir en la invención de procesos de subjetivación disidentes que suponían, al mismo tiempo, una práctica de estilización de la propia existencia, un arte del vivir. Asimismo, la idea de una vida bella puede pensarse, en Centurión, en proximidad con el ideal ético guaraní, el *tekó porã*. Nacido en San Ignacio de las Misiones, Centurión conocía la lengua guaraní. El término *tekó porã* hace referencia a «un bien vivir bello» y su sentido, según Ticio Escobar, puede pensarse en proximidad con la estética de la existencia

14 Feliciano Centurión nació en San Ignacio de las Misiones (Paraguay). En 1974, en medio de la dictadura de Stroessner, la familia optó por el exilio voluntario y se estableció en la ciudad argentina de Formosa. Radicado años más tarde en Buenos Aires para estudiar artes visuales en las escuelas de bellas artes, Centurión fue un activo conector entre la escena porteña y la de Asunción, donde además expuso regularmente. Organizó muestras de artistas en ambas ciudades y realizó charlas mediante las que apostó a movilizar el escenario asunceño.

foucaultiana, donde «la ética tiene que ver con la belleza del vivir» (Escobar en Ramos 2012, 111).¹⁵

A comienzos de 1990, Centurión comenzó a utilizar, como soporte de su pintura, frazadas de producción industrial de «baja calidad», cuyos diseños de fábrica estandarizados aprovechó en la elaboración de sus imágenes. Un material barato y de uso corriente que, apropiado y despegado de sus circuitos de circulación y consumo cotidianos, aparecía conectado, al mismo tiempo, «con la idea de domesticidad y las pautas de la estética industrial» (Escobar 1997, 23) y operaba como un potente significativo asociado al cuerpo, al cuidado y al abrigo. Soporte «afectivo» y «sensorial», en palabras de Centurión (1990), la frazada se aparta de la «neutralidad» de la tela tensada sobre el bastidor y desplaza el orden visual de la pintura —la centralidad de la visión como sentido *sin cuerpo* que la tradición occidental coloca de manera privilegiada en el conocimiento de las obras de arte— por su materialidad táctil, *corpórea*.

Al enfrentar «lo artesanal y lo seriado» (Escobar 1997, 23), la tensión que la obra de Centurión moviliza entre las formas pintadas y la factura industrial de los diseños de fábrica de las frazadas se extiende en la incorporación de una serie de prácticas provenientes de los dominios de «lo popular» y «lo femenino». En 1994, con su exposición «Estrellar» en la Galería del Rojas, Centurión incorporó a sus frazadas piezas de tejido al croché tejidas por las madres y abuelas de sus amigos y amigas, una colaboración afectiva que se extendió en las ropitas con las que dos años más tarde vistió (y «abrigó») una serie de juguetes de animales, desde dinosaurios, serpientes y tortugas, a leones, caballos y cebras de plástico.

A las formas tejidas al croché sucedieron piezas de *ñandutí*¹⁶ y pañuelos y servilletas con frases e imágenes bordadas. En la apropiación marica de una serie de prácticas socialmente asignadas a la mujer, así como de elementos pertenecientes al dominio de la intimidad doméstica, la obra de Centurión ponía en conflicto el duro binarismo de las divisiones sexogenéricas normadas —traicionando deliberadamente la segura correspondencia entre asignación biopolítica de los cuerpos y prácticas atribuidas distintiva y excluyentemente a «varones» y «mujeres»— y llamaba a desorganizar los límites entre lo privado y lo público. Pero más que una mera inversión de los roles de género (que, incluso cuando ponía en cuestión la estabilidad normalizada de lo masculino y lo femenino hegemónicos, sin embargo, permanecía atrapada en el orden binario sobre el que se fundaba el régimen político de la diferencia sexual) o la afirmación de una alteridad o una identidad subalterna, lo que estaba en juego en los desplazamientos *queer* que la obra de Centurión habilitaba era la apuesta por la invención

15 Agradezco a la investigadora Lía Colombino el haber llamado mi atención sobre el término *tekó porã* en relación con la obra de Centurión. *Tekó* se traduce como «nuestra manera de vivir» y *porã* es al mismo tiempo «bello» y «bueno» (Escobar en Ramos 2012, 111).

16 Tejido popular de origen mestizo que se realiza en Paraguay. *Ñandutí* es una palabra guaraní que significa «tela de araña».

Feiliciano Centurión, *Te quiero*, ca. 1995, pieza de tela tejida y bordada, frazada y borde de tafeta, 50 x 52 cm. Colección Verónica Torres, Asunción. Foto: Noemí Vega.



disidente de alianzas afectivas (de las mujeres, de los homosexuales) que estallaran los marcos de autoridad del orden mayoritario heteromaskulino.

En el acopio de los materiales para su obra, Centurión se movía como un «arqueólogo sentimental» (Gumier Maier 1999), frecuentaba la feria de San Telmo en Buenos Aires o el Mercado 4 en Asunción buscando pañuelos bordados o manteles en desuso que incorporaba a su obra. Objetos anónimos, descartados u olvidados que portaban, en la banalidad de una frase cursi o en las representaciones estereotipadas del gusto popular, una silenciosa historia de afectos. Centurión los cosía cuidadosamente sobre una frazada, muchas veces bordando él mismo una palabra o una frase, cuyos bordes remataba con un «marco» de tafeta o seda brillante. Como el recurso de lo decorativo en Pombo o en Gumier Maier, la incorporación de estos materiales en la obra de Centurión también constituía una interpelación política de los trazados de sentido por los cuales el dominio del arte supone, en su conformación institucional heteromaskulina, la exclusión descalificante de una serie de prácticas «identificadas con las destrezas menores y las estéticas de segunda» (Escobar 1997, 23), la manualidad decorativa, la artesanía popular, las «labores femeninas». Interpelar el arte en la autoridad institucional de sus límites normalizados constituía en Centurión la apuesta por hacer pulsar, en el territorio artístico, una serie de subjetividades políticas que venían a desplazar sus cercamientos heterocentros naturalizados. Pero era también una apuesta por hacer del arte un espacio posible para la invención de la subjetividad, para una práctica sobre sí que implicara un trabajo de construcción de la propia existencia.

Con la introducción del bordado en su obra, Centurión abandonó el tamaño de fábrica de las frazadas para trabajar en piezas más pequeñas, en las que la intimidad de la práctica de bordar se tradujo en una intimidad del soporte, un desplazamiento que coincidió con su diagnóstico como portador de VIH. Las frases que entonces encontró y bordó en los pañuelos y telas que incorporó a sus frazadas testimonian, en cierto modo, sus estados de ánimo ante el proceso de la enfermedad, pero sobre todo constituyen «afirmaciones terapéuticas» (Gumier Maier 1999) en las que el tiempo del bordado es también el tiempo de una frase afirmativa que apunta a sanar, a dar cobijo y sosiego, repetida una y otra vez, como un mantra: «Florece mi corazón», «Descansa tu cabeza en mis brazos», «Soy una flor silvestre que brota en medio del asfalto», «Soy el viento que nunca muere», «Tu presencia se confirma en nosotros», «Mi casa es mi templo», «Soy el creador de mi propia realidad», «Soy el flujo del tiempo que no se detiene». Se trata de «conjuros nimios, lugares comunes rehabilitados por la verdad de una situación límite que los torna vibrantes y extremos» (Escobar 1997, 23), apelaciones a la belleza que se obstinan en sostener la propia vida (para hacerla *más vivible, más habitable*), en circunstancias en las que el cuerpo y la subjetividad se ven traumáticamente vulnerados.

Cuirizar la escritura del arte

Cualquier pregunta por lo *queer* en el arte no puede pasar por alto el hecho de que lo *queer*, en los últimos años, viene siendo llamado a integrarse sin conflicto en una historia del arte cuyos presupuestos heterocentros, sin embargo, se mantienen inamovibles. En este sentido, una interpelación *queer* de la historia del arte, más que articularse como mero reclamo por la incorporación de aquellos «contenidos»



Feliciano Centurión, *En el silencio del descanso...*, ca. 1996, bordado sobre tela, frazada y borde de tafeta, 45 x 52 cm. Colección Verónica Torres, Asunción. Foto: Noemí Vega.

marginados o silenciados en las trayectorias de sentido diagramadas por los relatos historiográficos canónicos, debería apuntar, en primer lugar, a interrogar y poner en cuestión los lógicas de poder/saber que legitiman y hacen posibles los trazados de autoridad de dichos relatos, interrumpiendo y desmontando las mecánicas naturalizadas a través de las cuales el orden heterosexual (entendido como régimen político) trabaja pautando y administrando la dinámica de lo posible en la escritura del arte.¹⁷ Me interesa pensar lo *queer* no como una condición o atribución identitaria fija de las imágenes o las obras, «susceptible de recortarse limpiamente de otros cercamientos de las identidades» (Grupo Micropolíticas de la Desobediencia Sexual 2014), sino como un ámbito crítico disidente, como una plataforma móvil en constante invención y agitación, «un emplazamiento discursivo cuyos usos no están totalmente predeterminados» (Butler 2002, 63).

[E]n la genealogía de su irrupción y desarrollo como campo crítico, lo *queer* disputa y torsiona, incómoda y desafiantemente, su productividad política al multiplicar y hacer proliferar estrategias de acción que implican efectos desequilibrantes para los órdenes de poder que sostienen las identidades sexopolíticas modernas. Pensar lo *queer* no pasa, entonces, por «señalar» o «demostrar» aquello que lo *queer* es, sino por interrogar sus modos de acción, la complejidad insumisa de sus estrategias múltiples de contraproductivización crítica. (Grupo Micropolíticas de la Desobediencia Sexual 2014)

En cuanto «lugar de contienda colectiva» y «punto de partida para una serie de reflexiones históricas e imágenes futuras» (Butler 2002, 60), lo *queer* disputa su productividad política en la apuesta por la reinención nunca clausurada de las estrategias críticas que, contra las operaciones de atribución de sentido que pretenden cercar su «identidad», es susceptible de movilizar táctica y desobedientemente. Así, lo *queer* «debe ser constantemente resistemizado, distorsionado, desviado de usos anteriores y dirigido hacia apremiantes objetivos políticos en expansión» (Butler 2002, 60).

Pero lo *queer* también disputa sentidos políticos en las operaciones de apropiación, traducción y desplazamiento descentrados de un término en inglés cuya fuerza performativa, dependiente de «los contextos de autoridad que [el término] cita y transporta en su enunciación» (Córdoba 2005, 22), se pierde en contextos que no son angloparlantes. Las estrategias *queer*, como se sabe, articulan su accionar en la apropiación de una injuria (la misma palabra *queer*) que opera en la producción y marcación disciplinarias de aquellos cuerpos que el orden social sanciona como «anormales», para hacer de ese gesto de inversión crítica un espacio de enunciación política. La palabra *cuir* convoca y traslada una apropiación desplazada del término en inglés

17 La heterosexualidad constituye un *régimen político*, tal como ha sostenido la activista y escritora lesbofeminista Monique Wittig, en su ensayo «The Straight Mind» de 1978: la heterosexualidad involucra «una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos» y una «tendencia a universalizar inmediatamente su producción de conceptos, a formular leyes generales que valen para todas las sociedades, todas las épocas, todos los individuos» (2006, 51-52).

que hace evidente esta pérdida, pero que a la vez apunta a interpelar las lógicas de poder que ordenan y administran el tráfico y la circulación de lo *queer* y sus repertorios de autoridad, como «efecto del circuito metropolitano que reinstitucionaliza —por conducto académico— nuevas formas de dominio internacional» (flores 2013, 55).¹⁸ Como ha escrito Paco Vidarte, lo *queer* es susceptible de volverse «tan hegemónico y colonial como cualquier otra forma de pensamiento» (2005, 79). No se trata, por lo tanto, de construir «un nuevo canon del desvío y la subversión», sino de disputar «lo *cuir* como localización de la disconformidad con las hegemonías no sólo identitarias sino también geopolíticas» (flores 2013, 55). *Cuirizar* lo *queer*, «decir *queer* con la lengua afuera» (Rivas 2011), como estrategia de desacato a los marcos de autoridad que, por la vía académica, sancionan la circulación universitaria de lo *queer* metropolitano, pero también como estrategia resistente a la potencial domesticación de la disidencia *cuir* como mera alteridad periférica.

La teoría y la historia del arte constituyen tecnologías sexopolíticas que producen, entre otros efectos, «ficciones somáticas» (Preciado 2008b, 84), cuerpos y subjetividades sexogenéricas.¹⁹ Una interpelación *cuir* de la historia del arte está muy lejos de la simple enumeración de nuevos contenidos o de la presentación de un repertorio de temas sobre «desobediencias sexuales» —que vendrían a integrarse, como alteridad sin conflicto, en los relatos ya consagrados de la historiografía canónica— o del llamado a develar (en una suerte de «salida del armario» del arte) una supuesta «verdad» identitaria de las obras. No se trata, en tal sentido, de hacerles un lugar a las disidencias *queer/cuir* en las narrativas establecidas de la historia del arte —para «completar» sus vacíos o «corregir» sus olvidos— ni de reclamar reivindicativamente una posición —como arte «gay», «lesbiano» o «trans»— en sus relatos. Por el contrario, importa desarmar los trazados de autoridad de las epistemologías dominantes que articulan tales narrativas, en lo que visibilizan y hacen pensable, pero también en lo que obturan, cancelan, expulsan, silencian o, incluso, en lo que vuelven ininteligible, en lo que no posibilitan pensar. De lo que se trata, entonces, es de disputar los sentidos instituidos de las historiografías hegemónicas para abrir la prolija geografía de sus relatos normalizados a las porosidades y accidentes no solo de sus sentidos obliterados, apenas pronunciados o violentamente silenciados, sino también de aquellos impensados o inimaginados. Lo *queer/cuir* constituye, así, una estrategia de escritura que posibilita interrumpir y desmontar las narrativas de la escritura del arte

18 En este sentido, Nelly Richard ha señalado que «la teoría *queer* está hoy archivando todo tipo de “rarezas” en materia de identidades sexuales sin ni siquiera preocuparse por cómo la lengua que, en nombre de lo *queer*, archiva lo estrafalario y lo discrepante, es una sola y quizás la menos “rara” de todas: la lengua consagrada de la reproducción universitaria norteamericana» (2007, 194).

19 La noción de sexopolítica, tal como la define Preciado, constituye «una de las formas dominantes de la acción biopolítica en el capitalismo contemporáneo. Con ella el sexo (los órganos llamados “sexuales”, las prácticas sexuales y también los códigos de la masculinidad y la feminidad, las identidades sexuales normales y desviadas) forma parte de los cálculos del poder, haciendo de los discursos sobre el sexo y de las tecnologías de normalización de las identidades sexuales un agente de control sobre la vida» (2002, 231).

en sus trayectorias (hetero)normadas.²⁰ Un dispositivo nómada y una práctica de la deriva que trabaja en lo intersticial, productivizando la falla y haciendo proliferar una micropolítica del tráfico y del saqueo (de imágenes, de signos, de relatos), mediante «una arqueología de los maquillajes y una filosofía de los cuerpos, para proponer una elaboración de metáforas más productiva que cualquier catalogación excluyente» (Campuzano 2008, 8). La escritura, desde este punto de vista, opera como «lugar de contrapoder frente a los lenguajes hegemónicos» (flores 2013, 55), como práctica de *desterritorialización* que apunta a «desestabilizar o desprogramar desde los márgenes» (Acosta 2014), abriendo fugas y discontinuidades críticas que tensionan y estallan sus bordes disciplinarios y sus amarres de sentido naturalizados y la fuerzan a salirse de sí, a trabajar contra sí misma (contra su potencial domesticación). Una contraescritura *queer/cuir* es un artefacto migrante que hace proliferar en su propio cuerpo «devenires minoritarios» (Deleuze y Guattari 2008, 291) que la descolocan y extrañan,²¹ agitando la pregunta que Deleuze y Guattari se hacen a propósito de la «literatura menor»: «¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?» (1990, 33). Se trata de una escritura que deja «actuar la mala voluntad», en el sentido que Foucault piensa el trabajo de Deleuze, como apuesta por liberarse del sentido común y pensar «diferencialmente la diferencia» (Foucault 1999, 29). En este punto, la escritura *queer/cuir* se presenta como articulación resistente a las políticas de la transparencia que las industrias de la subjetividad y el mercado globalizado expanden a escala planetaria, confrontando la cadena de productivización disciplinaria a través de la cual la máquina de sobrecodificación capitalista produce, administra y hace visibles las diferencias.

En una de las pocas fotos que existen de sus *Vivo-Dito* realizados en Madrid en 1963, Greco aparece trazando un círculo de tiza, pero no alrededor de otra persona o de un objeto, como era usual en su práctica, sino delimitando un espacio vacío en la vereda. En la precariedad de la línea de tiza, en su existencia efímera, casi invisible, el «Vivo-Dito vacío» de Greco dispone un espacio *otro* que interrumpe o extraña el orden naturalizado del cotidiano. Es posible pensar el *Vivo-Dito vacío* como un espacio *queer*, un contraespacio que interpela el orden disciplinario de la ciudad y, a la vez, interroga políticamente el vacío que delimita, recorta un territorio (transitorio) y mantiene pulsante en ese gesto la pregunta por aquellos *posibles* que la disciplina urbana excluye o vuelve impensables. Pero la acción de Greco es también una incitación a inventar esos posibles, desafiando las mecánicas de poder por medio de la cual la arquitectura de la ciudad nos produce políticamente como sujetos.

20 En este sentido, Douglas Crimp ha señalado que lo *queer* permitiría «contrarrestar tanto la normalización de la sexualidad como la cosificación de la genealogía de la vanguardia por parte de la historia del arte» (2005, 174).

21 En su condición «minoritaria», los devenires escapan a los ordenamientos previstos en las sollicitaciones de congruencia reclamadas a las identidades y potencian la activación micropolítica de nuevos procesos de subjetivación.

En este gesto de Greco encuentro una clave para pensar las políticas *queer/cuir* en la escritura del arte. Una contraescritura que apueste a interpelar el vacío para extraer de su espesor silenciado, más que la mera constatación de las historias no nombradas, el obstinado e incómodo pulsar de aquellas subjetividades disidentes que se resisten a ser llamadas por completo. Se trataría, entonces, de habitar lo inaudible para arrancarle al silencio los sin sentidos impronunciados, aquellos que renunciando a los cercamientos de autoridad del sentido y sus certezas, se agitan como una amorosa, alegre y rabiosa promesa por inventarnos vidas más libres.

Muchos de los argumentos de este texto derivan de los intercambios que vengo sosteniendo desde el 2012 con l*s integrantes del grupo de investigación Micropolíticas de la Desobediencia Sexual en el arte argentino contemporáneo, que dirijo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Agradezco a tod*s ell*s, no solo por escuchar y discutir en diferentes momentos estas ideas, haciendo que se vuelvan más complejas y poderosas, sino sobre todo por ser parte de un proyecto colectivo que involucra hermosas complicidades políticas y afectivas que (nos) incitan a transformarnos e inventar otros posibles. También quiero agradecer al Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina) y al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (España), a los artistas Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo, y a Gustavo Bruzzone, Ricardo Esteves, María Torres y Verónica Torres, por facilitar las imágenes incluidas en este artículo.

Buenos Aires, octubre del 2014.

Referencias

- Acosta, Fermín Eloy. 2014. «Geografías de la sombra. La obra de João Pedro Rodrigues como contracine queer». Ponencia presentada en las I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales. La producción visual de la sexualidad. Mar del Plata. Inédito.
- Ameijeiras, Hernán. 1993. «Un debate sobre las características del supuesto “arte light”», en: *La Maga*. 9 de junio.
- Basualdo, Carlos. 1994. «Crimen es ornamento», en: *Crimen & Ornamento*. Rosario: Centro Cultural Parque de España.
- Butler, Judith. 2002. «Críticamente subversiva», en: *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Rafael M. Mérida Jiménez (ed.). Barcelona: Icaria.
- Campuzano, Giuseppe. 2008. *Museo Travesti del Perú*. Lima: edición del autor.
- Castro Orellana, Rodrigo. 2008. *Foucault y el cuidado de la libertad. Ética para un rostro de arena*. Santiago de Chile: LOM.
- Centurión, Feliciano. 1990. Sin título, en: *Frazadas*. Asunción: Galería Fábrica.
- Cortés, José Miguel G. 2006. *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona: Iacc y Actar.

- Córdoba, David. 2005. «Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad», en: *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte (eds.). Madrid: Egales.
- Crimp, Douglas. 2005. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 1990 [1975]. *Kakfa. Por una literatura menor*. México D.F.: Ediciones Era.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 2008 [1980]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Eribon, Didier. 2001. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.
- Eribon, Didier. 2004. *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama.
- Escobar, Ticio. 1997. «Los signos menudos», en: *ABC Revista*. 12 de enero, págs. 22–23.
- flores, valeria. 2013. *Interrupciones. Ensayos de poética activista*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- Foucault, Michel. 1999. «Theatrum Philosophicum», en: *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Michel Foucault y Gilles Deleuze. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, Michel. 2008 [1976]. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. 2010. «El cuidado de la verdad», en: *Obras esenciales*. Paidós: Barcelona.
- García, María Amalia. 2011. «Monocromos: Lygia Clark y Alberto Greco en el cruce de la pintura y el espacio», en: *Blanco sobre blanco* n.º 1, págs. 51–56.
- Greco, Alberto. 1950. *Fiesta*. Edición del autor. Santos Lugares.
- Greco, Alberto. 1992a [1954]. «Caliente París (versión epistolar de Hombres de mi vida)», en: *Alberto Greco*. Valencia: IVAM Centre Julio González.
- Greco, Alberto. 1992b [1962]. «Manifiesto Dito dell'arte Vivo», en: *Alberto Greco*. Valencia: IVAM Centre Julio González.
- Greco, Alberto. 1992c [1961]. «Tía Ursulina, la pintura y yo», en: *Alberto Greco*. Valencia: IVAM Centre Julio González.
- Grupo Micropolíticas de la Desobediencia Sexual. 2014. «¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?». Texto leído en Degenerando Buenos Aires. II Jornadas Interdisciplinarias de Géneros y Disidencia Sexual. Buenos Aires. Inédito.
- Gumier Maier, Jorge. 1989a. Sin título, en: *Expone Marcelo Pombo*. Buenos Aires: Galería del Rojas.
- Gumier Maier, Jorge. 1989b. «Avatares del arte», en: *La Hoja del Rojas* n.º 11, junio.
- Gumier Maier, Jorge. 1994. «El Rojas», en: *5 años en el Rojas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gumier Maier, Jorge. 1999. Sin título, en: *Feliciano Centurión. Últimas obras*. Asunción: Centro Cultural de España Juan de Salazar.
- Huard, Geoffroy. 2012. «El ojo del poder en los meaderos. Las prácticas homosexuales en los urinarios públicos de París, 1945–1975», en: *Ayer* n.º 87, págs. 89–109.
- Iglesias, Claudio. 2014. *Falsa conciencia. Ensayos sobre la industria del arte*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Katzenstein, Inés. 2006. «Los secretos de Pombo», en: *Pombo*, Inés Katzenstein, Marcelo Pacheco y Amalia Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Lebenglik, Fabián. 1991. «La decoralia de Gumier Maier», En: *Página/12*, 2 de julio.
- Longoni, Ana. 2010. «Artista mendigo/artista turista: migraciones descentradas», en: *Sur, sur, sur, sur. VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*, Cuahtémoc Medina (ed.). México D.F.: Patronato de Arte Contemporáneo.
- Longoni, Ana y Davis, Fernando. 2013. «Cuidado con la pintura», en: *Doscientos años de pintura argentina*, vol. III. Buenos Aires: Banco Hipotecario.
- López Anaya, Jorge. 1991. «Virtudes, fracasos y mimetismos en una exposición de arte joven», en: *La Nación*, 2 de marzo, pág. 5.
- Pacheco, Marcelo. 2006. «Las bellezas de Marcelo Pombo», en: *Pombo*, Inés Katzenstein, Marcelo Pacheco y Amalia Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Pacheco, Marcelo. 2007. «De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965», en: *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Inés Katzenstein (ed.). Nueva York y Buenos Aires: The Museum of Modern Art, Fundación Proa y Fundación Espigas.
- Perlongher, Néstor. 1993. *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Preciado, Beatriz. 2002. «Multitudes queer. Notas para una política de los "anormales"», en: *Brumaria* n.º 3, págs. 231-238.
- Preciado, Beatriz. 2008a. «Cartografías queer: el flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multcartográfica, o como hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle», en: *Cartografías disidentes*, José Miguel G. Cortés (dir.). Barcelona: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Seacex.
- Preciado, Beatriz. 2008b. *Testo yonquí*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ramos, Julio. 2012. «Ticio Escobar. Los tiempos múltiples», en: *Casa de las Américas* n.º 269, págs. 110-125.
- Riccardi, Teresa. 2008. «De las Monjas a Albertus Grecus XXXII: la fotoperformance en Alberto Greco. Cuerpo como dispositivo de exhibición en la construcción del sujeto», en: *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rivas, Felipe. 2011. «Diga "queer" con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano», en: *Por un feminismo sin mujeres*, Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (ed.). Santiago de Chile: CUDS/Territorios Sexuales Ediciones.
- Rivas, Francisco. 1992. «Alberto Greco [1931-1965]. La novela de su vida y el sentido de su muerte», en: *Alberto Greco*. Valencia: IVAM Centre Julio González.
- Trerotola, Diego. 2011. «El pintor de los baños», en: *Soy*, 29 de julio.
- Verlichak, Victoria. 1998. *El ojo del que mira. Artistas de los noventa*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Vidarte, Paco. 2005. «El banquete unqueersitario: disquisiciones sobre el s(ab)er queer», en: *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte (eds.). Madrid: Egales.
- Wittig, Monique. 2006. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

POLÍTICAS DE LA INFECCIÓN

Fernanda Carvajal

▼ Javi Vargas, *Letanías doradas (devociones de las Chuquichinchay)*, 2013, fotograma del video, 1'028". Colección del artista. Registro videográfico de Aníbal Zamora.



Los rebeldes, cuando las revueltas de 1933, arrancaron uno de los mingitorios más sucios, pero de los más queridos. Estaba junto al puerto y el cuartel y era la orina caliente de soldados la que había corroído la chapa. Cuando se comprobó su muerte definitiva, con chales, con mantillas, con vestidos de seda, con chaquetas entalladas, las Carolinas —no todas, sino una delegación solemnemente elegida— vinieron al solar a depositar un ramo de rosas rojas, anudado con un velo de crespón [...] Habría unas treinta mariconas a las ocho de la mañana, a la salida del sol [...] sus voces avinagradas, sus gritos, sus gestos indignados no tenían, a lo que me parecía, otra finalidad que la de querer traspasar la capa del desprecio del mundo. Las Carolinas eran grandes. Eran las hijas de la vergüenza.
Jean Genet

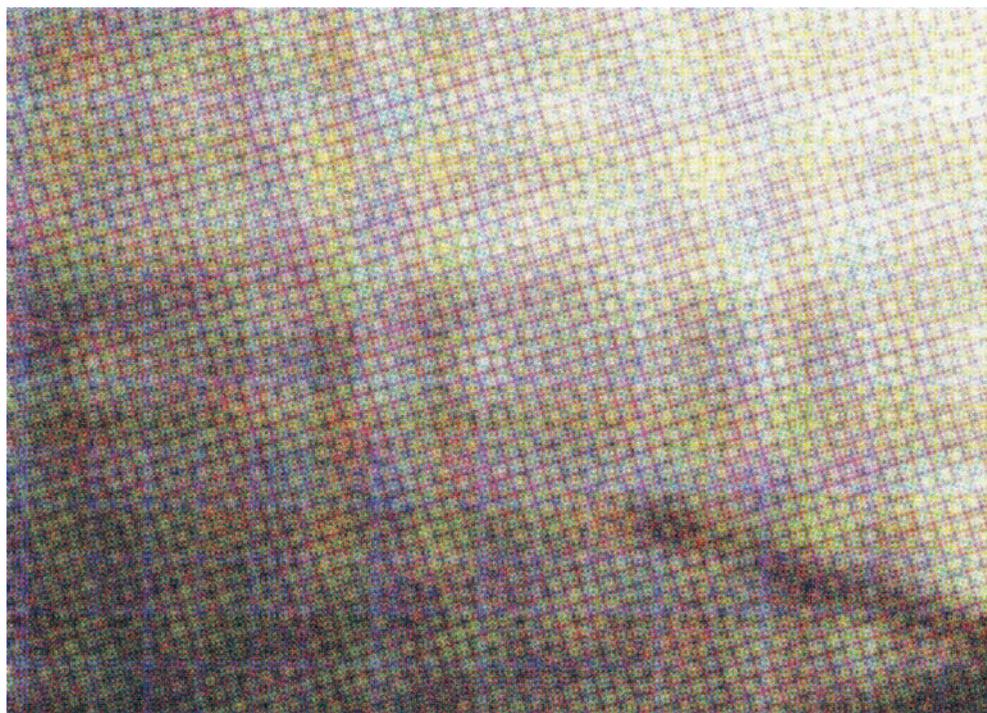
En el año 2011, el artista peruano Javi Vargas realizó un breve video titulado “Untitled” (*marikas-terrukas*),¹ que forma parte de una serie inconclusa de micro-relatos visuales de playas y mares. El video muestra una imagen del mar que se desintegra, ofreciendo a la vista su estructura: la trama de semitonos de color negro, magenta, amarillo, cian. La trama de puntos es repetidamente expuesta a distintos tipos de desenfoque, hasta hacer del píxel una mancha pulsante. Esa descomposición celular de la imagen en sus elementos primarios es una estrategia que busca deformarla para exhibir su proceso de producción. El video socava así la estabilidad de la imagen como unidad y la expone como artificio. Pero la descomposición celular no remitiría solo a la organicidad e inorganicidad de la imagen, sino que es, también, una forma de interpelar las políticas de construcción de relatos: esa desintegración formal busca, secretamente, interpelar el modo como se construye el gran relato de la política.

La retórica del terrorismo en el título del video (que, como veremos más adelante, aludiría al terror que provoca una sexualidad excedida de la norma en el interior de la izquierda insurreccional de los años ochenta en Perú) haría referencia al gesto *marika-terruka* de inocular una crisis celular en la lógica orgánica del relato de la izquierda y de la militancia vertical tradicional,² exponiéndola a su desgranamiento. Como si hubiera una incitación a producir contrarrelatos, contrasubjetividades

1 Como se verá con más detalle en lo que sigue, terruco es «un neologismo peruano que se emplea como sustituto coloquial de “terrorista”» (Aguirre 2011, 109).

2 La crítica a la izquierda tradicional en el video “Untitled” (*marikas-terrukas*) es explicada por Javi Vargas cuando señala que esta breve pieza fue concebida «como un soporte para construir relatos-imágenes, y como una técnica para producir imágenes, que si se sintetizan o miran con lupa permiten ver su estructura, la estructura del semitono de color, cada punto es eso, la estética-subjetividad que construye un gran relato. Me interesaba pensar cómo se pueden construir contra-relatos y contra-subjetividades colectivos por medio de eso que llamas “trama pulsante”, jugando con la deriva de distintos tipos de desenfoque del píxel produciendo manchas pulsantes, buscando alterar el orden normalizante de los grandes relatos-imágenes. Buscando contraponer la producción de subjetividades-derivas-otras a la militancia vertical tradicional que tal vez entendería según la lógica “todos para uno...”» (Vargas 2014). También agradezco a Fernando Davis y Nicolás Cuello por sus comentarios sobre esta pieza.

Javi Vargas, "Untitled" (marikas-terrukas), fotograma de video, 2011.
Colección del artista.



colectivas, en aquel espacio pulsante de la política y de la historia que ha quedado desenfocado.

Como veremos, frente al deseo de control y poder del ojo, Javi Vargas produce en sus videos instantes de visión desenfocada. Nebulosas. Una mirada infectada e infecciosa que nos confronta al hecho de que vemos y no vemos, de que hay un desajuste entre ver y saber. Una mirada expuesta a un parpadeo, a ese gesto ocular que introduce un indicio de ceguera en el riel de la visualidad (Oyarzún 1999) que advierte sobre la incompletitud, la destotalización de la mirada. El procedimiento de enfocar y desenfocar opera en *marika-terruka* y está presente en los videos a los que está dedicado este texto, *Letanías doradas* y *Letanías falladas* (2013–2014).

El desenfoco visual puede ser visto como una forma de descentrar la mirada, de evidenciar los procesos de construcción de la imagen y del discurso. En este sentido, nos interesa ver cómo estos trabajos piensan la violencia al apropiarse y perturbar tanto retóricas e íconos políticos de la izquierda tradicional como de la oficialidad estatal que circulan a partir de los años de la guerra interna entre el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso y el Estado Peruano (1980–2000). Y también nos interesa atender al modo en que estas prácticas artísticas reinventan la memoria de una historia abortada, donde se cruzan las biografías borradas de la subalternidad sexual y una historia precolonial silenciada, peligrosamente puesta en entredicho.

A su vez, el gesto de ubicar la mirada sobre lo que está borroneado, lo no destacado, lo que está en segundo plano, fuera de foco, hace presente los mecanismos de la abyección, entendida como forma de sometimiento, pero también como forma de invención de otras formas de subjetivación política. Pues, antes que un secreto impulso autodestructivo de una supuesta psiquis homosexual que el psicoanálisis debe revelar, la abyección, como aquí nos interesa comprenderla, apuntaría a la situación social que fuerza a algunos sujetos, para sobrevivir, a sobrellevar la carga aplastante de la vergüenza. Desde esta mirada, la abyección implicaría ser empujado, reducido, a un estado de impotencia que impide cumplir con los requisitos de identidad y de presencia para contraponerse al poder. Pero que, sin embargo, es una impotencia que posee una fuerza de transmutación, pues desbloquea, abre situaciones en las que otras formas de agenciamiento y otros saberes corporales pueden ocurrir a partir de la exclusión de la escena de pertenencia social (Eribon 2004; Halperin 2007/2009).

I

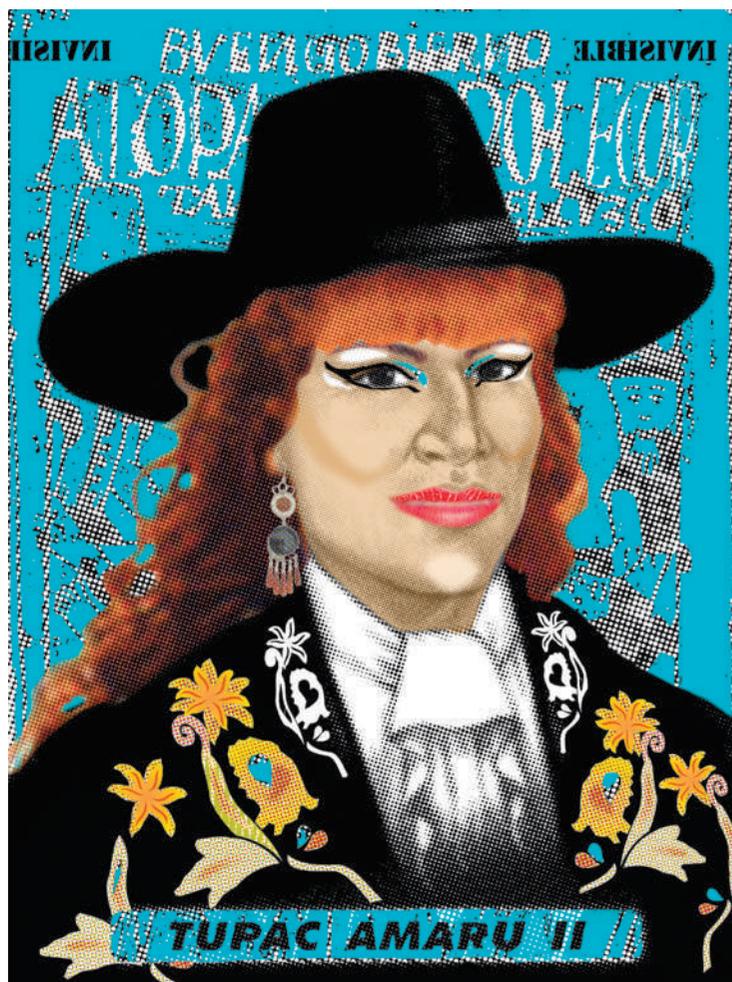
En el año 2013 se realizó en Casa Brescia, ubicada en el Jirón de Ica en el centro histórico de Lima, Espacio 02: Laboratorio y residencia artística, una convocatoria que congregó a cinco grupos de trabajo. Uno de esos grupos fue coordinado por el artista Sergio Zevallos, quien propuso investigar la construcción de relatos periodísticos sobre hechos significativos de la historia contemporánea del Perú, desarrollando una acción sobre las ejecuciones extrajudiciales que tuvieron lugar en el penal de Lurigancho en el año 1986.³ En diálogo con ese trabajo, Javi Vargas realizó una serie de ejercicios que tomaban como punto de partida el caso de ocho personas, entre las que había «travestis y parroquianos del bar» (Comisión de la Verdad y Reconciliación 2003, 432), que fueron asesinadas a manos del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru en mayo de 1989 en el bar Las Gardenias, en la ciudad de Tarapoto. Ambas intervenciones se desarrollaron en un contexto de mutua crítica y contaminación.⁴ De modo que, como señala Zevallos, a partir de las dos propuestas «comienzan a fundirse varios hechos en un mismo espacio, que era lo que estábamos investigando, la confluencia de realidades en un mismo territorio mental y de memoria, a la hora de relatar la historia» (Zevallos 2014).

No es inocuo mencionar algunos datos sobre el espacio donde tienen lugar estas intervenciones: una edificación en estado ruinoso, propiedad de una de las familias más ricas del Perú, los Brescia. Es probable que la casa haya sido habitada por sus

3 El hecho hace referencia a las ejecuciones extrajudiciales consumadas por militares peruanos entre el 18 y el 19 de junio de 1986, en el penal de Lurigancho, pero también en El Frontón y en la cárcel de mujeres Santa Bárbara, como respuesta al amotinamiento de los presos acusados de terrorismo recluidos en estas prisiones. «La matanza de los penales» (nombre con el que han sido recordado estos hechos) implicó la pérdida de 300 vidas.

4 La acción de Javi Vargas que registra el video *Letanías doradas* se realizó en continuidad con la acción propuesta por Sergio Zevallos, sin haber un corte entre ellas e, incluso, se utilizaron algunas indicaciones comunes, por ejemplo, la cita a la emplumación a la que aludiremos más adelante. La acción registrada en el video *Letanías falladas* se realizó algunas semanas antes en el mismo lugar.

Javi Vargas, *DINA-AMARU*, 2006–2007, de la serie *La falsificación de las Tupamaro*, grabado digital sobre papel, 100 x 75 cm. Colección del artista.



dueños hasta el estallido de los procesos de migración interna a fines del siglo XIX, cuando las élites limeñas comenzaron a abandonar el área central de la ciudad como lugar de residencia para radicarse en barrios más alejados y controlados. En aquel momento, gran parte de aquellas antiguas casonas coloniales, imponentes y abandonadas «comenzarían —por gestión de los propios dueños— a ser objeto de múltiples subdivisiones, alquileres e historias de tugurización» (Ludeña 2002). Así, durante el siglo XX se dio paso gradualmente a la ocupación del centro histórico por parte de los migrantes internos, principalmente de la costa, o por personas de otras clases populares. Una intensidad barriobajera empezó a superpoblar el interior de las casas oligárquicas, que a su vez tendieron a ser abandonadas por sus propietarios y sumidas en un fuerte deterioro, hasta el punto de que se volvieron inhabitables. De algunas de ellas, solo quedan hoy cáscaras, fachadas, como sucede con la Casa Brescia. Hasta la actualidad, la posesión de estos edificios y el desplazamiento de sus habitantes son materia de disputa en miras a una revalorización cultural y monetaria del centro histórico. Esto quizá pueda ser visto como síntoma del desplazamiento que las instituciones políticas hacen de las contradicciones sociales y antagonismos, para

sustituirlos y reducirlos a un asunto de orden cultural: a la promoción de la diversidad y la presencia de culturas alternativas en el espacio central de la ciudad.⁵

Estas tensiones cobran sentido al notar que la inflexión sexo-política y la conflictividad histórica que ponían en juego algunas de las acciones que tuvieron lugar en Espacio 02 llevaron a que se realizaran en un clima de cierto resquemor, de cierta hostilidad. Los organizadores del evento llegaron a plantear que se negarían a exhibir aquellas intervenciones que pusieran a circular retóricas que generaran rechazo hacia el proyecto, que buscaba interpelar a los vecinos del lugar provenientes de familias populares.⁶ Y aunque las acciones finalmente se realizaron, cabe preguntarse si la retórica del diálogo pedagógico con la comunidad no estaba ligada a un concepto pacificado de cultura como producción de consenso que se veía tentada a oscurecer, a aplacar, voces cuya presencia podía introducir desorden y turbación en los discursos mayoritarios.

Es en este contexto, atravesado por las complicidades y tiranteces de su proceso de producción, que surgen los dos videos de Javi Vargas que abordaremos a continuación: *Letanías falladas (mostacero waminka/waminka terruka)* y *Letanías doradas (devociones de las Chuquichinchay)*.⁷

Ambos videos pueden enmarcarse en una serie de reelaboraciones que Javi Vargas viene realizando desde hace ya varios años sobre la figura del líder indígena Túpac Amaru II (1738-1781) en distintas piezas gráficas e intervenciones performáticas. Emblemática en este sentido, es la serie de cuatro «grabados digitales», como los llama el artista, bajo el título *La falsificación de las Tupamaro* (2006-2007). En esta, la figura de Túpac Amaru II, cargada de una fuerte impronta revolucionaria y anticolonial, es elaborada como cifra marica de la historia, desorganizando e interrumpiendo la genealogía iconográfica «oficial» de Túpac Amaru II, que a partir

5 Esta instrumentalización política de la cultura y su funcionalidad al capitalismo contemporáneo son también apuntadas por Ludeña: «Si el primer liberalismo requería aún la ciudad y el centro como espacios casi privilegiados para su autorepresentación social, el neoliberalismo neopopulista no lo requiere, habida cuenta de la existencia hoy de otros medios más eficaces (los medios de comunicación masiva, por ejemplo) para lograr este propósito. A este segundo sector le interesa solo el centro como “centro histórico”. Como espacio cultural antes que económico. Como una especie de valor agregado cultural al conjunto global de sus inversiones. Por ello y por su carácter neopopulista, se permite abogar por la diversidad y la presencia de culturas alternativas en el espacio central de la ciudad» (Ludeña 2002).

6 Una interpelación que, sin embargo, desplazaba a otros sujetos que habitan el barrio, como prostitutas y travestis (Vargas, 2014).

7 Participan en las intervenciones registradas en estos videos Max Lira, Rafael Alarcón, Tabris Morissette, Aníbal Zamora, Javi Vargas (*Letanías doradas*), Félix Méndez, Héctor Acuña, Jota Ronceros, Aníbal Zamora, Javi Vargas (*Letanías falladas*). Aníbal Zamora no aparece en cámara, pero es quien hace el registro audiovisual de ambas intervenciones.

del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado⁸ en los años sesenta es erigido como héroe viril y sostén del Estado-nación. Es interesante recordar que el imaginario prehispánico reviste la masculinidad del inca Túpac Amaru de otros maquillajes, acordes a la referencia mítica a la serpiente de dos cabezas, la deidad Amaru, que el personaje porta en su propio nombre.⁹ *La falsificación de las Tupamaro* subraya esta afición por la simulación y el revestimiento: el emblema velasquista del héroe indígena es feminizado, travestido como diva popular a partir de las figuras de Dina Páucar, Farrah Fawcett, Marilyn Monroe y Frida Kahlo. Pero además cada retrato deja traslucir como una matriz común el grabado del cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala que representa la ejecución del Inca Túpac Amaru I en 1572. Giuseppe Campuzano (2008) pone en diálogo estas imágenes con un texto del cronista Juan de Santacruz Pachacuti que señala que el nacimiento del inca Túpac Amaru I habría sido custodiado por Chuquichinchay, una deidad amazónica felina «cuya guarda da a los hermafroditas, indios de dos naturas» (Santacruz Pachacuti en Campuzano 2008, 45). *La falsificación de las Tupamaro* activa así una memoria subalterna donde la ambivalencia sexual adquiriría un poder transicional en las prácticas rituales del nacimiento y la muerte. Como anota Horswell, «cuando una generación incaica se moría y otra nacía, hay necesidad de la presencia de una fuerza sobrenatural asociada con la ambigüedad sexual, tal vez un intermediario entre las fuerzas masculinas y femeninas» (2000, 65).

Javi Vargas construye una imagen bastarda que trae consigo la promesa de otros saberes sobre los cuerpos, que habrían estado presentes en los mitos andinos y en las prácticas sagradas que quedaron oscurecidas, silenciadas al ser confundidas por la mirada de los conquistadores, con «prácticas vulgares de la lujuria católica» (Horswell 2000, 55). El artista toma así la figura de Túpac Amaru para poner en marcha una apropiación que implica, en realidad, una desapropiación: como ha señalado Sergio Zevallos, haciendo una crítica al liberalismo y su énfasis en la propiedad, en los procedimientos de desplazamiento o resignificación, «no hay una propiedad sino al contrario una desapropiación si en un inicio, todos estos elementos son propiedad privada de la hegemonía» (Zevallos en Lira 2014, 35).

8 Luego de dirigir el golpe de Estado del 3 de octubre de 1968, el militar Juan Velasco Alvarado gobernó el Perú hasta el año 1975. Una de las características de su gobierno fue haber concretado varias de las demandas sociales enarboladas por diversos sectores izquierdistas de la época, como la reforma agraria y la nacionalización del petróleo. Como señala la CVR, el gobierno de Velasco, «recibió el apoyo de algunos grupos de la izquierda nacional, entre ellos el PC Unidad. Sin embargo, aun cuando los militares emprendieron reformas que estaban dentro de la misma agenda de la izquierda, esta no olvidaba de manera fácil el carácter represivo de un Ejército que solo pocos años antes había destruido los focos guerrilleros de 1965» (CVR 2003, 556).

9 Como señala Javi Vargas «El inca Túpac Amaru también permite hacer la referencia al mito del Amaru, el ser bicéfalo, la serpiente de dos cabezas, que para el pueblo andino es un ser que transita entre dos mundos y, que como muchas otras figuras del mundo andino, es un ser ambivalente sexualmente que puede producir crisis, pero también puede producir una serie de saberes en los cuerpos, para que estos cuerpos se organicen. Con la llegada de los conquistadores católicos, fue codificado desde el imaginario de la Biblia como un demonio y por tanto desdeñado» (2013).

Para el orden, los travestis son la peste.

Pablo Oyarzún

A comienzos del año 1989, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), grupo subversivo peruano marcado por la tradición guerrillera de la izquierda latinoamericana, hizo circular en la localidad de Tarapoto un volante en el que instaba a todo homosexual, drogadicto, ladrón y prostituta a «dejar su actividad ilícita para no sufrir las consecuencias de su accionar». El MRTA decía buscar el derrocamiento del orden burgués, sin embargo, no hacía más que reproducirlo a través de sus campañas de limpieza social (McCullough 2010). Frente al cuerpo del trabajador y del militante armado, aquel discurso ubicaba a la travesti como delincuente-lumpen. El semanario proemmerretista *Cambio* relataba los hechos ocurridos en el bar Las Gardenias como una ratificación de su palabra cumplida: «demostrando que no advierte en vano, militantes del MRTA ajusticiaron el 31 de mayo a ocho delincuentes entre drogadictos y homosexuales» (*Cambio* 1989, 5).

Gayle Rubin (1989) ha analizado cómo los períodos de conflicto social resultan propicios para la activación de un «pánico moral» que fija la atención sobre actividades o poblaciones sexuales que a menudo funcionan como significantes de temores personales y sociales con los que esos sujetos o prácticas no guardan, en realidad, ninguna relación intrínseca. A un momento atravesado por la crisis de la guerra interna se añade, en el contexto peruano (y latinoamericano), la asociación entre la proliferación del trabajo sexual travesti y la expansión de la epidemia del sida (que reactiva el prejuicio sobre travestis, homosexuales y prostitutas como portadores de una enfermedad letal), de manera que el cuerpo marica queda marcado como instrumentalizable, sacrificable. Tal como señala McCullough, refiriéndose a la disputa territorial en el contexto del conflicto armado, «el cadáver travesti sirvió para enviar un mensaje a la comunidad sobre el vacío de poder existente en la región» (McCullough 2010, 9). Así, el MRTA se adjudicó públicamente la responsabilidad por la masacre en Las Gardenias para señalar la negligencia de las fuerzas policiales estatales. Exhibió los cuerpos de las travestis y parroquianos en su abatimiento, propagando una forma de castigo ejemplarizante que expandió el pánico moral en el resto de la población.

En el año 2003, este hecho fue consignado sucintamente en el *Informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación*. Además del caso de Las Gardenias, se mencionan de forma aislada otros dos casos de crímenes contra minorías sexuales, perpetrados por el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso.¹⁰ En cambio, no se menciona ningún caso de violencia homofóbica consumado por los aparatos represivos del Estado en este

10 Se trata de los casos de diez personas «homosexuales, drogadictos y prostitutas» asesinadas en Aucayacu el 6 de agosto de 1986, y ocho personas, entre ellos también «homosexuales, drogadictos y prostitutas», asesinadas en Pucallpa en el año 1988 (CVR 2003, 365 y 388).



período, a pesar de que resulta bastante probable que los haya habido.¹¹ El asesinato de travestis en Tarapoto es consignado al final del capítulo dedicado a la caracterización del accionar del MRTA como una consideración secundaria, como muestra de «intolerancia» frente a las minorías sexuales. La experiencia de las travestis, la propia escena del crimen, quedan así mediados, como señala McCullough (2010), por un discurso liberal de derechos humanos, prejuicio y tolerancia, que no problematiza de manera más amplia el modo en que se implican régimen heteronormativo y violencia en el conflicto armado.

En varios sentidos, las intervenciones de Javi Vargas, que se alejan de toda «petición de respeto», pueden ser vistas como una dislocación a esta pacificación de las políticas de memoria en torno a quienes, como aquellas travestis, están situadxs en los estratos más bajos de la jerarquía sexual y solo irrumpen en la historia mediante inscripciones prescindibles, descartables, como «las anécdotas sensacionalistas de las páginas policiales que nadie ha vuelto a ver» (Campuzano 2008, 111).

11 Giuseppe Campuzano señala que durante los años ochenta «el desplazamiento de las travestis, a nivel interdepartamental e interdistrital, quienes terminan ejerciendo el trabajo sexual, genera en la población sentimientos de ser invadidos y contaminados, y termina justificando las acciones violentas de los servicios de serenazgo en Lima y las guerrillas en el Oriente, que implican además a la “Defensa Nacional”, grupos paramilitares de derecha y civiles, en un muestrario que va desde “el ejercicio de la justicia con las propias manos” hasta el crimen organizado. Tal despliegue explicita que dichos grupos mantienen mayores nexos ideológicos que los comúnmente aceptados» (2008, 111).

MRTA EN TARAPOTO

Hacen humo a delincuentes y soplones

Con la protección del Ejército y la Policía Nacional; la drogadicción, prostitución y homosexualismo se extendió rápidamente en Tarapoto. El MRTA decidió acabar con estas lacras sociales, que eran utilizadas para corromper a la juventud.



Entre los delincuentes ejecutados por el MRTA habían drogadictos, homosexuales y soplones que cínicamente eran promovidos por las Fuerzas Policiales.



Los tarapotinos estaban expuestos a los desmanes de toda la delincuencia que ahora está perseguida por el MRTA.

No obstante la cotidiana protección que otorga la Policía Nacional a los centros de expendio de drogas y prostíbulos de la provincia de Tarapoto, militantes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) dieron muerte, el pasado 31 de mayo, a un grupo de drogadictos y homosexuales que venían causando temor entre los vecinos de los barrios circundantes.

Ocho delincuentes ampliamente prouariados fueron eliminados por los subversivos, en cumplimiento al ultimátum que les dio la organización alzada en armas. Todos fueron muertos de certeros disparos en la cabeza, por no acatar la amenaza que los conminaba a dejar sus actividades ilícitas.

Aunque este ajusticiamiento colectivo del MRTA, contra delincuentes comunes y sujetos de mal vivir, no viene a ser la primera acción de este tipo, sí es uno de los mayores operativos de los "túpac" contra la delincuencia, que se viene generalizando al amparo del Estado de Emergencia.

Efectivamente, en los últimos 18 meses -el Estado de Emergencia en San Martín fue declarado el 12 de noviembre de

1987- en todos los distritos de la provincia de Tarapoto la actividad delictiva ha crecido a pasos agigantados. Los asaltos y robos, el comercio y el consumo de drogas y la prostitución clandestina se hace cada vez más notoria en una población controlada por las Fuerzas Armadas.

No es la primera vez

A principios del presente año -exactamente en el mes de febrero- se difundieron en Tarapoto una serie de volantes del clandestino grupo tupacamarista, quienes hacían un llamado a la población para denunciar a todos los delincuentes que asolaban los distintos pueblos jóvenes.

Al mismo tiempo, en dicho volante se condenaba a todo homosexual, drogadicto, ratero, prostituta y autoridad corrupta que atentaba contra una población indefensa. También se les instaba a dejar su actividad ilícita para no sufrir las consecuencias de su accionar.

Pese a esa latente advertencia, los delincuentes continuaron haciendo de las suyas sin que nadie haga algo por evitar una negativa influencia en la población juvenil. Sólo así se explicaría que a mediados del mes de febrero el MRTA

ponía en marcha su ultimátum ejecutando a un joven "homo" muy conocido en Tarapoto.

Desde esos días, las actividades de los tradicionales personajes de mal vivir en la provincia de Tarapoto desaparecieron o se realizaron en la mayor clandestinidad, para no continuar provocando el accionar de los subversivos que operan en toda la región nororiental.

¿Y los militares y policías?

Bien gracias. A pesar de conocer la crítica situación por la que atravesaba la población, debido al acelerado incremento de la delincuencia en Tarapoto y sus distritos, las fuerzas policiales y los mandos militares de la zona de emergencia de San Martín nunca hicieron siquiera -así afirman los tarapotinos- un operativo conjunto para erradicar a la gente de mal vivir.

Es más, se puede llegar a decir que toda esta manifestación ilegal creció ante la vista y paciencia de los que estaban en la obligación de reprimirlas. Algunos pobladores y dirigentes vecinales afirman que todos los delincuentes tienen protección policial, porque pagan jugosos cupos a los "custodios del orden" para continuar actuando en la mayor impunidad.

Todas las veces que se van a quejar a las dependencias de la Guardia Civil o la Policía de Investigaciones -ahora Policía Nacional- nadie les hace caso o simplemente le toman su declaración y les dicen que a la brevedad posible van a salir a "capturar" a los delincuentes.

Ante la continuidad de estos hechos que atentan contra la población infantil y juvenil, muchos barrios populosos empezaron a organizarse para protegerse de los elementos de mal vivir. En ningún momento recibieron alguna ayuda de la municipalidad o las dependencias policiales.

La justicia del MRTA

Con el transcurrir de las semanas y los meses los delincuentes y personajes antisociales olvidaron el ultimátum que les dio en febrero el MRTA. Demostrando que no advierte en vano, militantes del MRTA ajusticiaron el 31 de mayo a ocho delincuentes, entre drogadictos y homosexuales.

Estos personajes de los bajos fondos tarapotinos habrían recibido en varias oportunidades -así se desprende del testimonio que dieron personas que los conocían- cartas de los tupacamaristas para que enmiendan su vida y no conti-

núen generando el pánico y la zozobra en la población.

Los ocho homosexuales y drogadictos fueron sacados a viva fuerza de un prostíbulo de baja estofa que lleva el nombre de "Las Gardenias". Este antro que se ubica en el pueblo joven "9 de Abril" funciona desde hace varios años sin autorización municipal y menos prefectural.

Después de ser llevados al jirón Manco Inca, del pueblo joven "9 de Abril", fueron sometidos a un juicio sumario por los miembros de la organización subversiva. Entre los muertos figuran César Marcelino Carbajal, Max Pérez Velásquez, Luis Mogollón, Alberto Chong Rojas, Rafael Gonzales, Carlos Piedra y otros dos delincuentes no identificados.

Todos fueron muertos por disparos de arma de fuego. Testigos señalaron que a pesar de estar amenazados, algunos delincuentes intentaron huir para salvar su vida.

Aunque al principio nadie podía atribuir las muertes a subversivos, los militantes del MRTA enviaron sendos comunicados públicos que fueron leídos en los noticieros de las radioemisoras tarapotinas: ¿Por qué el MRTA tiene que castigar a delincuentes comunes si existe una Policía Nacional que tiene por misión velar por la seguridad ciudadana?

Presencia activa

Los tupacamaristas que mataron a ocho delincuentes continúan teniendo una presencia activa en la provincia de Tarapoto. Aunque se sabía que ellos habían realizado los atentados dinamiteros del pasado viernes 26 de mayo, recién a la semana fue confirmada la autoría de dichas acciones armadas.

Ese viernes por la noche, elementos del MRTA arrojaron simultáneamente potentes cargas explosivas a los ambientes de Electro Oriente, la Corporación de Desarrollo de San Martín y el Servicio de Agua Potable y Alcantarillado.

De los tres locales dinamitados resultaron con más daños las instalaciones de SENAPA de Tarapoto y CORDE-San Martín. La oportuna intervención de los vigilantes de Electro Oriente evitó que los daños fueran mayores, pues arrojaron la carga explosiva a la pista.

Estas nuevas acciones del MRTA, en Tarapoto, ponen en evidencia que esta organización subversiva continúa actuando libremente a pesar de la fuerte presencia militar. Como se recuerda, San Martín fue declarado en Estado de Emergencia el año 87 ante la aparición de columnas guerrilleras tupacamaristas.

III

La virilidad ha sido el rasgo clave del héroe peruano.

Giuseppe Campuzano

[...] el heroísmo es lo que se me representa más cargado de virtud amorosa y puesto que no hay héroes más que en nuestra mente, habrá que crearlos.

Jean Genet

El video *Letanías doradas* registra un ritual que implica embriagarse, pues es posible presuponer que ese era el estado en que se encontraban las travestis cuando fueron asesinadas. Así lo sugiere una de las imágenes que acompaña la nota publicada en el semanario *Cambio*, que muestra un descampado en el que se ven decenas de botellas de cerveza vacías. Embriagarse hasta producir un trastorno en los sentidos, en las potencias y, también, en las vejigas. Lo que ocurre es una cita a un ritual propio de la masculinidad peruana: el grupo de varones que comparte una cerveza en un solo vaso haciéndola circular de mano en mano. Antes de pasar la cerveza al siguiente bebedor, la espuma que queda en el vaso debe ser tirada al piso. Y si alguno siente necesidad de orinar, en caso de que no haya un baño disponible, lo hace en la calle. Beber entre varones, mear de pie entre varones, en la calle o en espacios abiertos a la mirada pública, forma parte de las performances constitutivas de la masculinidad heterosexual (Preciado 2009). Aunque quienes durante la intervención en Casa Brescia repetidamente beben uno tras de otro y luego mean uno después del otro no se reconocen como varones, citan un ritual masculino para desplazarlo y exhibir la complicidad sexual que ese ceremonial atesora.

En *Letanías doradas*, el acto de orinar de forma exhibicionista no se hace en cualquier lugar. En una de las paredes de la casa en ruinas hay un afiche con el rostro de Túpac Amaru II. Se trata de una lámina escolar que actualmente forma parte de los materiales didácticos de la educación primaria en Perú y que guarda una notoria afinidad iconográfica con la imagen del líder indígena circulada masivamente durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado, que promovió desde fines de los años sesenta la figura virilizada e idealizada del héroe indígena como precursor de la independencia peruana para erigirlo como ícono de la propaganda de su reforma agraria. Iconografía de Túpac Amaru II que, bajo el mismo «maquillaje masculino» (Campuzano 2008, 44), sería retomada en los años ochenta por el MRTA. En la performance, el acto de orinar tiene su lugar y ese lugar es la boca de Túpac Amaru, que ha sido agujereada en el afiche, para ser ocupada como baño público, ofrecida como un *glory hole*, al modo de un altar-mingitorio.

La masculinidad que la figura de Túpac Amaru produce como ideal comienza a ser socavada desde la boca del caudillo.¹² No solo como una forma de minar la vocife-

12 Resulta muy significativo recordar aquí la fotografía de uno de los tantos discursos públicos ofrecidos por Velasco usando como fondo la imagen de Túpac Amaru. En ella es posible apreciar el rostro de Velasco con la boca abierta emitiendo su discurso, cubriendo la boca de Túpac.



Javi Vargas, *Letanías doradas (devociones de las Chiquichinchay)*, 2013, fotograma del video. Colección del artista. Registro videográfico de Aníbal Zamora.

ración del sujeto soberano, viril e impenetrable, ya sea en referencia a Velasco Alvarado y su retórica militar-oficial, o bien al guerrillero de izquierda y su palabra injuriosa, su promesa de castigo; sino también porque en el video *Letanías doradas* el relato oficial del crimen que el MRTA fijó en la nota publicada en el semanario *Cambio* es inoculado por voces de travestis anónimas que lo exponen a una escucha enrarecida, leyéndolo a viva voz en una suerte de desenfoque auditivo: «un tono casi susurrante, montándose unas sobre otras hasta producir un sutil caos sonoro que desorganiza el orden y la linealidad del relato» (Vargas 2014).

Un acto de falsificación de la masculinidad tiene lugar en la Casa Brescia entre esos cuerpos que, en su repetición del acto de beber y mear, transforman el espacio a partir de sus roces. Pues el *glory hole* no es nada hasta que alguien coloca ahí una parte del cuerpo y lo expone a la fricción, poniendo en práctica una sexualidad anónima, desindividualizada, a ciegas, «peligrosa» para los estándares normativos. Como si al sexualizar la boca de la profecía marxista, su discurso de limpieza social, desanudara su fuerza amenazante, su impenetrable virilidad, provocando un efecto disolvente para que, a partir de ahí, formas no anticipadas de placer puedan tener lugar. Eso es lo que hace brillar la devoción profana de las Chiquichinchay en el destello de la lluvia dorada que rocían en la boca de Túpac Amaru.

Y la cuestión del destello no es aquí banal. Según la mitología prehispánica, Chiquichinchay es un felino relampagueante que devora lentamente la luna y causa los eclipses (Lozano 1990). En la lengua quechua la palabra *illa* designa «a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna» (Arguedas 2013,

72).¹³ Tal vez sea posible pensar que el destello de las Chuquichinchay en su eclipse de la virilidad crea también hermosos monstruos que quiebran el límite entre las especies.

Pero hay algo más. En *Letanías doradas* también tiene lugar una puesta en suspenso, un congelamiento de la escena, en aquellos momentos en que los cuerpos se dejan caer. En los cuerpos caídos que son amarrados, como animal cazado, hay un rito de suspensión física que exhibe la amenaza, la violencia y, a la vez, los envuelve en una sensualidad transmutada, pues hace aparecer el quid de la escena masoquista: el cuerpo atado, detenido en la intensidad de la espera.¹⁴ Una escena, la del masoquismo, que expone en un mismo acto el castigo y su fracaso, pues acusa una obtención de placer a pesar del sufrimiento. Tal vez haya ahí un modo de provocar un enrarecimiento respecto a la opacidad de los cuerpos abatidos de las travestis del bar Las Gardenias, de las que nada se sabe, salvo sus nombres masculinos, consignados en la nota del semanario *Cambio* y en el *Informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación*; que han sido heterosexualizadas por la letra de la propaganda militante y luego por la letra que inscribe la memoria oficial (McCullough 2010).¹⁵

IV

El animal no «naturaliza» sino que politiza: no repone el dominio de la naturaleza o una biología originaria, sino que por el contrario, indica y desestabiliza un orden biopolítico de los cuerpos.
Gabriel Giorgi

En el segundo de los videos, *Letanías falladas*, el gesto de embadurnar el cuerpo con mostaza y cubrirlo de plumas captura la escena. También en este video hay un uso de la voz, esta vez a partir de frases extraídas de testimonios de personas que fueron torturadas durante los años del conflicto armado que signó la historia de las últimas décadas en el Perú. Sin embargo, la palabra que no se pronuncia, pero que se hace presente en toda la escena, es «mostacero».

13 Esta asociación, como otras en este texto, me la ha hecho notar Javi Vargas. En relación a la creación de monstruos que nacen heridos por la luz de la luna, para Arguedas «Illa es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también illa una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son illas los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros» (2013, 52).

14 Como señala Gilles Deleuze, «la forma del masoquismo es la espera. El masoquista es el que vive la espera en estado puro» (2008, 66).

15 Rachel McCullough recalca que «en el caso de Las Gardenias, el *Informe final* [de la CVR] identifica a las “personas” asesinadas con sus nombres masculinos, sin referencia a sus identidades de género performativas. De esa manera, les niega su agencia performativa, negando su derecho de significarse. En realidad, ignorar el nombre de una persona —especialmente alguien que lo ha cambiado como parte de un proceso de transición de género— es un acto de violencia simbólica muy grave [...] Borra la única marca suya de una subjetividad. El texto de la CVR constituye, entonces, la ratificación del borrón inicial desempeñado por el MRTA» (2010, 14).

Fernández Dávila (2007) ha señalado que entre los sectores populares peruanos la homosexualidad tiende a ser construida a partir de esquemas heterosexuales, es decir, reproduciendo las relaciones binarias entre lo masculino y lo femenino, lo activo y lo pasivo, de modo que las representaciones basadas en la penetración funcionan como marcadores de poder entre dos hombres que tienen sexo. En los barrios pobres de Perú, «mostacero» es una palabra que nombra al hombre que tiene relaciones sexuales tanto con mujeres como con homosexuales, en este último caso, generalmente a cambio de dinero o regalos. Su propia heterosexualidad no quedaría cuestionada ya que ostenta una masculinidad activa que preservaría su virilidad: el mostacero es el que penetra y por lo tanto el que feminiza y en este sentido no perdería, sino que incluso podría ganar posición frente a otros varones. Sin embargo, a pesar de esta marca de poder, mostacero es un apodo despectivo que hace referencia al sexo anal. La mostaza es un eufemismo homofóbico para referirse a las heces del maricón, un apodo que visibiliza una virilidad manchada, impura, donde hay un deseo y no meramente una instrumentalización en el intercambio por sexo con el homosexual. «Mostacero» sería entonces un insulto homofóbico dirigido a un heterosexual, pero uno cuya heterosexualidad está ya infectada.

«La injuria inscribe la vergüenza en el cuerpo. Pero la vergüenza produce el orgullo que abre el tiempo y procura el advenimiento de la historia» (Eribon 2004, 94). Pareciera que este enunciado se desarma y reinventa en las acciones de Javi Vargas. Y nos permite volver sobre algunas de sus acciones tempranas, que tienen lugar a mediados de la década del 2000 en Villa El Salvador, donde hasta el día de hoy hay una presencia importante de militantes de izquierda.



Las Tupis, Villa el Salvador, 2006.



En el año 2005, en el marco del Foro de la Cultura Solidaria, realizado durante sucesivos años en la Villa, el colectivo Contranaturas¹⁶ organizó la actividad «Noches de placer». Para llamar la atención acerca del evento, el grupo instaló un anuncio con uno de los trabajos gráficos de Javi Vargas que exhibía la imagen de Túpac Amaru travestido. La imagen causó la irritación de un sector de la izquierda participante en el foro, muy probablemente afines al MRTA. Se produjo entonces un llamado al orden, que invocó la prohibición legal de denigrar a los héroes patrios e hizo intervenir a la policía para que retirara la imagen del lugar.¹⁷ Un año más tarde en el mismo foro, y siendo Javi Vargas integrante del colectivo Contranaturas, el grupo construyó colectivamente y desde el cuerpo lo que primero había sido una propuesta gráfica sobre la iconografía de Túpac Amaru.¹⁸ En un intervalo de las charlas del foro, un grupo de drag-queens decadentes y travestidas del líder indígena, las *tupis*, posaron fervorosas con la mano en el corazón, con el himno y la bandera peruana de fondo, como patriotas apátridas mientras repetían la gestualidad de las mujeres que caminan con letreros en el ring de box. Letreros que tenían inscritas con su puño y letra, o bien con *collage* de letras, una serie de insultos

16 En su blog, el colectivo Contranaturas, se define del siguiente modo: «somos mujeres transgresoras, feministas, mariconas irreverentes, jóvenes rebeldes, es decir, personas que no encajamos en moldes heterosexistas, que también cuestionamos las hegemonías gays y que no queremos una revolución sin baile. Somos aquellas que consideramos la sexualidad como una posibilidad política, donde los cuerpos se convierten en territorios de disputa y resistencia».

17 Luego de que el anuncio fuera removido de la actividad «Noches de placer» y la policía se retirara del lugar, el colectivo Contranaturas retomó la actividad y en un gesto de desobediencia volvieron a colgar el anuncio con la imagen de Túpac Amaru travestido, que permaneció expuesta toda la noche.

18 Si bien esta intervención tomó como punto de partida la cita al trabajo gráfico de Javi Vargas, se trata de un trabajo colectivo impulsado por el colectivo Contranaturas, que participó en la elaboración conceptual de las Tupis y en la acción que se realizó.



Javi Vargas, *Letanías doradas* (devociones de las Chuquichinchay), 2013, fotograma del video. Colección del artista. Registro videográfico de Aníbal Zamora.

dirigidos a homosexuales: «maricón sidoso», «cabro cholo», «cabro salado», entre otros. Insultos que en boca del sujeto mayoritario, heterosexual, producen la ficción inmunitaria de expulsar al maricón fuera de su cuerpo y que allí fueron exhibidas, ostentadas, convertidas en lugar de enunciación. Los rostros sorprendidos, perplejos, de los vecinos del distrito popular Villa El Salvador, miraron en silencio a las *tupis*. No es posible saber si lo que vieron es codificado solo como una irrupción excepcional, tranquilizadora, suficientemente lejana de sus propios cuerpos, de su propia experiencia, por más cerca que las *tupis* podían estar, o si hay una puesta en crisis de la mirada que sacude lo que se daba por sentado.

Si en aquella temprana intervención el poder de daño de la injuria buscaba ser torcido en la reapropiación (o desapropiación) del insulto como forma de enunciación política, en *Letanías doradas* y *Letanías falladas* el énfasis no está solo en la palabra, sino en cómo esta se graba en el cuerpo. Hay en estos videos una exploración de las violencias y convulsiones que la injuria ejerce sobre el cuerpo al fijarlo en una categorización ofensiva y esencialista que no siempre puede desmontarse con facilidad. Así, en estos dos últimos videos la estrategia se modifica: hay una exploración de la palabra «mostacero» y también, de la taxonomía animal que habita la ofensa homofóbica en el Perú (desde «cabro», «chivo», «pato», «mariposa»; hasta al término «gallina», usado para acusar la cobardía masculina con efectos feminizantes), pero esta vez como injurias construidas desde el cuerpo a partir de la materialidad de la mostaza y la pluma. Se trata de una suerte de reescritura de la injuria en el roce de los cuerpos, en un intento por construir otras retóricas a partir del insulto y, también, para abordar los cruces entre el terrorista y el cuerpo del maricón.

El uso de la mostaza, en su doble referencia al alimento y a las heces, alude a la vida humana en su dimensión primaria, en continuidad con lo animal. Del mismo modo, el uso

de las plumas (que remiten también al adorno y afeminamiento travesti) envuelve a los cuerpos en una morfología propia de los pájaros. La mostaza y las plumas adheridas al cuerpo hacen aparecer indicios de una animalidad que traza conexiones con la retórica de las penas de vergüenza pública de la época colonial, donde las formas de injuria y castigo público basados en lo animal hacían referencia a tabúes relacionados con la prohibición sexual (Jurado 1997). El cuerpo desnudo, embadurnado de barro o de miel y cubierto de plumas, se utilizaba para señalar públicamente los cuerpos que se consideran desobedientes —mujeres enajenadas, prostitutas, rufianes o delincuentes— para estigmatizarlos y, en ocasiones, condenarlos al destierro (Ortega 1998). La pena de vergüenza pública es una materialización de la injuria en el cuerpo que traza una memoria del castigo público que persiste así, anacrónicamente, en la masacre homofóbica que expone el cuerpo travesti como prueba aleccionadora.

Esa conexión arcaica entre el insulto y los animales, entre el emplumamiento y la vergüenza, ¿permitiría pensar, inversamente, que algo del orden de la vergüenza toca también lo animal? ¿Tiene la pluma, el pelaje animal, la misma relación con la desnudez y el pudor que la piel «humana»? Jacques Derrida ha sugerido que si se consideran los fenómenos animales «del seguir», como la caza o la seducción, la depredación o el erotismo animal, «ya no se puede disociar el momento del alarde sexual de una exhibición, ni la exhibición de una simulación, ni la simulación del disimulo, ni la astucia disimuladora de cierta experiencia de la desnudez, ni la desnudez de cierto pudor» (2008, 77). Pero si el pudor está ligado en cierta manera a una pérdida de inocencia, Derrida se pregunta si tenemos derecho a vincular la experiencia animal del esconderse —cuando los animales están al acecho o cuando se ocultan porque están enfermos o sienten que se van a morir— con la capacidad de pudor, aunque ese pudor no esté referido a la genitalidad.¹⁹ Tal vez la vergüenza, en el sentido de sentirse desnudo frente a una agresión o daño, no sea una forma de respuesta exclusiva de «lo humano». Es posible que la vergüenza (como experiencia de desnudez y desamparo o abandono) detecte una zona de confusión o contaminación, ahí donde la frontera entre lo humano y sus otros parecía resguardada. Pues la frontera entre el humano y sus otros no es natural, ontológica, sino una frontera política, que va adquiriendo distintas formulaciones para justificar el sacrificio del otro. Ni siquiera hay una sola oposición entre el hombre y el animal, sino múltiples fracturas y heterogeneidades en la organización de lo viviente (Derrida 2008).

En las intervenciones de Javi Vargas, la mostaza, el emplumamiento, como indicio de lo animal en los cuerpos travestidos, recuerdan, además, que no encajar en el género, en el binomio hombre/mujer, es no encajar en la especie. De modo que el contagio entre el marica y el animal produce una zona de enrarecimiento que ofrece la posibilidad de frenar e interrumpir el presupuesto de la especie humana como gramática de inteligibilidad

19 En palabras de Derrida: «[...] al vincularse todo pudor con cierta vergüenza que se mantiene en reserva, con una reserva virtualmente culpable, ¿tenemos derecho a pensar que existe un pudor animal y por tanto, un sentimiento animal de la desnudez?» (2008, 78).

y reconocimiento (Giorgi 2014). Y eso porta un peligro, una ocasión para la violencia y, a la vez, la posibilidad de hacer irrumpir un trance donde algo inesperado puede ocurrir.

El *close up* sobre la «piel de gallina», reflejo involuntario de la piel ante situaciones de peligro o placer, aparece como indicio del terror que provoca la posibilidad de que la historia de amenaza, de enajenación, de tortura contenida en la palabra *mostacero*, en las plumas, falle por un momento en su poder de sujeción. La formulación «mostacero *waminka*, *waminka terruka*» en el título del video remite a los halcones guerreros, *waminkas* o soldados del dios Viracocha, que persisten recodificados por la tradición barroca colonial en arcángeles arabuceros.²⁰ Así como el carácter ritual con el cual Manco Capac «ungido de emplumados atributos» (Campuzano 2008, 32) se relacionaba mágico-ceremonialmente con los «varones/mujeres» de Hurin Cuzco, los *waminkas* dejan ver una contramemoria respecto a la pena de emplumamiento, buscando desplazar el uso de la pluma y de lo animal como marca de degradación, vergüenza y exilio social, para colocarlos en otro diagrama de relaciones, para que otra cosa pueda surgir a partir de ellos, en el acto de adherir cosas en el cuerpo como acto de placer; inventando otras especies de pelaje que provocan alteraciones en el umbral de la desnudez. No es casual, tampoco, que en *Letanías doradas* el cuerpo que está siendo untado con mostaza pose como San Sebastián,²¹ cuya belleza parece hacer invisible el martirio de su cuerpo.

¿Qué ocurre entonces en esta exploración de la injuria homofóbica en contagio con lo animal y a la vez alterada, revestida, desfigurada por los saberes abortados del cuerpo indígena travesti, guardados en la serpiente Amaru, el felino Chuquichinchay, en los guerreros-halcones *waminkas*? El anudamiento entre el animal y lo cuir, como ha sugerido Gabriel Giorgi, no solo se inmiscuye en la deconstrucción de las identidades sino que también implicaría «un modo de producir saber sobre el cuerpo, sobre lo viviente, sobre el deseo, el afecto y como tales, responden menos a una política de la asimilación comunitaria y a una historia de las luchas por la inclusión social, que a una política de lo viviente en los límites de lo social» (Giorgi 2014, 247).²² En el caso de Javi Vargas el apareamiento entre el animal y lo cuir: es acechado a su vez por las travestis del mundo andino y las deidades animales que portan consigo otro saber y formas

20 «Es probable que la Iglesia Virreinal apoyara el culto a los ángeles arabuceros para reemplazar y absorber el prestigio y poder que los huamincas o halcones guerreros incaicos ejercieron sobre la población indígena» (Mujica en Campuzano 2008, 34).

21 La figura de San Sebastián ha sido apropiada por la cultura homosexual como ícono del deseo homosexual.

22 En la línea de lo que venimos señalando respecto al animal, es interesante considerar el siguiente fragmento de María Lugones: «[...] la jerarquía dicotómica entre lo humano y lo no humano es la dicotomía central de la modernidad colonial. Comenzando con la colonización de las Américas y del Caribe, se impuso una distinción dicotómica, jerárquica entre humano y no humano sobre los colonizados al servicio del hombre occidental. Estaba acompañada por otras distinciones jerárquicas, entre ellas, entre hombres y mujeres. Esta distinción se convirtió en la marca de lo humano y de la civilización. Solo los civilizados eran hombres y mujeres. Los pueblos indígenas de las Américas y los africanos esclavizados se clasificaban como no humanos en su especie —como animales, incontrolablemente sexuales y salvajes» (Lugones 2011, 106).

de organizar los cuerpos, su desnudez, donde la piel deja de ser una frontera de la especie.²³ Más arriba intentamos sugerirlo: en las acciones de Javi Vargas, la vergüenza muta a modos de afecto y belleza paradójicos para el discurso mayoritario, hace irrumpir huellas de una soterrada cosmovisión andina.

V

En el fondo, cuando es proferida, la injuria nos recuerda que siempre ha estado ahí, y que su fuerza aterradora ya se ha ejercido sobre nosotros. Somos los hijos de la injuria.
Didier Eribon

Junto a la escena de oprobio de la sexualidad abyecta del mostacero, en *Letanías falladas* Javi Vargas invoca también la escena del castigo hacia el subversivo. A lo largo del video se escucha una y otra vez repetir la frase «terruco de mierda», utilizada en sesiones de tortura militar durante el conflicto armado (Aguirre 2011). La palabra «terruco» es una palabra usada en los años ochenta para referirse a los senderistas como terroristas y tiene una fuerte carga racial y de clase. Pues además de designar al terrorista, «terruco» es una forma de nombrar al habitante de la sierra, al ayacuchano y a todo aquel que tiene la piel cobriza y rasgos indios. Fue así que «la asociación entre indio y terruco que se formó en el imaginario militar, condujo a culpar a las poblaciones indígenas por la violencia que la sociedad peruana estaba soportando y a justificar los abusos de los militares contra ellas» (Aguirre 2011, 135). La palabra habla así de una fuerte asociación ya inscrita en el lenguaje entre la imagen del terrorista y la imagen del indio que «tuvo el efecto de estigmatizar a los reales o potenciales terroristas, sugiriendo implícitamente que eran serranos o, en cualquier caso, tan inhumanos y salvajes como los serranos» (Aguirre 2011, 110).²⁴ De modo que todo aquel que ponga en cuestión la nación o a las fuerzas armadas es entonces marcado como no humano y apuntado como terrorista.

Así, cuando palabras como «terruca de mierda», «terrorista», «falladito» se repiten durante el ritual de emplumamiento en *Letanías falladas*, se pone en resonancia la injuria homofóbica cotidiana, con el insulto racista dirigido al enemigo interno en la sesión

23 Como señala Julieta Paredes: «[...] nuestros cuerpos tienen un límite que no es frontera. El individualismo ha hecho de la piel el límite de los cuerpos. No solo nosotros los humanos tenemos piel. Las plantitas tienen piel, los animalitos también tienen piel. Pero no son fronteras en sus casos. La piel se vuelve frontera debido a un sistema patriarcal e individualista que ha hecho del cuerpo un Estado, ha hecho del cuerpo una Iglesia, ha hecho del cuerpo una religión, ha hecho del cuerpo una propiedad privada. Finalmente, ha hecho del cuerpo un modelo. O mejor, ha hecho de algunos cuerpos un modelo» (Paredes en Falconi 2012, 182).

24 «Esta asociación entre conducta política, accionar criminal, condición étnica y cualidades morales e intelectuales cuestionables, a su vez, ayudó a implementar y justificar formas brutales de represión antisubversiva, que incluyeron detenciones arbitrarias, tortura y asesinato de hombres y mujeres acusados de pertenecer a los grupos armados» (Aguirre 2011, 111).

militar de tortura, exhibiendo no solo un modo de subjetividad violenta que utiliza el oprobio como modo de establecer jerarquías e instaurar privilegios sociales, sexuales, discursivos, sino también exhibiendo lo que la escucha de esas palabras, de esas órdenes, puede provocar. El título *Letanías falladas* hace referencia al homosexual como «fallado», pero para apropiarse de esa falla, contra su codificación patologizante. Pues si la repetición puede tener el efecto protector de amortiguar y alejar un traumatismo, a la vez, su falla, el momento de falsificación y de caos que interrumpe la aparente fidelidad de la repetición, puede provocar pánico, puede desatar terror.

Esta exploración sobre la injuria no implica un deseo de suprimirla, sino de transmutarla, ya que suponer un lenguaje aséptico implicaría pensar que es posible suprimir la crueldad, la violencia. Algo de esta imposibilidad se pasa por alto en el contexto actual y su deseo de una sociedad esterilizada, cuando las democracias liberales encuentran en el «progresismo sexual» la vía para trazar una frontera entre Occidente y su otro (Sabsay 2014) ampliando los casilleros del orden legal y otorgando nuevos lugares para incorporar cuerpos antes deshumanizados y expulsados de las retóricas del derecho. Los movimientos LGBTTTTI no son externos a esta lógica cuando despliegan sus esfuerzos políticos hacia su propia autohigienización, desanimalización y neocolonización.²⁵

Trabajar sobre la injuria como lo hace Vargas no implica entrar en la lógica de la transgresión, a pesar de que la ley ha sido, de alguna manera, convocada a la escena (un policía entra en plano del video *Letanías doradas* sin saberlo, mientras cumple su jornada laboral, haciendo guardia en la casona). La transgresión implica tomar como punto de partida el espacio social, cultural y sexual de la «normalidad». Antes bien, como señala Eribon a propósito de Genet, lo que ocurre en el trabajo de Javi Vargas es una toma de posición del que está ya fuera de la norma. Pero estar fuera de la norma no quiere decir estar en un exterior respecto a las relaciones de poder, sino que para quien está en esa posición no es posible transgredir un orden al que no pertenece, para el que no es inteligible. Se trata entonces de una posición relegada en la que, sin embargo, aparece una única elección viable: la de reivindicar la anormalidad en la que se ha sido inscrito por el orden social. En esta posición, «pasar de la vergüenza a la luz [...] no suprime el límite superado, sino que lo conserva en una coexistencia inestable de contrarios» (Eribon 2004, 103).

Como hemos intentado sugerir, en el contexto de la guerra interna en Perú, la administración de los pánicos racistas y morales fue un insumo para el ejercicio de la violencia y de la disputa territorial. En el caso de Las Gardenias, la estigmatización

25 Algo de esta lógica se ve, por ejemplo, en el texto «10 cosas que los periodistas hicieron mal al informar sobre los LTGB», donde Gio Infante señala que uno de los errores de la prensa peruana ha sido «ridiculizar, feminizar y animalizar» a las minorías sexuales. Es interesante la contraposición que hace entre lo animal y la ciudadana: «[...] del reduccionismo a la animalización ha habido menos de un pasito. Somos patos, chivos, cabros y mariquitas, nunca gais, menos ciudadanos» (Infante 2011).

sobre el cuerpo travesti fue llevada por la izquierda subversiva al extremo del crimen higienista. La travesti, que no forma parte de los bandos armados de la guerra pero que tampoco encaja en las retóricas de la inocencia (pues ha sido marcada como delictual), es sacrificada para enviar un mensaje: al exhibir esos cuerpos, el MRTA deja una inscripción de control territorial.²⁶ Y es que el cuerpo marcado como abyecto está siempre expuesto a devenir instrumento, a ser entregado como un cuerpo sacrificable que será sustraído de la escena del rito de muerte, ensombrecido, como un borrón en la memoria: un cuerpo con el que la comunidad ya no establece ninguna atadura, ningún roce, un cuerpo para el cual no hay ningún relato. De modo similar, el término «terrucos» adquiere connotaciones biopolíticas cuando se libera del territorio de la jerga militar y pasa a habitar la lengua social para designar no solo al terrorista, sino a todos aquellos sujetos marcados como descartables. Es decir, toda vez que nombra «al cuerpo racializado e impregnado de mandatos políticos (destruirlo es salvar a la nación)» (Santiesteban en Aguirre 2011, 135). De esa manera, la formulación *marika-terrucas*, que vuelve una y otra vez en los trabajos de Javi Vargas, así como las formas de castigo e injuria vinculados a lo animal, indican cómo los cuerpos que ocupan los lugares subordinados en la jerarquía sexual también pasan a formar parte de ese territorio de exclusión.

Los trabajos de Javi Vargas se introducen en zonas opacas del discurso de izquierda y el discurso oficial para infectar la masculinidad heterocentrada del subversivo político e inocular el insulto homofóbico y la violencia racial escondida en el nombre terruco, para intentar exhibir y desanudar su fuerza amenazante, desde un lugar de inestabilidad «entre la vergüenza y la luz». Desde el parpadeo en que se percibe el instante de ingobernabilidad de los cuerpos.

Agradecimientos

Este texto surge y se estructura a partir de una conversación con Javi Vargas que tuvo lugar en Lima en noviembre del 2013 y que continuó por correo electrónico en sucesivos intercambios de ideas y de textos. Aunque él no es responsable de lo que aquí escribo, no quiero dejar de agradecer su generosidad y lucidez. También agradezco a Fernando Davis y Nicolás Cuello por sus comentarios durante el proceso de escritura.

Buenos Aires, julio del 2014.

²⁶ Tomo aquí como referencia el argumento desarrollado por Rita Segato (2013) a propósito de la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez.

Referencias

- Aguirre, Carlos. 2011. «Terruco de m... Insulto y estigma en la guerra sucia peruana», en: *Histórica* vol. XXXV, n.º 1, págs. 103–139.
- Arguedas, José María. 2013. *Los ríos profundos*. Lima: Estruendomudo.
- Campuzano, Giuseppe. 2008. *Museo travesti del Perú*. Lima: Giuseppe Editor.
- Comisión de Verdad y Reconciliación. 2003. *Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Tomo II. *El Movimiento Revolucionario Túpac Amaru*. Lima: CVR.
- Deleuze, Gilles. 2008. *Presentación de Sacher Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, Jacques. 2008. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- Eribon, Didier. 2004. *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama.
- Falconi Trávez, Diego. 2012. «Entrevista a Julieta Paredes», en: *Lectora* n.º 18, págs. 179–195.
- Fernández Dávila, Percy et ál. 2007. «Construcción social de la sexualidad en dos grupos de hombres que tienen sexo con hombres (HSH) de barrios pobres de dos ciudades del Perú», en: *Sexualidades I*. New York: The Center for Lesbian and Gay Studies.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Halperin, David. 2007/2009. *What do Gay Men Want? An Essay on Sex, Risk, and Subjectivity*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Horswell, Michael. 2000. «Cuerpos rituales como memoria subalterna andina en un dibujo de Guamán Poma de Ayala», en: *Revista Andina de Letras* n.º 11. Quito: Corporación Editora Nacional, págs. 55–67.
- Infante, Gio. 2011. «10 cosas que los periodistas peruanos hicieron mal al informar sobre los LTGB». Disponible en: <http://bajolalupa.org/index.php?option=com_content&view=article&id=6512%3A10-cosas-que-los-periodistas-peruanos-hicieron-mal-al-informar-sobre-los-ltgb&catid=582%3Agio-infante&Itemid=162>, consultado el 7 de julio del 2014.
- Jurado, Juan Carlos. 1997. «Metáforas y simbolismos zoológicos. Consideraciones sobre los sentimientos respecto a la naturaleza en Antioquia, en los siglos XVIII y XIX», en: *Boletín Cultural y Bibliográfico* vol. 34, n.º 46. Bogotá: Banco de la República, págs. 3–27.
- Lira, Max. 2014. «Recuperando el deseo: entrevista a Sergio Zevallos», en: *Dulce Fanzín* n.º 1, págs. 32–42.
- Lozano, Alfredo. 1990. *Quito ciudad milenaria. Forma y Símbolo*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Ludeña, Wiley. 2002. «Lima: poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal», en *EURE* vol. 28, n.º 83 (mayo).
- Lugones, María. 2011. «Hacia un feminismo descolonial», en: *La manzana de la discordia* vol. 6, n.º 2 (julio–diciembre), págs. 105–119.
- McCullough, Rachel. 2010. «Subversiones performativas y agencia subalterna: violencia homofóbica y resistencia queer durante el conflicto armado». Ponencia presentada en Lima, en el Seminario Memoria, subalternidad y los testimonios de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.

- Cambio. 1989. «MRTA en Tarapoto. Hacen humo a delincuentes y soplones». 8 de junio.
- Ortega, Pedro. 1998. «La pena de vergüenza pública (siglos XVI–XVIII). Teoría legal castellana y práctica judicial gallega», En *ADPCP* vol. 51, n.º 1–3, págs. 153–204.
- Oyarzún, Pablo. 1999. «Parpadeo y piedad», en: *Arte, visibilidad e historia*. Santiago: Editorial La Blanca Montaña.
- Pallasmaa, Juhani. 2006. *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Preciado, Beatriz. 2009. «Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino», en: *Parole Queer* n.º 2, págs. 14–17.
- Rubin, Gayle. 1989. «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad», en: *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Carole Vance (comp.). Madrid: Revolución.
- Sabsay, Leticia. 2014. «Políticas queer, ciudadanías sexuales y decolonización», en: *Resentir lo queer en América Latina. Diálogos desde/con el Sur*. Barcelona: Egales.
- Segato, Rita. 2013. *La escritura en el cuerpo de las mujeres*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Vargas, Javi. 2013. Entrevistado por Fernanda Carvajal. Noviembre. Lima.
- Vargas, Javi. 2014. Comunicación personal por correo electrónico con Fernanda Carvajal. Junio–julio.
- Zevallos, Sergio. 2014. Comunicación personal por correo electrónico con Fernanda Carvajal. Mayo.

FLUJOS, ROCES
Y DERRAMES DEL
ACTIVISMO ARTÍSTICO
EN ARGENTINA, 2003–2013.
POLÍTICAS SEXUALES
Y COMUNIDADES
DE RESISTENCIA
SEXO–AFECTIVA

Nicolás Cuello

LINDA PERETZ

NO SERE FELIZ... PERO TENGO MARIDO

¿ES USTED
HETEROSEXUAL?

¿LO SABEN
EN SU TRABAJO?

¿TEME QUE
LO DESPIDAN?

DE ESPAÑA
EVO
ENTINA

eatro

COMUNICACIONES 1283

Escenarios de activación deseante y formación de alianzas poético-políticas

En este trabajo me propongo analizar una serie de acciones poético-políticas llevadas a cabo por colectivos artísticos, grupos activistas feministas y lesbianofeministas, entendiéndolos a partir de la categoría de *activismos artísticos*, es decir, como producciones y acciones colectivas que recuperan recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político (Longoni 2009). Situarlas allí permite observar los nuevos sentidos movilizados desde la práctica artística para el desarrollo de una política sexual que agitó el territorio de los movimientos de resistencia en la última década.

Retomo las dos coyunturas señaladas por Ana Longoni (2005; 2007; 2009) que contextualizan la aparición y vitalidad de grupos de activismo artístico en Argentina en la última década, porque en la cartografía que allí se reconstruye se entrelazan situaciones que también darán lugar a la génesis de otras experiencias que pusieron en circulación, desde su práctica, nuevos modos de cuestionar el presente a través de estrategias visuales de intervención sexo-política disidente, que aquí me propongo trabajar. Estas dos coyunturas son: por un lado, el surgimiento de la agrupación HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) en el año 1996, la cual se constituyó como espacio de encuentro, reflexión y acción política de hij*s de detened*s-desaparecid*s durante la última dictadura militar, entre 1976 y 1983, en un complejo escenario de políticas neoliberales que desarmaban el país económica y culturalmente, y que consolidaban la impunidad con la promulgación de las llamadas leyes del perdón e indultos a militares involucrados en el genocidio llevado adelante durante la dictadura. En este contexto, emergieron numerosos grupos de artistas que intervinieron el espacio público: En Trámite y Arte en la Calle (Rosario); Costuras Urbanas (Córdoba); y dos grupos que tuvieron un protagonismo fundamental en los escraches —acciones directas impulsadas por HIJOS, que denunciaban públicamente la impunidad de los represores promoviendo estrategias de condena social—, el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera (actualmente Internacional Errorista).

La segunda coyuntura que Longoni señala es la eclosión de la crisis neoliberal del 2001, que se materializó en una crisis política y financiera de extrema agudeza, cuyas consecuencias fueron el desempleo masivo, una fuerte crisis de representación política y manifestaciones sociales masivas que resistieron los embates policiales dejando numerosas víctimas fatales. En este contexto, surgieron espacios de organización política horizontal, experiencias de fábricas recuperadas, asambleas barriales, grupos de activismo independiente, vecinos organizados en comedores sociales, movimientos de desocupados, movimientos piqueteros y activistas culturales, concentrando así la más grande complejidad de *nuevos movimientos sociales* (Svampa 2008; 2010) articulados en su práctica con partidos políticos de la izquierda tradicional. En este periodo, la inestabilidad institucional y de ocupación del espacio público fueron las condiciones de aparición de nuevas formas de intervención artística y acción directa de grupos como el Taller Popular de Serigrafía (TPS); Argentina Arde (y su

rápida escisión Arde! Arte); Colectivo KinonuestraLucha; Grupo Intergaláctica, entre otros colectivos artísticos vinculados a partidos de izquierda.

Ahora bien, a las coyunturas mencionadas podríamos sumar dos acontecimientos que aportaron, desde sus respectivas complejidades, a la génesis y el accionar de grupos de activismo artístico que movilizaron sentidos desde una política sexual crítica. Por un lado, la sanción de la Ley de Matrimonio Igualitario, el 22 de julio del año 2010, convirtió al país en el primero de toda América Latina en aprobar como derecho constitucional el matrimonio para parejas del mismo sexo. Este acontecimiento reconocía, en la modificación de las reglamentaciones del Código Civil Argentino, una trayectoria activista de larga data que se había iniciado en la década de los noventa con la redacción de diversos proyectos de matrimonio civil (Asociación Gays por los Derechos Civiles), y la cual sería continuada más tarde con la figura del *parteneriato* (Sociedad de Integración Gay Lésbica Argentina), unión civil (Comunidad Homosexual Argentina) y, finalmente, de matrimonio igualitario (Federación Argentina LGBT). El segundo acontecimiento significativo tuvo lugar el 24 de mayo del 2012, con la aprobación de la Ley de Identidad de Género, que marcó un profundo cambio en la historia del activismo LGBT local. Ciertamente, Argentina se convirtió en el país con una de las leyes más progresistas en el mundo, impulsada por el Frente Nacional, mediante la Ley de Identidad de Género —una coalición de activistas trans y aliados de todo el país— que protege y presenta garantías constitucionales con perspectiva despatologizante para la comunidad de personas trans. Estos dos episodios marcaron el ritmo de las discusiones internas del movimiento LGBT, despertando fuertes tensiones, tanto por las representaciones que movilizaban algunas estrategias políticas y las dinámicas de poder empleadas por algunas organizaciones, como por las contradicciones del reconocimiento estatal —estas disputas se dieron mayoritariamente en el caso del matrimonio igualitario— y abrieron el campo a la circulación de enunciados de fuerte criticidad y transformación cultural, gestando debates y representaciones antes impensadas.

Cuerpos lesbianos en juego: infectando el feminismo, contaminando el espacio público

En el año 2003 irrumpe en este escenario Mujeres Públicas. Integrado por Magdalena Pagano, Lorena Bossi, Fernanda Carrizo, junto a Verónica Fulco y Cecilia Marín (quienes participaron solo los primeros años), se definirá como un «grupo feminista de activismo visual». La primera acción que realizaron como colectivo fue la aplicación del afiche *Todo con la misma aguja*, en la movilización por el Día Internacional de la Mujer Trabajadora, el 8 de marzo de ese año. La recepción conflictiva de este afiche por parte de algunas activistas feministas al momento de su colocación, podría interpretarse como uno de los síntomas que explica el contexto ríspido de su surgimiento, así como las resonancias positivas de su constitución como grupo: la necesidad del feminismo de renovar su propio lenguaje (Rosa 2010).

Esta apuesta por abordar problemáticas feministas desde una exploración visual, performática y comunicativa recuperaba esos modos de acción del arte crítico que

las había encontrado e interpelado anteriormente en su trayectoria como artistas y activistas: Fernanda Carrizo formó parte del Grupo Costuras Urbanas —surgido en el año 1997 como una deriva de un taller dictado por Juan Carlos Romero y Teresa Volco en la ciudad de Córdoba—, y junto a Lorena Bossi formaban en simultáneo el Grupo de Arte Callejero (GAC). Por su lado, Magdalena Pagano había estado vinculada a espacios de poesía visual, reflexión y producción artística junto a Teresa Volco, Juan Carlos Romero e Hilda Paz, entre otros, quienes tenían una importante trayectoria en agenciar espacios colectivos de producción poética y crítica de intervención en el espacio público, mediante afiches políticos e intervenciones cuerpo a cuerpo con la distribución de objetos múltiples de agitación poética en contextos de movilización social o en espacios específicos del campo artístico. De este modo, Mujeres Públicas se ubica en dichas coordenadas de acción, desafiando —al igual que otros grupos contemporáneos— los vínculos entre arte y política, pero también produciendo, desde una mirada con cierta opacidad humorística, enunciados feministas críticos por medio de herramientas visuales de intervención poética y política de libre circulación.

Una de las acciones que ha sido reapropiada incontables veces por activistas feministas, lesbofeministas y *queer* dentro y fuera del contexto argentino, ha sido el *Proyecto Heteronorma* (2003). Esta acción fue producida por el colectivo en distintas etapas y soportes, pero su primera irrupción se dio durante la exhibición «Arte en Progresión», que tuvo lugar en el Centro Cultural General San Martín. Esta muestra se propuso como una serie de encuentros donde se trabajó sobre «nuevas tendencias y experimentación artística», e incluyó una intensa reflexión sobre el lugar de la tecnología, organizada en tres fases (véase Corvalán 2003). En mayo del 2003 Mujeres Públicas participó en la segunda fase, con una intervención que consistía en pegar unos afiches hechos en papel sulfito, impresos con esténcil y rodillo, donde aparecían las siguientes preguntas: «¿Es usted heterosexual, cómo se dio cuenta? ¿Es usted heterosexual, su familia lo sabe? ¿Cree que su heterosexualidad tiene cura? ¿Qué haría si su hija le dice que es heterosexual? ¿Es usted heterosexual, lo saben en su trabajo, teme que lo despidan? ¿Qué opina de que los heterosexuales adopten?». Por decisión del grupo, los afiches se instalaron en la ruta que va del taller donde los habían producido hasta la puerta del Centro Cultural, sin ingresar a la institución.

En otra instancia del *Proyecto Heteronorma*, Mujeres Públicas editó y realizó una encuesta bajo el rótulo de una organización ficticia denominada C.H.A (Comunidad Heterosexual Argentina), un guiño irónico que adoptaba las siglas de la Comunidad Homosexual Argentina —organización histórica de la diversidad sexual local, fundada en 1984—. En esta entrevista realizaron la misma serie de preguntas de los afiches, sobre la naturalización de la heterosexualidad como una opción sexual, invirtiendo los cuestionamientos mediante los cuales se interpela a la comunidad LGBT. Este modelo de «encuesta irónica y absurda», comenta Magdalena Pagano (2014), integrante de Mujeres Públicas, fue una suerte de inspiración que surgió a partir de una acción realizada por el Grupo de Arte Callejero (GAC) en la misma muestra de «Arte

en Progresión» (AA.VV. 2009). El GAC fue invitado a participar en esta misma muestra y presentó junto al Colectivo Situaciones la acción *Desalojarte en progresión*, que tuvo como objetivo visibilizar los desalojos efectuados por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en el barrio de San Telmo, mediante la interpelación directa de la institución artística gestionada por el mismo gobierno, específicamente a partir de la expulsión de un grupo de vecinos que había ocupado una porción de tierra próxima al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Este desalojo se realizó con el justificativo de la ampliación del museo en cuestión. Durante la exhibición, el GAC y el Colectivo Situaciones colocaron un stand con banderas y afiches, promoviendo la apertura del *Shopping para artistas*, mientras interrogaban a los artistas sobre su posición frente al desalojo, la funcionalidad de este predio para el museo y la justificación de una acción de violencia contra los vecinos desalojados. Durante la inauguración y en otros momentos de la muestra, las chicas del GAC realizaron una serie de encuestas, a modo de performance, al público de la muestra, con preguntas irónicas que tematizaban la política represiva del gobierno de la ciudad.

La encuesta de *Proyecto Heteronorma* fue repartida por Mujeres Públicas en diversas instancias, por ejemplo, los días domingo en plazas públicas a familias y todo tipo de transeúnte con el que se cruzaran. Lo más interesante de este proyecto es que se alinea con la política de producción sostenida por el colectivo, donde la ausencia



de firma, la producción de múltiples y la circulación en línea de sus materiales permiten la socialización y la reapropiación de sus intervenciones, disponiéndolas como herramientas visuales y performáticas para la activación poética de discursos feministas críticos. Puntualmente, esta encuesta se ha convertido en una de sus acciones más reproducidas, multiplicando los efectos que esta propone y desnaturalizando esa invisibilidad con la cual se construye la heterosexualidad como una subjetividad hegemónica, sostenida por discursos de odio e intolerancia hacia otros modos de vida posibles.

En octubre del año 2004, durante el XIX Encuentro Nacional de Mujeres en la provincia de Mendoza, Mujeres Públicas intervino en el primer día —cuando las corrientes feministas, los movimientos sociales y las activistas independientes se reunieron a la espera del acto de apertura—, con la acción *La mancha lesbiana*: una bandera naranja de dieciséis metros, desplegada con la consigna, en letras negras, «Las lesbianas ya no jugamos a las escondidas, ahora jugamos a la mancha», delimitando el espacio en donde pelotas inflables de gran tamaño, con la leyenda «La mancha lesbiana te toca», revotaban entre las participantes, quienes alegremente se entregaban al juego propuesto. Como reconoce la historiadora del arte María Laura Rosa, una parte interesante del trabajo de Mujeres Públicas también señala de manera crítica, hacia adentro del feminismo, preguntas que intentan desnaturalizar el heterocentrismo con el que la voz de este movimiento político se ha construido históricamente (Rosa 2010). Este tipo de acciones abrieron espacios para reflexionar sobre la identidad lésbica, la invisibilidad institucionalizada, la lesbofobia externa e interiorizada y la violencia entre lesbianas. En particular, esta acción se propuso como una manera de visibilizar no solo la identidad lésbica dentro de los movimientos de mujeres feministas, sino para poner en evidencia que la presencia de la política lésbica dentro de este movimiento *tradicionalmente* compuesto por mujeres heterosexuales ocupaba un lugar relegado, incómodo y subalterno. *La mancha lesbiana* actuó como una acción lúdica y promiscua de identificación viral, donde la identidad lesbiana se expandía en el juego, quebrantando un destino de silencio.

El sábado 26 de junio del mismo año, la Red Informativa de Mujeres de Argentina (Rima),¹ en conjunto con Safo Piensa,² organizó la Primera Jornada de Reflexión Lésbica de Rosario (provincia de Santa Fe) llamada «Entre Nosotras». Este encuentro contó con la participación de activistas lesbianas de distintas provincias del país y buscó ser un espacio de reflexión crítica sobre experiencias del activismo lésbico. Entre las participantes se encontraban Macky Corbalán y Valeria Flores de la provincia de

1 Rima es un proyecto de comunicación que se realiza a través de una lista de distribución por correo electrónico homónima. Está dedicado a la información e intercambio entre mujeres feministas, periodistas, organizaciones del movimiento de mujeres, investigadoras, estudiantes y activistas del país, y también de otros países de Latinoamérica. Véase rimaweb.com.ar

2 Safo_piensa, lesbianas feministas en red, espacio de articulación y comunicación entre lesbianas activistas coordinado por Gabriela De Cicco e Irene Ocampo. Véase anterior.rimaweb.com.ar/calendario/8_marzo/safo_piensa.html

Comunidad Heterosexual Argentina

Por favor responda el siguiente cuestionario

[marcar con una cruz]

- 1 - Usted está o estuvo en pareja? SI NO
- 2 - Con un hombre Con una mujer ?
- 3 - Usted se considera heterosexual? SI NO
- 4 - Cómo se dio cuenta?
- 5 - Cuál cree que es la causa de su heterosexualidad?
- Por elección Por motivos económicos
 Por motivos genéticos Por motivos religiosos
 Por motivos psicológicos Otros
- 6 - Cree que su heterosexualidad tiene cura? SI NO
- 7 - Qué haría si su hija le dice que es heterosexual?
- la echaría de su casa?
 le haría un mapeo cerebral?
 la rebautizaría?
- 8 - Usted aceptaría que la maestra de su hijo sea heterosexual? SI NO
- 9 - Qué opina de que las/los heterosexuales adopten?
- 10 - Es usted heterosexual porque sus experiencias con mujeres la han decepcionado? SI NO
- 11 - Usted considera su heterosexualidad como una etapa de su vida? SI NO
- 12 - Alguna vez fue discriminada por su condición heterosexual? SI NO
- 13 - Usted discrimina a las/los heterosexuales? SI NO
- 14 - Usted cree que las/los heterosexuales deben tener los mismos derechos que las/los homosexuales? SI NO
- 15 - Su familia sabe que usted es heterosexual? SI NO
- 16 - Lo saben en su trabajo? SI NO
- 17 - teme que la despidan? SI NO



Mujeres Públicas, Proyecto Heteronorma, 2003, encuesta. Archivo Mujeres Públicas.



Mujeres Públicas, *La mancha lesbiana*, 2004, Fotografía de la acción realizada en el XIX Encuentro Nacional de Mujeres en Mendoza. Archivo Mujeres Públicas.



Neuquén, quienes en el 2003 habían conocido a Bruno Pewén³ en el Taller de Mujeres y Lesbianismo durante el Encuentro Nacional de Mujeres, realizado en la ciudad de Rosario, y con quien habían comenzado a articular espacios de discusión y encuentro entre lesbianas y mujeres bisexuales. A comienzos del 2004 se sistematizó esta necesidad de producir espacios específicos de circulación de saberes y experiencias lesbianas, y conformaron el Grupo de Reflexión Lésbica, donde experimentaban dinámicas grupales de reflexión sobre textos escritos por lesbianas. Este espacio fue una de las primeras agencias políticas locales del sur del país en desarrollar procesos de politización de la visibilidad lésbica, los cuales, hasta el momento, se habían visto obstruidos por los discursos feministas tradicionales que situaban sus prácticas políticas desde una retórica representativa de fuerte articulación legal, donde *la mujer* era la sujeta política indiscutida.

En este primer encuentro, Valeria Flores leyó un texto titulado «Fugitivas en el desierto: voces lesbianas en un paisaje heterosexual» (Flores 2005), donde menciona por primera vez el nombre que, avanzado el año 2004, tomará el grupo de activismo lésbico feminista integrado por la autora junto a Macky Corbalán, Bruno Pewén y Cristina Martínez. Fugitivas del Desierto se constituyó, entonces, a partir de una necesidad que había crecido en ese espacio reservado de reflexión, y se propuso desde sus comienzos habitar y visibilizar la identidad lesbiana en la calle de manera crítica y fundamentalmente poética, alejándose de los mecanismos de intervención tradicionales de la política de izquierda y de las dinámicas representativas del feminismo de mujeres, para comenzar, de este modo, un proceso de politización de

3 Actualmente Bruno Pewén es un varón trans, artista visual, que durante su experiencia en Fugitivas del Desierto trabajó desde su identificación como lesbiana, marimacha, hasta su transición en el año 2009.

la vida cotidiana como lesbianas feministas. En las imágenes que moviliza el nombre elegido, y en lo expuesto en ese documento antecesor, encontramos unas primeras señales representativas de los marcos teórico-políticos que tendrán persistencia durante el accionar poético del grupo en sus intervenciones callejeras, en la articulación de espacios activistas autogestivos de políticas sexuales disidentes (Espacio de Articulación Lésbica – EspArtiLes y Potencia Tortillera) y en la producción teórica que llevaron adelante desde el 2004 hasta finales del 2008.

La identidad lesbiana aparece aquí como aquella que se constituye a partir de una fuga (Wittig 2006), como un devenir prófugo de productivización poética y política desde el cual desmarcarse y hacer explotar las representaciones opresivas que sostienen y reproducen la heterosexualidad obligatoria como régimen político cultural de producción normada de cuerpos y deseos. Esta estrategia genera una tensión considerable y creativa, entre una política de visibilidad que reivindica la identidad lesbiana como espacio político de resistencia al borramiento y la invisibilización, pero que de la misma manera siempre se pronuncia desde la movilidad, habilitando espacios para otros posibles devenires posidentitarios. La lesbiana fugitiva escapa, además, a ese desierto construido como ficción política desde la mirada heteromasculina, colonialista, que sostiene en silencio el genocidio histórico de los pueblos originarios como parte del proyecto moderno de una nación civilizada, y no será menor esta politización de lo local en el desarrollo de su poética activista en donde: «la localización nos permite entender de qué modo ciertos cuerpos, ciertas relaciones y ciertos deseos en esos contextos concretos pasan a ser más o menos vulnerables que otros» (Fugitivas del Desierto 2007).

Los modos de acción política desde los cuales se enunció Fugitivas del Desierto tenían como lenguaje la experimentación con objetos múltiples, instalaciones, afiches, volantes, poemas, intervenciones callejeras, fanzines, grafitis y estenciles, a los que llamaron «artillería artístico-política»: herramientas de interpelación poética con lenguaje pendenciero, que produjeran múltiples afectaciones posibles para desmantelar la producción de subjetividades heteronormadas, abriendo grietas para la representación y la acción de una política lésbica inconforme e inapropiada. Estos modos de producir política desde dispositivos visuales o performáticos las situaron en un lugar disruptivo en el escenario de articulación política local y de la época, porque producían espacios de experimentación imaginativa radical —que ponían en jaque los procesos de normalización de la diversidad sexual y los imaginarios culturales hegemónicos—, para poder abrir un flujo inventivo de experiencias vitales y de identificaciones sexuales más libres, sin reproducir de manera ambiciosa las posiciones políticas de los grupos mayoritarios contemporáneos, entendiendo al feminismo como «una serie de prácticas diversas, dispares y, a menudo, contradictorias, que dibujan, sin delimitarlo nítidamente, un fértil territorio de confrontación y diálogo» (Fugitivas del Desierto 2010); y no como un campo de acción política estructurado, orgánico y cerrado en la obtención de derechos para una identidad sexo-genérica vulnerada de manera particular (las mujeres, por ejemplo).

Fugitivas del Desierto, *Objetos que (h)a(r)tan*, 2005, fotografía de la acción realizada el 8 de marzo en Neuquén. Archivo Fugitivas del Desierto.



Me interesa recuperar aquí tan solo dos acciones de la vasta producción de este grupo, que pueden dar cuenta de esos planos posibles de acción presentes en sus prácticas: por un lado, la producción de dispositivos visuales o performáticos que señalan y transforman la violencia de las tecnologías por las que se produce la heterosexualidad obligatoria y las violencias inherentes al sostenimiento de este sistema, creando espacios de transformación y afectación colectiva mediante la toma del espacio público, para hacer circular una política lesbiana revulsiva; y, por otro lado, la producción de experiencias que apuntaron críticamente a interrumpir los crecientes discursos de asimilación y normalización articulados por las organizaciones de la llamada diversidad sexual, mediante una disputa simbólico-política de las representaciones domesticadas y puestas en marcha por los discursos de la aceptación, alrededor de los debates por la aprobación del matrimonio igualitario, por ejemplo.

El 8 de marzo del 2005, con ocasión del Día Internacional de la Mujer Trabajadora, Fugitivas del Desierto hizo circular una invitación donde convocaban a participar en una instalación colectiva llamada *Objetos que (h)a(r)tan*, a realizarse en el monumento a San Martín, corazón urbano de la ciudad de Neuquén. Se propusieron, en el marco de distintas acciones colectivas, invitar a que mujeres y lesbianas feministas llevaran objetos que sintieran que las hartaban/ataban, acompañados por un texto que comentase de forma anecdótica esa opresión, para ser colocados en una extensa

lona negra en el asfalto del cruce peatonal del territorio intervenido. Hacia el final de la actividad, la disposición de los objetos rebasaba la superficie disponible, conformando un muestrario de signos opresivos para su existencia, que se entremezclaba con los testimonios escritos que justificaban cada elección. Los *Objetos que (h)a(r)tan* daban cuenta de las distintas materialidades en las que operan las tecnologías de opresión del sistema sexo/género heteronormado, (re)produciendo la norma. Este acto colectivo de identificación y reelaboración política sobre y desde estos objetos, permitía transformar de manera desobediente esos sentidos ya instituidos en las materialidades elegidas, torciendo la funcionalidad opresiva asignada, volviéndolos herramientas posibles de intervención pública, construyendo un espacio plural de acción empoderante y de transformación de esas subjetividades vulneradas.

El 1 de noviembre del 2008, en la XVII Marcha del Orgullo LGBT, Fugitivas del Desierto realizó la acción conocida como *La (h)onda Lesbiana*. En un contexto de creciente circulación de discursos asimilacionistas de las grandes organizaciones de la diversidad sexual, Fugitivas irrumpió en la marcha con hondas (armas artesanales típicas de los movimientos piqueteros del sur argentino y de los movimientos de resistencia de los cuales ellas mismas formaron parte) con las cuales disparaban hacia el cielo y en múltiples direcciones pequeños proyectiles (municiones de telgopor) en los que se leían las siguientes inscripciones: «Mercado Rosa es disciplinamiento», «La heterosexualidad es un régimen político», «Soy pobre y torta», «Soy maestra tortillera», «Mi cuerpo es mi política», «Soy trans lesbiana», «Soy una trabajadora precarizada y lesbiana», «No a la falocracia gay». Esta acción fue realizada a lo largo del trayecto que implica la movilización desde la Plaza de Mayo hasta el Congreso de la Nación.

Como parte de la acción, a su vez, las Fugitivas distribuyeron un volante en el que se preguntaban: «¿Dónde están, el disturbio sexo-político, el piquete de cuerpos reclamando y reivindicando los placeres prohibidos, psiquiatrizados y medicalizados?». Denunciaba explícitamente a la nueva clase media de la *diversidad sexual* acomodada, que accedía crecientemente a un mediocre reconocimiento de su voz y de su experiencia de vida en tanto consumidor y reproductor del capital, con la pregunta: «¿Cuánto cuesta la normalización?». ⁴ Esta acción, como muchas otras de este grupo, estuvo impulsada mediante un desdoblamiento de su propia voz, encarnado por las Trolas del Desierto, una fuga de sí mismas creada desde una lógica de actuación *queer* donde, por medio de la reapropiación de la injuria, se permitían practicar intervenciones y discursos de fuerte incomodidad y revulsión.

4 Consultado en Potencia Tortillera: archivo documental digitalizado del activismolésbico, conformado por producciones gráficas y teóricas, registros fotográficos y sonoros, encuentros reflexivos y acciones callejeras de grupos y activistas lesbianas de diferentes momentos históricos, múltiples posiciones políticas y diversas geografías de Argentina. Véase potenciatortillera.blogspot.com.ar/.

LA H ONDA LESBIANA



¿Qué celebramos en esta marcha?

¿El consumo rosa, un estrenado hotel con lujosas habitaciones en dólares, una novedosa marca de ropa, otro bar gay-friendly?
¿Una nueva fiesta para pocxs? ¿Dónde están el disturbio sexo-político, el piquete de cuerpos reclamando y reivindicando los placeres prohibidos, psiquiatrizados, medicalizados?

Nuevas regulaciones sobre nuestros cuerpos, nuevas formas de sujeción.

La obediente docilidad mercantil asimila dignidad y capacidad de gasto.

Aceptar la asimilación con un silencio subvencionado —en aras de los dioses de la integración, del reconocimiento y de que nos saluden las vecinas por la calle— es perder el caudal de subversión de un movimiento que nació de la protesta y que debe seguir cuestionando un modelo social injusto y mortífero.

¿En qué prácticas late la disidencia a la norma heteropatriarcal?

La h-onda lesbiana es:

rabia acumulada por tanto derecho conculcado,
la denuncia de tantas agresiones y tanto silencio,
romper con el modelo uniformador del gay blanco clase media aceptado por su capacidad adquisitiva, que adquiere credencial de ciudadanía a través del consumo,
es júbilo, popular o no,
es el disturbio somático en las calles,
es plumas, lentejuelas, locas, machonas, femmes, drags, marimachas, lesbianas, chongos, trans, travestis, intersex, s/m, leathers, anarkxs, góticos, punks, camioneras, discapacitadas, convivientes con vih, osos, migrantes, trabajadorxs precarizadas, maricas (y siguen las firmas),
es ardiente persistencia del sentido crítico que continúa problematizando/incomodando las relaciones, los cuerpos, los sexos, géneros y sexualidades
es expresión de nuestro poder subversivo y de rebeldía como disidentes sexuales que no perseguimos una política asimilacionista en un sistema hetero-capitalista racista y xenofóbico
es pulsión de feminismos disidentes y queer
es invitación a imaginar otros modos de intervención política, otras vidas
es evocación/denuncia de las múltiples desigualdades que atraviesan nuestros cuerpos
es escuela de piquetes, de hambre, de pobreza, de pañuelos cubriendo la cara, ojos irritados de gas, de cantonera y nylon negro, de polvo y caries, de polenta y ratas.
es inservidumbre a la corporalidad hegemónica

No renegamos de la conquista de derechos pero éstos no pueden convertirse en el horizonte único y excluyente del activismo socio-sexo-genérico que busca una política sexual radical.

Entonces, no esquivemos la pregunta **¿Cuánto cue\$ta la normalización?**

**fugitivas del desierto - lesbianas feministas - trolas del desierto - lesbianas pendencieras
neuquén - 01/11/08 - <http://lesbianasfugitivas.blogspot.com>**

Tecnologías de reescritura: contranarrativas y laboratorios urbanos de experimentación posidentitaria

También en el 2008 y en la misma Marcha del Orgullo LGBT, organizada el 1 de noviembre en la Plaza de Mayo, se realizaba el Segundo Encuentro de Serigrafistas Queer coordinado por la artista Mariela Scafati. La convocatoria constaba de un llamado abierto a un taller de serigrafía para la producción de estampas durante el festival cultural que antecede a la movilización. En esta convocatoria se invitaba a participar de la acción con diversos soportes y textos: camisetas, banderas, capas, sábanas, cortinas, calzones, dibujos o poesías. El primer encuentro que funda la historia del accionar de Serigrafistas Queer se realizó el año anterior, el 16 de noviembre, en la ciudad de Buenos Aires, bajo el nombre de Primer Encuentro de Serigrafistas Gay, realizado en el local de la Galería Belleza y Felicidad, que estuvo abierto a producir mensajes para posteriormente lucir en la Marcha del Orgullo LGTB, realizada al día siguiente en la Plaza de Mayo.

En su segunda edición, el accionar de Serigrafistas Queer implicó la producción de las matrices de reproducción serigráfica para el estampado colectivo de frases, in situ, con las consignas que pudieran aparecer en el momento mismo de la movilización. Allí se imprimieron frases como «Todo Sí» y «Un arcoíris se despliega en la noche, no hagas preguntas». Pero es en el año 2010, cuando se realiza el Tercer Encuentro de Serigrafistas Queer, donde se establecerá como dinámica de producción el desarrollo de instancias previas de trabajo colectivo coordinadas por Mariela Scafati en su taller, y donde compartirá conocimientos básicos sobre



Serigrafista Queer, Primer Encuentro de Serigrafistas Gay, 2007, Buenos Aires. Foto cortesía de Mariela Scafati.

serigrafía artesanal, pero en las que también comenzarán a circular de forma exploratoria y solidaria otros tipos de saberes, experiencias políticas y afectos relativos a la producción de los mensajes e imágenes elegidas por cada participante. En esa oportunidad se produjeron de forma colectiva estampas como las siguientes: «Cristina, sigamos trabajando juntas», «Somos malas podemos ser peores», «Estoy gay», «Fuerza Kristina», «Política y Amor», «Lady Entidade Género», «Amo a mi mamá travesti», «Sin demora, Ley de Identidad ahora», «Aborto legal es vida», «Lucha ama a victoria» y «El machismo mata».

De forma gradual comenzaron a materializarse las características que definirán las acciones de Serigrafistas Queer: la producción de un taller abierto de serigrafía para intervenir y ocupar el espacio público y la territorialidad de una manifestación, donde se imprimen frases, poesías, denuncias o imágenes en soportes relativos a la vestimenta de quien se acerca a participar de la acción, ya sean camisetas, sudaderas, chaquetas, *tops*; o también soportes comunicativos propios de las movilizaciones sociales como banderas, panfletos, volantes o prendedores personales. Todas estas producciones hacen alusión particularmente a políticas sexuales e identitarias, algunas de forma más directa y otras con un lenguaje metafórico.

La apuesta por el uso de la serigrafía y las experiencias gráficas como herramientas poético-políticas que posibilitan la producción creativa de enunciados críticos hacia un presente hostil; la elección de una técnica que permite una alta posibilidad de reproducción a muy bajo costo y que fácilmente puede ser socializada, permitiendo la incorporación de múltiples actores a la acción; la construcción de un taller de producción serigráfica en el espacio público y la transformación de la calle como escenario primordial de intervención crítica mediante dispositivos visuales en estrecha relación con los movimientos sociales aparecen como antecedentes de prácticas artísticas críticas de intervención pública que tensionan su vínculo con la política (Expósito 2011). Un ejemplo es el Taller Popular de Serigrafía, que hace su aparición en el 2002, agrupado alrededor del movimiento asambleario surgido tras la insurrección popular de diciembre del 2001 y fundado en el marco de la Asamblea Popular de San Telmo por Magdalena Jitrik, Diego Posadas y Mariela Scafati, y que luego también estaría integrado por un amplio número de artistas (Longoni 2005, 2007, 2009).⁵ Estos intervinieron en el contexto explosivo de luchas sociales y movimientos de protestas con imágenes que eran estampadas en papel, banderas, pañuelos y camisetas durante el transcurso de las manifestaciones. Entre 2002 y 2007 el TPS produjo imágenes para más de cincuenta escenarios de luchas sociales, donde se intentaba dejar plasmado el momento, el lugar y la causa específica por la que se estaba realizando la protesta. El modo de producción del taller estuvo signado por el trabajo colectivo previo a la movilización, por medio de jornadas de trabajo, bocetos y comunicación interna en las

5 Los artistas que formaron parte del TPS fueron: Diego Posadas, Mariela Scafati, Magdalena Jitrik, Omar Lang, Karina Granieri, Carolina Katz, Verónica Di Toro, Leo Rocco, Pablo Rosales, Christian Wloch, Julia Masvernati, Juana Neumann, Guillermo Ueno, Catalina León, Horacio Abram Luján, Daniel Sanjurjo, Hernán Dupraz.

que se decidía la estampa a realizar, con la temática exigida por el acontecimiento político más próximo. Luego, una vez instalados en el espacio público, ocupando de forma particular la movilización y montando el taller al aire libre, se procedía a estampar sobre los soportes cedidos por los participantes. La insistencia y multiplicación de consignas e imágenes sobre camisetas se convertirá en su mayor reconocimiento (Granieri y Katz 2010).

En la experiencia de Serigrafistas Queer, lo que se vuelve particular es la construcción de un espacio que funciona como plataforma móvil en el que se deja de lado la identidad orgánica de un colectivo para construir una especie de refugio en el tránsito de la acción sobre el presente. Se trata de un lugar en el que las herramientas para producir intervenciones poético-políticas que desestabilizan el orden heteronormado de una sociedad están disponibles para ser compartidas, multiplicadas y reapropiadas. Es así como este espacio se materializa como una parada momentánea, en un intenso flujo de invención creativa de los cuerpos y sus deseos. Las personas están invitadas y tienen la posibilidad de entrar y salir de esta plataforma, donde no se necesitan saberes específicos, donde no existe exigencia, constancia o llamado a la organicidad, sino que más bien se abre la posibilidad al deseo fluctuante de quien intenta incidir sobre un territorio en el momento en que puede y con quienes estén dispuestos a hacerlo. Hay personas que han participado desde el primero de los encuentros o personas que solo han participado de los talleres de producción previa a las Marchas del Orgullo, incluso, quien solo se ha acercado a estampar su camiseta en el taller montado en la plaza pública. Entender el accionar de Serigrafistas Queer como una plataforma o un espacio-lugar-refugio construye una flexibilidad alrededor de la subjetividad *serigrafista queer* que se distancia de los enunciados tradicionales del sujeto activista sin asumirla como una falta de compromiso, sino como una fluctuación libre y caprichosa que agencia el caos creativo.

Lo que aquí existe, entonces, es la libertad de operar y emitir mensajes críticos pero que están siempre unidos a la circulación del deseo colectivo de quienes están produciendo las imágenes en cada encuentro en particular. La realización de estas serigrafías no está subordinada a un acontecimiento político determinado, ni funciona de forma reactiva frente a una injusticia específica. Su accionar está vinculado a la producción reflexiva y crítica de imágenes que responden a políticas sexo-afectivas de resistencia del colectivo LGBT, en las que encontraremos representaciones que pugnan por la reivindicación y el reconocimiento de las identidades sexuales disidentes de la norma heterosexual (por ejemplo, la estampa «Sin demora, Ley de Identidad ahora», en relación con la Ley de Identidad de Género), pero también enunciados que discuten con el régimen de producción identitaria construido a partir de la elección sexual y con el género como sistema de codificación y producción de cuerpos atrapados en la lógica binómica hombre-mujer (estampas como «Ni varón, ni mujer, ni XXY, ni H2O» realizada a partir de un poema-canción de la artista y activista trans Susy Shock).

▼ Cuerpo Puerco y Acento Frenético, Estudio fotográfico móvil, 2011,
XX Marcha del Orgullo LGBT, 5 de noviembre, Buenos Aires.
Foto: Laura Gam.



En el año 2011 —al mismo tiempo que se realizaba el Cuarto Encuentro de Serigrafistas Queer—, el colectivo *Cuerpo Puerco*, en conjunto con *Acento Frenético*,⁶ desplegaba en la misma Plaza de Mayo un *Estudio fotográfico móvil*, que consistía en una silla plegable, un equipo fotográfico y un panel de fondo, fácilmente portables a donde fuera necesario, con el cual convocaban a las personas que quisieran desnudar sus torsos para ser fotografiados. Esto se realizó en varias oportunidades: en octubre, en el II Festival por la Despatologización de las Identidades Trans (La Plata) y en noviembre, en la XX Marcha del Orgullo LGBT (Buenos Aires), entre otras. Esta acción, sin embargo, formaba parte de un proyecto de mayor extensión y complejidad llamado *Proyecto Endo*.

El colectivo artístico *Cuerpo Puerco*, integrado por María Fernanda Guaglianone y Guillermina Mongan, comenzó a trabajar en el año 2005, cuando se propuso reflexionar sobre la utilización del cuerpo en la sociedad de consumo, cuestionando las nociones de público y privado que lo atraviesan, la pornografía y la deconstrucción de las identidades sexuales, de género y la multiplicidad de sujetos que las encarnan. Anteriormente habían trabajado con experiencias que ponían en tensión los marcos

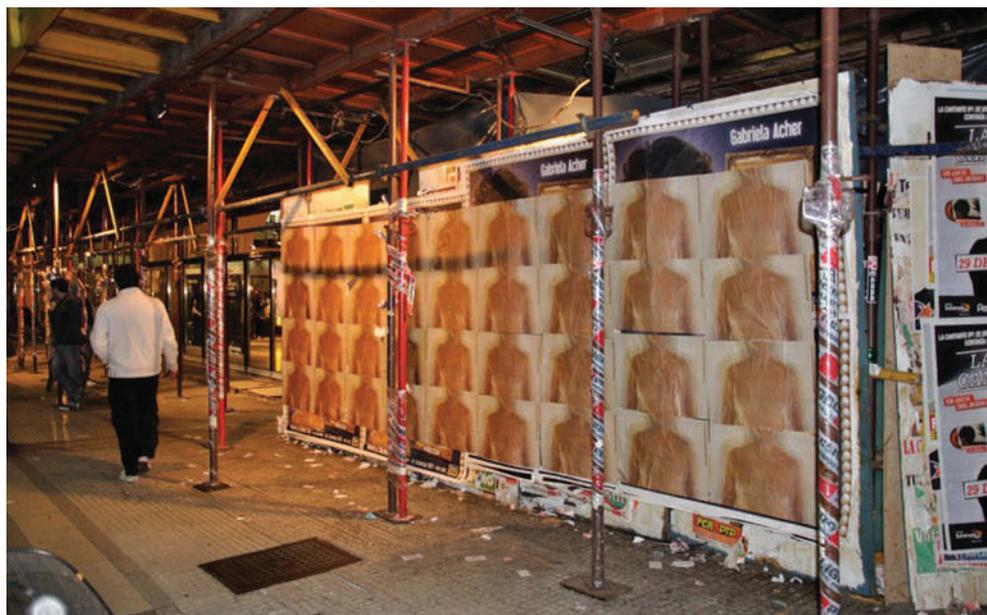
⁶ Acento Frenético es un seudónimo con el que viene trabajando Diego Stickar, artista, realizador audiovisual y performer de ciudad de La Plata.

de representación de la sexualidad y el goce del cuerpo con el proyecto *Experiencia indumentaria* —durante los años 2005 y 2006—, donde produjeron una tirada a gran escala de camisetas con imágenes pornográficas intervenidas digitalmente, las cuales —apropiándose del paroxismo de visibilidad que propone la pornografía como discurso visual que desnuda y expone—, interrumpían sus visualidades con estrategias de diseño y alteraciones formales. Las camisetas que producían eran comercializadas en espacios de arte y ferias de diseño. Dentro de su producción encontramos también experiencias de videoarte, como XXXXX (2008) donde, de manera incipiente e intuitiva, abordaban el lenguaje —ya codificado como *post-porn* en contextos como el norteamericano y europeo— a través de la subversión de la imagen y de los sujetos de la pornografía *mainstream*, la descontextualización de las técnicas y los procesos instituidos por el lenguaje porno y la intervención de dicho lenguaje mediante la yuxtaposición e irrupción de teoría crítica sobre la sexualidad y las corporalidades.

En el 2011, junto con Acento Frenético, Cuerpo Puerco llevó adelante *Proyecto Endo*, cuyo objetivo era «explorar posibles dispositivos de acción para visibilizar y conceptualizar cuerpos e identidades» (Cuello, Gentile, Mongan 2012). Esta acción fue desarrollada en distintas etapas, con distintas temporalidades y múltiples espacios: primero, durante mayo del 2011, se convocó mediante la red social Facebook a quienes estuvieran dispuestos a participar y ser fotografiados. Las personas fueron citadas en una vivienda y cada una recibió un turno, de tal manera que su participación permaneciera en el anonimato. En una de las habitaciones había un estudio fotográfico en el que fueron fotografiados 53 cuerpos, de pie. El encuadre se hizo desde



Cuerpo Puerco y Acento Frenético, *Proyecto Endo*, 2011.
Afiche. Archivo Cuerpo Puerco.



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 fueron manipuladas digitalmente y de este modo se obtuvo la imagen de otro torso desnudo, en el cual no se reconocían 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 una noche del mes de julio en la ciudad de La Plata y luego siguieron Buenos Aires, Rosario, Santiago de Chile, Santa Fe y Santa Rosa.

Al encontrarse con aquella representación aparecían, entre muchas otras, las siguientes 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?» (Cuello, Gentile, Mongan 2012). Esta propuesta socializó y puso en evidencia la necesidad de un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, develando mediante el contacto, el exhibicionismo, el roce, el juego y el placer, ante el desnudo de todas aquellas corporalidades compartidas, nuestras propias identidades como prácticas significantes, posiciones de enunciación socialmente construidas que se mueven en el horizonte de un binomio (hombre-mujer), el cual le resulta productivo a un régimen político y cultural, el heterocapitalismo.

Todas las imágenes que conformaron este proyecto ponían en duda ese efecto normalizante y la naturaleza con la que se producen nuestras identidades y se categorizan nuestros cuerpos. Intentaban desprogramar visualmente este régimen que asocia y enlaza de forma cerrada un sexo, una sexualidad y un género, abriendo la

posibilidad de desprenderse incluso de aquello que creemos que somos para poder —en el encuentro con *otr*s*— desnaturalizar y desmitificar los imaginarios reducidos con los que nos nombramos e identificamos. Esta oportunidad que se encuentra en *Endo*, se potencia en su modo de existencia público, porque irrumpe como «un micro espacio que hace de la intimidad del cuerpo fotografiado, una celebración colectiva, un disfrute para quien ve y para quien es mirado» (Cuello 2011).

Estos cuerpos (de)generados o «cuerpos parlantes» (Preciado 2002) que aquí se construyen en colectividad, unidos y entrelazados en una sola imagen, no son ni pertenecen a hombres o mujeres, son uno y mil cuerpos que hablan entre sí, que se entienden, y cada cual aporta su diferencia, para que en ese desestructurado y múltiple devenir de *Endo* seamos *tod*s* de una vez y al mismo tiempo pura desobediencia. Una de las preguntas más desafiantes que propuso este proyecto tuvo que ver con el cómo producir una interrupción en los sistemas de inteligibilidad que codifican los sistemas sexo-genéricos. ¿Cómo entender y pensar los cuerpos por fuera de las identidades que fundan sus códigos de producción y reconocimiento en la genitalidad? Es por esto que las intervenciones y la irrupción en el espacio público de estas imágenes apelaban a la visibilización de la norma que condiciona nuestros cuerpos, desde la opacidad y la yuxtaposición, desde la incertidumbre y el agolpamiento de los cuerpos organizados en multitudes.

Derrames del activismo artístico: estrategias de intervención/activación sexo-política

¿Cómo pensar la historicidad de estas prácticas con el cuidado suficiente para no reificar su potencial diferenciador en un nuevo capítulo de la historia del activismo artístico de la «diversidad sexual» que neutralice de manera normativizante su contraproductividad crítica? Dar cuenta de este conjunto de experiencias supone involucrarse en una intensa disputa contra la cristalización de experiencias poético-políticas de transformación de la realidad y de reinención deseante, mediante la recuperación, no de la totalidad de sus sentidos o de la recomposición de sus procesos productivos, sino de las preguntas que se vieron movilizadas en sus propuestas. Esta es una de las maneras posibles para intervenir en procesos globales de aplanamiento, invisibilización y borrado de las narrativas críticas y fuertemente cuestionadoras a un presente que insiste en reproducir escenarios de injusticia, explotación y discriminación. La historia del arte, como disciplina, participa en una trama compleja de tecnologías sexo-políticas que prolongan la regulación y los efectos normalizantes de la biopolítica moderna en la gestión y administración de los cuerpos para el sostenimiento de un orden mayoritario. Entonces, torcer los destinos posibles de estas experiencias supone cuestionar el olvido que los grandes relatos de la historia del arte promueven; discutir con la instrumentalización de sus sentidos por parte de las industrias del conocimiento; reaccionar frente a la mercantilización de su diferencia crítica y recuperar los modos de hacer que posibilitaron esos nuevos mundos donde experimentar poéticamente una transformación de *nosotr*s mism*s*, para poder devenir *otr*s*.

El conjunto de prácticas que acabo de trazar en este flujograma de grupos de activismo artístico que sacudieron su presente mediante la producción de políticas sexo-genéricas, puede pensarse como experiencias colectivas y colaborativas en las que, por medio de la producción de dispositivos visuales o performáticos de activación poético-política, principalmente, se abrieron *espacios de experimentación y posibilidad* de nuevos modos de subjetivación disidente (Guattari y Rolnik 2005), que subvirtieron el orden de las existencias posibles. Las experiencias sensibles puestas en marcha por los colectivos aquí trabajados habilitaron situaciones de conexión entre cuerpos en rebeldía, que a su vez pulsaron por transformar sus marcos opresivos de existencia producidos por un sistema cultural que considera ciertos cuerpos y deseos menos dignos de ser vivibles o directamente imposibles de ser pensados. Estas acciones colectivas abrieron caminos de invención imaginante que movilizaron territorios de libertad en los que se disputaron, visibilizaron y experimentaron esos nuevos modos de vida propuestos, abriendo paso a otras maneras de afectarse, inventando alianzas político-sexuales estratégicas para sortear la violencia que sancionan las políticas del silencio y la soledad del deber ser.

Es importante considerar la dimensión política que subyace a la producción de estos territorios de libertad por parte de las acciones que llevaron adelante los grupos mencionados. La ocupación del espacio público adopta un significado que traduce las implicaciones políticas de transgredir el orden que privatiza y encierra de forma carcelaria las existencias que desafían el orden de lo establecido por las subjetividades dominantes. Esta tensión entre lo *público-privado* —disputa histórica de los feminismos y la teoría *queer*— evidencia que la organización de la institucionalidad del espacio público, como territorio de control y producción disciplinaria de los cuerpos, responde a un orden de poder que también es sexuado. Las acciones de los grupos aquí analizadas pueden pensarse como prácticas de contraproductivización disciplinaria que combatieron las retóricas hegemónicas que sostienen la administración y el orden de la circulación, visibilidad y reconocimiento de los cuerpos en la ciudad. Es así como dichas acciones muestran cómo la toma del espacio público supone desobedecer tanto a los aparatos represivos que resguardan el orden, como a la arquitectura y la espacialización del poder, en tanto que tecnologías sexualizadas de producción de subjetividades (Preciado 2008) que normalizan y gestionan la visibilidad de algunos cuerpos, mientras que reducen a una opacidad crónica cualquier expresión sexual y de género que no sea la masculina heterosexual.

De este mismo modo, ocupar el espacio público supone cuestionar el orden naturalizado —incluso el de aquellos cuerpos que son legítimos en el ejercicio de la política—, haciendo visible cómo en la constitución de grupos multitudinarios que buscan transformar la realidad se encuentran otros sujetos que pujan por hacerse lugar en la propia transformación del escenario político. Como hemos podido observar, en las acciones de estos colectivos es insistente la necesidad de intervenir en espacios ya tradicionales del activismo feminista y LGBT para introducir y viralizar —dentro de las formaciones políticas ya constituidas de cada movimiento social— discursos

minoritarios que abran nuevos espacios de acción y que pugnen por el ejercicio de una política disidente, enunciada desde esos numerosos cuerpos e identificaciones sexo-genéricas que no son inteligibles para la macropolítica y, en este caso, tampoco para los movimientos de resistencia al poder.

En la experiencia de estos grupos que se diferencian y distancian de las lógicas de la representación política tradicional de izquierda, desplegando dinámicas de subjetivación y prácticas de expresión deseante que de manera coordinada apuntan a la experimentación de dispositivos del *estar juntos* (Lazzarato 2006), podemos identificar múltiples sentidos que se propusieron movilizar a través de su accionar y algunos rasgos comunes en los modos de producción de sus intervenciones. Entre ellos están los siguientes:

Estrategias poético-políticas de visibilización de sexualidades disidentes en aquellas acciones que interrumpen los flujos de circulación previstos del orden social normado, por medio de dispositivos visuales o performáticos que hacen presentes —tanto en el espacio público como al interior de cada uno de los movimientos políticos con los que articulan estos grupos— los cuerpos y las sexualidades silenciadas y estigmatizadas por el orden mayoritario heterosexual.

Tácticas creativas de interrupción de los procesos de asimilación y normalización sexual de la diferencia que ponen en marcha enunciados críticos pronunciados desde la resistencia frente a los discursos liberales de la aceptación, a las promesas de integración que reproducen relaciones desiguales de poder y al aplanamiento de la diferencia que caracteriza la mercantilización de otros modos de vida.

Dispositivos deconstructivos de la inteligibilidad normada de los cuerpos, es decir, imágenes e intervenciones que se proponen dismantelar los códigos visuales a través de los cuales son identificados los cuerpos y vueltos posibles para la existencia social, interviniendo en la construcción prostética de los mismos, como ficciones biopolíticas amparadas en la genitalidad, que sostiene la narrativa del sistema sexo-género.

Comunidades de resistencia sexo-afectiva que se materializan mediante la gestión de espacios horizontales de producción colectiva y de intervención multitudinaria, dispuestos como plataformas posibles de experimentación subjetiva e intervención sexo-política. Estas comunidades, fundadas en el afecto compartido, en la sensibilidad de la experiencia que las interpela y en el compromiso por el cuidado de sí, plantean temporalidades de existencia que se mueven entre la fugacidad del trabajo que las convoca y la creación de espacios articulados de acción poética y política que se prolongan liberando efectos de sociabilidad a modo de contagio por fuera de lo previsto.

Acciones reapropiables y de código abierto cuyas técnicas de producción son de bajo costo y fácil acceso para una mayor reproductibilidad. En estos trabajos es común desnudar los procesos de producción por medio de espacios colaborativos de elaboración de los mismos, así como también de estrategias que permitan una mayor reapropiación: acciones colectivas de participación multitudinaria; ausencia de anclajes autorales en los dispositivos visuales de intervención que son utilizados; socialización de los medios de producción durante el montaje y la construcción de la experiencia colectiva; digitalización y viralización de los materiales producidos para cada actividad.

Procesos de identificación y desidentificación en las propias narrativas activistas que de manera lúdica ponen en práctica una forma crítica de vincularse con la propia producción. Es interesante observar cómo en las prácticas llevadas a cabo por estos grupos encontramos desdoblamientos de sus propias voces: en ocasiones nombres ficticiales que les permiten enunciarse desde otras retóricas, ausencia de firmas en sus imágenes y una insistencia permanente en la producción multitudinaria entre diversos colectivos artísticos, movimientos sociales y diversos grupos activistas. Esta metodología se vuelve significativamente política porque materializa, en sus formas de hacer, la constante tensión entre la formalización de una voz, a modo de anclaje identitario, y la constante búsqueda de espacios a partir de los cuales torcer la propia historia y abrir nuevas narrativas que mantengan viva la potencia de las identificaciones móviles.

En este recorrido selectivo de acciones podemos ver cuán desafiantes han sido las propuestas de estos grupos de activismo artístico durante la última década en Argentina y cómo complejizaron los modos de hacer política, interviniendo desde su diferencia en la resistencia a un presente destruido por la crisis neoliberal, por ejemplo, en los procesos de recomposición democrática que inauguró el gobierno de Néstor Kirchner avanzado el año 2003, que supuso sus propias complejidades y limitaciones para el ejercicio de una política crítica. En este discurrir de intensidades que cada grupo propuso en sus trabajos, vemos tejida una red —no siempre consciente de sí misma— de deseos desobedientes que le apuestan al desarrollo de existencias inventivas capaces de habilitar nuevos mundos y formas de vida que, además, permiten multiplicar la lucha por el placer, el goce y la alegría de vidas más libres.

La Plata, agosto del 2014.

Referencias

- AA.VV. 2009. *Grupo de Arte Callejero: pensamiento, prácticas, acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Corvalán, Kekena. 2003. «Arte en Progresión», 7 de marzo. Disponible en: <<http://www.leedor.com/contenidos/artes-visuales/plastica/arte-en-progresion>>, consultado el 3 de septiembre del 2014.
- Cuello, Nicolás. 2011. «Cuerpos Políticos. Proyecto Endo», en *Ramonaweb*. Disponible en: <<http://www.ramona.org.ar/node/40217>>.
- Cuello, Nicolás, Lucía Gentile y Guillermina Mongan. 2012. «Proyecto Endo: Cuerpo-Imagen-Identidad», en: *Actas del 1er Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*, AA.VV. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Expósito, Marcelo. 2011. «Serigrafistas Queer en Plaza de Mayo», en *Ramonaweb*. Disponible en: <<http://www.ramona.org.ar/node/40128>>.
- Flores, Valeria. 2005. «Fugitivas en el desierto: voces lesbianas en un paisaje heterosexual», en: *Cuadernillo de la 1era Jornada de Reflexión Lésbica de Rosario. Entre nosotras*, AA.VV. Rosario: Red informativa de mujeres de Argentina y Safo Piensa.
- Fugitivas del Desierto. 2007. «Prácticas ficcionales para una política bastarda. La tecno-lesbiana», en: *Biopolítica*, AA.VV. Buenos Aires: Ají de Pollo.
- Fugitivas del Desierto. 2010. «Poéticas de la subjetividad. Nuestros cuerpos como itinerarios del activismo Lésbico-Feminista», en: *Cultura y Política*, AA.VV. Neuquén: Centro de Estudios Culturales Contemporáneos, Universidad Nacional del Comahue.
- Granieri, Karina y Carolina Katz. 2010. *Taller Popular de Serigrafía (2002-2007)*. Frankfurt: Frankfurter Kunstverein.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik. 2005. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Lazzarato, Maurizio. 2006. «La forma política de la coordinación», en: *Brumaria* n.º 7, págs. 341-350.
- Longoni, Ana. 2005. «¿Tucumán sigue ardiendo?», en: *Brumaria* n.º 5, págs. 229-244.
- Longoni, Ana. 2007. «Encrucijadas del arte activista en Argentina», en: *Ramona* n.º 74, págs. 31-43.
- Longoni, Ana. 2009. «Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López», en *Revista de Artes Visuales Errata#* n.º 0, El lugar del arte en lo político, págs. 16-35.
- Pagano, Magdalena. 2014. Entrevistada por Nicolás Cuello. Documento Inédito. 16 de mayo, Buenos Aires.
- Preciado, Beatriz. 2002. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Ópera Prima.
- Preciado, Beatriz. 2004. «Multitudes queer. Notas para una política de los "anormales"», en: *Brumaria* n.º 3, págs. 231-238.
- Preciado, Beatriz. 2007. «Biopolítica del género», en: *Biopolítica*, AA.VV. Buenos Aires: Ají de Pollo.
- Preciado, Beatriz. 2008. «Cartografías Queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle», en: *Cartografías Disidentes*, José Miguel Cortés (dir.). Madrid: Seacex.

- Rosa, María Laura. 2010. «Nos fundó el malestar y nos sostuvo el placer. Mujeres Públicas, ¿Cuestiones privadas?», en: *Jornadas (Des)tramando prácticas culturales urbanas desde el género y la sexualidad. Un diálogo entre artistas, investigadores/as y activistas*, AA.VV. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Svampa, Maristella. 2008. *Cambio de época: movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires: Siglo XXI, Clacso.
- Svampa, Maristella. 2010a. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Svampa, Maristella. 2010b. *Movimientos sociales, matrices socio-políticas y nuevos escenarios en América Latina*. Kassel: Universität Kassel.
- Wittig, Monique. 2006 [1992]. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

LA COLONIALIDAD DEL PLACER: DISPUTAS Y DESLINDES

Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento

La apropiación de los estudios *queer* en el contexto de la investigación académica y de los activismos interesados en asuntos de sexualidad en América Latina ha propiciado la emergencia de un espacio de disputa saludable, sembrado de discusiones, retos políticos y apuestas intelectuales inquietantes. Sin el ánimo de realizar una cartografía detallada de este universo de posturas y debates, quiero esbozar algunas inquietudes en torno a las representaciones de los postulados *queer* como posibles —o imposibles— en contextos coloniales como una excusa para, de alguna manera, dar cuenta del enfoque general que orientó la selección de los textos que conforman la edición nacional a mi cargo de este número de *ERRATA#*.

Por interés, y también debido a la extensión de esta editorial, he convenido en llamar la atención sobre algunos lugares productivos de dicha discusión que parecen dar contexto a mis posturas y que no buscan precisar buenos o malos usos del término ni de sus enfoques, ni mucho menos emprender una suerte de espionaje que rastrea experiencias, prácticas o posturas ya sea para adoptarlas o rechazarlas parcial o totalmente. Entiendo que algunos usos del término *queer* están —como cualquier propuesta— amenazados por movidas intelectuales para posicionarse en la academia, en el campo artístico o en el activismo político. En este contexto, se puede recurrir a lo *queer* como una categoría de moda (o pasada de moda) o como una convocatoria para acabar con el demonio blanco norteamericano que de nuevo nos convirtió en el patio trasero de un bar *queer* de Nueva York. Plagadas de esencialismos y naturalizaciones de la diferencia, algunas de estas posturas parecen inscribirse en el mismo lugar ético y político que buscan cuestionar, al compartir las mismas reglas de juego del pensamiento eurocéntrico y multicultural reciente: las políticas de la identidad que convirtieron a los sujetos y sus luchas en aliados para afianzar el mismo espacio político de culturas diversas del cual fueron excluidos y donde el único horizonte ético parece ser la inclusión en ese espacio, y por ese camino, la normalización de aquella diferencia que en algún momento parecieron defender.

Como he dicho, no me ocuparé de esta discusión adoptando una postura fundamentalista que defienda una proposición teórica o una apuesta política a ultranza. Pero debo admitir que tiendo a resistir fundamentalismos tales como el de la moda intelectual y artística o el de la naturalización de la diferencia y la consecuente polarización de los activismos. Me parece más interesante, y potencialmente más productivo, tratar de indagar peligrosamente los lugares de enunciación que subyacen a las preguntas sobre las probabilidades del uso de los estudios *queer* en América Latina para encontrar un espacio —de hecho problemático y complejo pero no antagónico— de articulación de luchas que damos aquí y allá, sin dejar de lado la condición situada de los postulados y modos de hacer que tienen lugar aquí y allá.

Podríamos iniciar este debate recordando la disputa que tuvo lugar en el marco de la Conferencia Gay Shame organizada por la Universidad de Michigan en 2003. El texto «Mario Montez: For Shame» de Douglas Crimp fue distribuido a la audiencia previamente y en lugar de una presentación formal se propuso llevar a cabo una discusión en diálogo

con el público. Debemos recordar que el texto de Crimp reflexiona acerca de la política de la vergüenza y su condición performativa a partir del film corto *Screen Test # 2* de Andy Warhol. Su protagonista es Mario Montez, la *drag queen* puertorriqueña más importante del cine *underground* de Nueva York de la década de los años sesenta y setenta y estrella preferida de autores como Jack Smith, Andy Warhol y Hélio Oiticica. De las discusiones, vale la pena resaltar la carta que por correo electrónico Lawrence M. La Fountain envió a Crimp en la cual lo cuestiona por el hecho de haber omitido en su reflexión sobre la vergüenza de Mario Montez una consideración acerca de su origen puertorriqueño y de su condición étnica y colonial (La Fountain 2003, 27). Para mi interés quizá sea más importante llamar la atención sobre algunos de sus interrogantes, no tanto, o no solo, al texto de Crimp, sino a la teoría *queer* en general: “¿cómo se lee la intersección entre raza y etnicidad en la vergüenza de Mario Montez?, ¿cómo la mirada colonial encuadra en el análisis [*queer*]?” (La Fountain 2003, 27).

Me interesan las preguntas de La Fountain en tanto comparten las inquietudes y preocupaciones que han rondado la investigación académica y el activismo político sobre sexualidades en la última década en América Latina. De manera específica, resuenan con las preocupaciones y desarrollos que se han dado en torno a la inserción de la discusión sobre sexualidad en el marco del proyecto modernidad/colonialidad. Ya en su formulación inicial respecto a la colonialidad del poder, Aníbal Quijano insistía en que el patrón global de la colonialidad implicó el despliegue de un conjunto de estructuras sociales que participaron tanto en la formación como en el desarrollo de ese patrón de poder. Para el caso de la sexualidad, Quijano asegura que la colonialidad del poder promovió la familia burguesa como el escenario privilegiado de normalización de la diferencia sexual colonial mediante el «control del sexo, de sus recursos y productos» (Quijano 2000). Siguiendo el argumento de Quijano respecto de la imposibilidad de pensar la emergencia del poder moderno por fuera de la condición colonial, he propuesto que las configuraciones de saber y poder que dieron lugar al surgimiento de la sexualidad como un régimen discursivo deben rastrearse en perspectiva colonial. Es decir, el conjunto de instituciones, sujetos y prácticas discursivas modernas que apuntaron a la normalización de los placeres contruidos como desviados y perversos debe ser visto a la luz de la colonialidad como una forma de biopolítica y control de la vida de los pueblos colonizados, ejercida desde la institución de la familia como fundamento de la heteronormatividad hacia la normalización del sujeto colonial como el otro abyecto de la ecuación colonial del placer.

El reconocimiento de la condición colonial de la sexualidad, o la colonialidad del placer, podría ser un buen punto de partida para dar una primera respuesta a la pregunta provocadora de La Fountain. Sin duda, un enfoque decolonial de la sexualidad invita a profundizar en la investigación sobre la articulación de las sexualidades latinas y latinoamericanas —y la consecuente deconstrucción del sistema sexo/género moderno— así como a indagar las múltiples intersecciones de clase, género y etnia que él reclama. Pero la incorporación del componente colonial en la reflexión sobre la condición discursiva de la sexualidad parece hacer algo más que incluir nuevas identidades:

reconfigura el sistema de diferencias que creó las identidades sexuales a partir del encuentro colonial, al introducir la colonialidad como el suplemento que al mismo tiempo crea la ilusión de completitud y suspende el aparato de saber/poder del régimen sexual moderno. La colonialidad del placer propone por tanto otros lugares de enunciación, desarrollos académicos y, sobre todo, otros horizontes éticos para los activismos políticos, luego de la crisis de las políticas de la identidad marcada por la asimilación de la diferencia a la totalidad de lo social.

Es en esta encrucijada donde creo posible una articulación entre los postulados *queer* y los debates decoloniales, entretejiendo activismos académicos, artísticos y políticos «otros». La colonialidad, como la diferencia de la modernidad, «su lado más oscuro» como lo califica Walter Dignolo, se tradujo tanto en el exterminio físico de las poblaciones colonizadas, como en el surgimiento de construcciones culturales y estrategias políticas y sociales que pusieron en escena tácticas de normalización y asimilación inéditas. Si la colonialidad opera —no en dicotomía— como la diferencia de la modernidad, ¿cómo pensar espacios y agendas políticas que emerjan y operen desde los lugares de la diferencia y pongan en escena otras estrategias de resistencia diferentes a las de la asimilación propia de las luchas políticas de inclusión y normalización?

La condición no humanista, no utópica y no dialéctica de las estrategias *queer* comparte con los estudios decoloniales la búsqueda por saberes y prácticas «otras» que puedan surgir en lugares no eurocéntricos: activismos que resistan las agendas propias de las políticas de la identidad. La resistencia a la sexualidad como discurso y de la colonialidad del placer como diferencia proponen no tanto reclamar la inclusión de un nuevo sujeto hasta ahora excluido, sino quizá desarrollar estrategias críticas que deconstruyan la universalidad y el eurocentrismo que subyacen a la ética que supone que todo horizonte político debe sustentarse en la emergencia de un sujeto histórico trascendente —sea de clase, de género o de sexualidad—. Esta negativa *queer* a definir un nuevo sujeto, en conjunto con la apuesta por implementar estrategias más suplementarias de activismo político, puede facilitar que las luchas decoloniales en torno a la sexualidad abran caminos por nuevas formas de lucha y negociación política. Esto no implica desaparecer las historias de exclusión y discriminación del sujeto colonial sexual, sino poner en escena formas «otras» —diferentes a la inclusión y la normalización— que cuestionen no solo el aparato de saber/poder que construye ese sujeto como un otro, sino también exploren otros espacios políticos de conflicto y negociación diferentes al ofrecido por las políticas esencialistas multiculturales. La colonialidad del placer propone, por tanto, resistir la naturalización de la diferencia mediante una suerte de indefinición estratégica que apunta a exacerbar la performatividad de los signos de diferencia del régimen social de la sexualidad, es decir, desplegar estrategias de repetición del signo identitario y de su representación como exceso.

Las sexualidades normadas solo pueden definirse a partir de construir un otro que al mismo tiempo se repudia y necesita. La otredad sexual debe ser nombrada y despreciada para estabilizar los signos volátiles de la identidad sexual normada y por lo tanto

facilitar la vigilancia y el control disciplinario. Pero, ¿qué ocurre cuando esa otredad repite los signos del desprecio y el repudio? Esta performatividad *queer* difiere el significado, en los dos sentidos que Derrida daría a la noción de diferencia, y pospone la pulsión discursiva por atrapar a su otro asignándole una esencia identitaria. Eve Sedgwick, explorando la noción de performatividad como constitutiva de las identidades que postulara Judith Butler, ha señalado que dicha noción debe abarcar por lo menos tres sentidos: las identidades son creadas mediante actos del habla; se materializan en la repetición de prácticas y «actos estilizados»; y, en razón a esa iteración del signo, posponen el significado que la norma quiere atrapar en un cuerpo constituido y repudiado como identidad. En lugar de deshacernos del repudio, que Eve Sedgwick elabora como la vergüenza del sujeto construido como el otro sexuado, es un sentimiento y una forma de relación social que adquiere formas que son fundamentales en la construcción de la relación con uno mismo, y «están ahí disponibles para el trabajo de la metamorfosis, del rearmado, de la refiguración, de la transfiguración, de la carga y la deformación simbólica y afectiva, pero no lo están para llevar a cabo el trabajo purgatorio y la conclusión deontológica» (Sedgwick 1999, 210). Lo *queer*, que en español hemos convenido traducir como raro o maricón, no humaniza el señalamiento. Se reinvoca en la performatividad productiva de las construcciones identitarias sexuales al ubicar la identidad como algo que está ahí para ser repudiado, «que es como decir que está ahí para el mal entendimiento y el reconocimiento errado (necesario, productivo)» (Sedgwick 1999, 211). Es por ello que definir lo que es propiamente *queer* no es conveniente políticamente. Pero tampoco lo *queer* es cualquier cosa. Ante todo no es un radical libre en tanto existe en relación deconstructiva y necesariamente política con la colonialidad del placer, suspendiendo el poder cultural y político de las representaciones que construyen el sujeto sexuado.

La urgencia de estrategias políticas posidentitarias impregna hoy un conjunto de iniciativas de profesionales del campo artístico y cultural que intentan proponer nuevos modos de comunidad, solidaridad y luchas compartidas desde lugares críticos, excéntricos y posturas diversas y heterogéneas, no exentos de disputas y discusiones saludables. Debo mencionar, entre otras, las indagaciones de Miguel López tanto sobre la temática *queer* en el contexto latinoamericano, como sus propuestas curatoriales que subrayan los vectores más *queer* del trabajo de Giuseppe Campuzano, especialmente en lo que respecta a los relatos nacionales y la construcción colonial del sujeto sexuado latinoamericano. Inti Guerrero, por su parte, ha explorado también los subtextos *queer* que dieron forma a los relatos oficiales del campo artístico en el contexto de la emergencia del modernismo en Brasil y América Latina. Adicionalmente, El Parche —el espacio artístico independiente más antiguo de Bogotá— organizará en el 2015 el Festival Kuir Bogotá que convocará propuestas artísticas, foros interdisciplinarios y muestras de trabajos de y desde América Latina. El colectivo *Yonosoyesa* presentará *El Plataformón*: primera estrategia del proyecto *El Guesa Errante* cuyo soporte conceptual presento en esta edición con un artículo de mi autoría. Finalmente, en el marco de la ferias de arte Arco (Madrid) y ArteBa (Buenos Aires), y por iniciativa de Miguel López y Carlos Motta, tuvimos la

oportunidad de re-conocernos en un conjunto de experiencias de investigación, práctica artística y proyectos curatoriales de México, Argentina, Ecuador, Perú, Brasil y Colombia, entre otros, que ratifican la urgencia de la pregunta sobre las posibilidades de lo *queer* en nuestro contexto y sacan a la luz formas audaces de discutirlo, abordarlo y ponerlo en escena.

La selección de textos que conforman esta edición nacional pretende poner en diálogo un grupo de experiencias que parecen articular el campo artístico con construcciones visuales y culturales de lo social y con luchas políticas más amplias. En mi artículo “El Guesa” busco indagar desde lugares decoloniales las apuestas éticas del proyecto colaborativo de Hélio Oiticica con Mario Montez que están en disputa con las construcciones coloniales que soportan tanto la institución arte como el régimen de la sexualidad. Examino este proyecto no tanto para rastrear expresiones “gay” en el arte de América Latina, en una suerte de reificación e inclusión de las historias LGBTI pasadas en el gran relato colonial de la historia del arte, sino para poner en escena algunas experimentaciones artísticas y sociales previas a las políticas de identidad multiculturales. Creo que algunos proyectos artísticos y culturales de los años sesenta y setenta comparten con nosotros una profunda desconfianza en la condición colonial de lo visual, del arte y del placer. Revisitarlos desde otros lugares de enunciación puede servir para explorar y proponer miradas y experimentaciones artísticas críticas en torno a las condiciones sociales y políticas que articulan tanto el mundo del arte como la vida social actual.

Seleccioné además dos proyectos que operan como dispositivos para sacar a la luz memorias, luchas, apuestas y propuestas locales que ubican lo cultural y lo visual como eje para resistir performativamente las representaciones «avergonzadas» que se construyen acerca de los sujetos sexuales desobedientes. Sus historias son específicas y están situadas en conflictos locales en torno al derecho a la vida, a ser diferentes y a la construcción de «otras» formas de visualidad en medio de la disputa permanente que circula en la opinión pública respecto la otredad sexual. De una parte, el proyecto Márgenes del grupo Vividero Colectivo explora la memoria de las luchas de travestis, transexuales y prostitutas del Barrio Santa Fe en Bogotá a partir de la devoción y los rituales sociales a su patrona María Salomé que las acompaña en sus batallas para ejercer su derecho a la vida y al territorio, en tanto están amenazadas por la limpieza social, el exterminio, el desplazamiento y el estigma. Por su parte, el proyecto de *Sentido* propone una inserción en la opinión pública que recoge y reconoce historias, memorias y debates en torno a propuestas de sexualidad divergentes con el propósito de abrir espacios de autorepresentación cultural y visual que amplíe los márgenes estrechos de nuestra sociedad respecto a las libertades individuales y colectivas. Todos compartimos un interés en articular propuestas activistas, proyectos artísticos colaborativos e indagaciones académicas, operando como la diferencia de la institución arte que se considera a sí misma como la forma privilegiada de visualidad. Al considerar la escritura y la práctica editorial como parte fundamental del activismo político contemporáneo he intentado proponer una suerte

de repetición performativa de la invitación a participar como editor de este número, al articular proyectos editoriales a otro como es *ERRATA#* para crear un espacio productivo desde donde pensar la performatividad y la transformación productiva de la diferencia colonial sexual en una suerte de apuesta *queer* y decolonial.

Referencias

- La Fountain, Larry. 2003. «Open Letter to Douglas Crimp», en: *Gay Shame*, David Halperin & Valerie Traub (eds.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Quijano, Aníbal. 2000. «Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina», en: *Pensar (en) los intersticios, teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Santiago Castro-Gómez, Oscar Guardiola-Rivera, Carmen Millán Benavides (eds.). Bogotá: Colección Pensar, Universidad Javeriana, Instituto Pensar Bogotá.
- Sedgwick, Eve K. 1999. «Performatividad *queer*: The Art of the Novel de Henry James», en *Nómadas* 10, abril, Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento (trad.).

EL GUESA ERRANTE: ÉTICAS Y ESTÉTICAS TRASH/MALANDRAS/ DELINCUENTES/ DESOBEDIENTES PARA MUNDOS *QUEER* Y DECOLONIALES

Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento

▼ Hélio Oiticica, *Agripina é Roma-Manhattan*, 1972, Super-8, color, mudo, 16/27". Cámara: Hélio Oiticica y Antônio Dias; edición: Andreas Valentini; con la participación de: Mario Montez, Christiny Nazareth, Antônio Dias y David Starfish. Fotos: Hélio Oiticica. © César y Claudio Oiticica.



AGRIPINA in ROMA-MANHATTAN

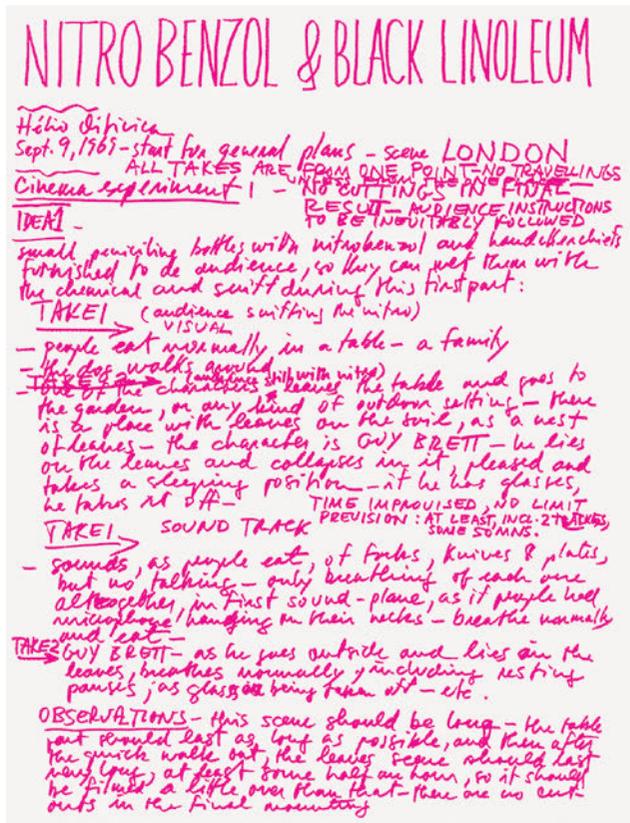
Prólogo

Con curiosidad y asombro se explora hoy el grupo de proyectos artísticos prácticamente desconocidos que Hélio Oiticica denominó *quasi-cinemas* y que realizó durante su estadía en Nueva York en la década de los años setenta. Oiticica incluyó bajo esta categoría propuestas como *Cosmococas*, *Helena inventa Ángela María*, *Neyrótika* y *Agrippina é Roma-Manhattan*, las cuales salieron a la luz tan solo en 1992 a raíz de la exposición retrospectiva itinerante organizada por Guy Brett y Catherine David, la cual se presentó en Róterdam, París, Barcelona, Lisboa y Minneapolis entre 1992 y 1994. Oiticica llegó a Nueva York en 1970 como becario Guggenheim, se inscribió en un curso de cine en la Universidad de Nueva York, adquirió una cámara Super-8 y una mesa de edición. Comenzó a filmar y a producir guiones para varios proyectos, que en su mayoría, nunca se realizaron. Hoy solo contamos con borradores de guiones y algunos fragmentos filmados que han sido recientemente descubiertos y restaurados. En contraste con su serie *Neyrótika* y su película en Super-8 *Agrippina*, que se han presentado en Brasil, Estados Unidos y Europa, entre otros lugares, estos proyectos inacabados solo pueden ser interpretados a partir de las notas y guiones del propio Oiticica, los cuales han sido digitalizados por el Projéto Hélio Oiticica en Río de Janeiro.

En general, los *quasi-cinemas* han sido abordados como experimentos artísticos con la narración y la imagen fílmica, quizá por la fascinación expresa de Oiticica con las propuestas de Jack Smith. Para Oiticica, Smith: «extrajo del cine una visión no naturalista que imita la apariencia, sino más bien la imagen de un espejo despedazado y fragmentado» (Oiticica 1974, 180). El carácter disperso y parcial de los borradores no obedece necesariamente a su estado incompleto, sino que es muy posible que los guiones se hayan pensado como parte de instalaciones para sus *quasi-cinemas*. Pese a sus trabajos colaborativos con el cineasta brasileiro Neville D'Almeida y su actuación en el film *Câncer* de Glauber Rocha (1972), Oiticica parecía estar interesado en usar la imagen fílmica como parte de sus ambientes y atmósferas, inspirado en las investigaciones de Smith. En una carta a Waly Salomão de 1971, Oiticica describe su experiencia como participante en una presentación del trabajo de Smith e introduce el concepto de los *quasi-cinemas*:

Empezó a las diez y treinta, tres horas más tarde de lo anunciado, y las primeras tres diapositivas duraron media hora; él movía la pantalla de tal forma que la proyección de las diapositivas se interrumpía, cambiaba la posición del proyector para cortarlas en el lugar justo: el resto de la diapositiva se desbordaba en el ambiente; increíble; yo estaba atónito por la expectativa y la ansiedad, valió la pena, era un tipo de *quasi-cinema*, para mí tan cine como te puedas imaginar: la misma simplicidad compleja que puedes sentir con [G]odard: aún más, desde mi punto de vista: las imágenes, la duración de cada diapositiva en la pantalla, etc., era brillante y muy importante: *sound tract* [sic] de la música en una estación AM... música malagueña latina, cosas increíbles, ruidos: de teléfono, de automóviles, etc.; terminó a la una de la mañana: ¡Salí transformado! (Oiticica 1998, 2).

Oiticica vuelve a recordar esta experiencia meses más tarde en una carta a su amiga y colega Lygia Clark: «Fui a una proyección de diapositivas, una suerte de

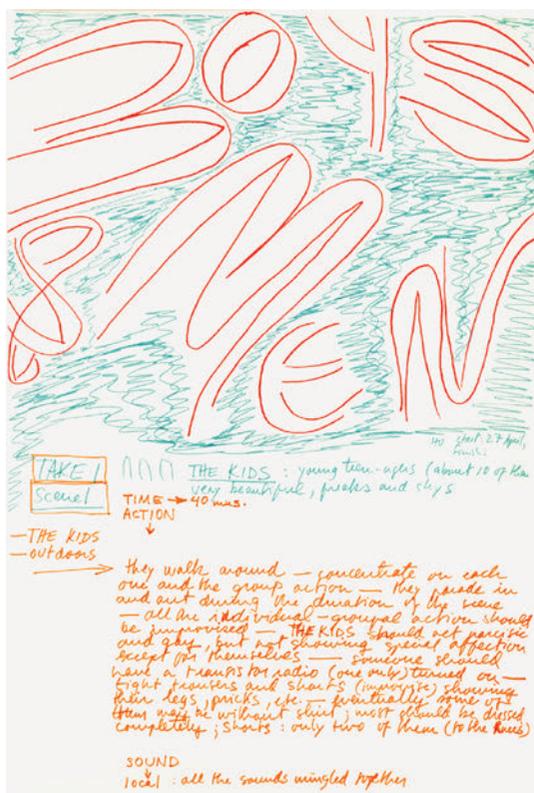


quasi-cinema, que resultó increíble... Jack Smith es una especie de Artaud del cine» (Figueredo 1996, 204).

Me gustaría, sin embargo, abordar estos experimentos con la imagen fílmica que Oiticica realizó en Nueva York como parte de su interés previo en crear ambientes o atmósferas —mundos-abrigo como él los llamaba— para propiciar una transformación corpórea individual y colectiva. Los experimentos previos a esta indagación incluyen no solo *Tropicalia*, sino también el experimento *Eden* en la Whitechapel Gallery en Londres en febrero de 1969, una versión de *Ninhos* que presentó en la exhibición *Information* en 1970 en el MoMA de Nueva York, así como *Nitro Benzol & Black Linoleum*, el cual introduce ambientes inesperados para la interacción de placeres entre la audiencia.

Mediante situaciones inesperadas, sus mundos-abrigo pretendían desartar aquellos prejuicios que nos impiden tener vivencias, esto es, dar rienda suelta al impulso de devenir diferente en una especie de transformación colectiva. Al respecto él afirmaba:

Mi trabajo me ha llevado a usar formas de entretenimiento accidental como elementos directos hacia una nueva apertura. [...] De la situación accidental de acostarse en el piso, por ejemplo, pueden emerger situaciones-preguntas interesantes; posibilidades de relacionarse con conductas-situaciones no condicionadas. (Oiticica 1973a, 3-5)



Hélio Oiticica, Notas para el film *Boys & Men*, 1970.

El *mundo-abrigo* que Oiticica buscaba crear en Nueva York continuaba esta búsqueda hacia una experimentación no condicionada y no-artística que liberaría el arte y la vida de condiciones preconcebidas por la sociedad y permitiría que el azar creara situaciones no familiares que descentraran tanto el trabajo artístico como la experiencia del espectador en el sentido contemplativo y retinal heredado de la modernidad. Oiticica aseveraba: «Las condiciones accidentales son necesarias para lograr el cambio experimental [...] ya que lo que se experimenta en términos de de-condicionar (no experiencia sublime, no catarsis) los patrones de conducta es radical» (Oiticica 1973a, 4). Estas condiciones accidentales eran también una forma de crear una «experiencia colectiva libre», una suerte de día del juicio final que no buscaba «limpiar la tierra de la especie humana, sino más bien exterminar la idea del “ejercicio experimental de la libertad”» (Oiticica 1973a, 7), citando la frase con la que el crítico Mario Pedrosa denominó la propuesta ética y estética de Oiticica. Por último, para Oiticica, la idea de lo colectivo se separa de aquellas estructuras impuestas por la sociedad, como la familia. Para él lo colectivo es más un grupo mutante que resiste definirse como una familia y mucho menos como una liberada (Oiticica 1973a, 7).

Me interesa además señalar que las características que adquieren sus *mundo-abrigo* en Nueva York parecen resignificar esta búsqueda ética y estética de Oiticica al inscribirlos en un marco más complejo que articula las relaciones entre arte y sexualidad desde una perspectiva decolonial. Como verdaderas experiencias *quasi-cinema* —en el sentido

propuesto—, *Neyrótika*¹ y *Agrippina é Roma-Manhattan*, junto con los proyectos fílmicos inacabados como *Brazil Jorge*, *Boys & Men* y *Babylonests* (que debían ser realizados en su apartamento de la Second Avenue en Nueva York) se componen de secuencias fragmentadas que incluyen parejas latinas gay en un apartamento, muchachos semi-desnudos y *drag queens* y travestis latinos llevando a cabo actos prohibidos tanto en entornos privados, como parques, calles y bares de Manhattan.

Los *mundo-abrigo* de Nueva York devienen en un universo que he convenido llamar *Eroticica*, esto es, en un entorno propicio para albergar subjetividades *queer* decoloniales dispuestas a compartir placeres perversos, así como otras formas de solidaridad y afecto: un universo donde Oiticica intentó integrar su vida y su trabajo, así como crear condiciones para compartir su experiencia marginal con inmigrantes, habitantes de la calle, amigos y amantes (Rodríguez-Sarmiento 2010). Esta suerte de albergue tercermundista en el primer mundo buscaba acoger y promover conductas incondicionadas que trastocaran los roles sociales y sus contextos, dando lugar a experiencias imprevistas y accidentales que facilitan formas de «transformación permanente y violenta», resaltando la «rareza» de la presencia del otro colonial en contextos hegemónicos.

Mi interés en el vínculo entre arte, sexualidad y colonialidad en el trabajo de Oiticica se inscribe, a su vez, en una indagación más amplia, que en otro lugar denominé la colonialidad del placer (Rodríguez-Sarmiento 2014). Sostengo que la representación del sujeto colonial latinoamericano ha articulado formas de diferencia y figuras metafóricas y metonímicas que van desde lo no-humano/no-civilizado/no-desarrollado hasta lo deseado/lo prohibido. Como una relación estructurante del encuentro colonial, el deseo del otro y la negación de ese deseo hicieron proliferar representaciones del otro colonial marcadas por el fetiche y la fantasía sexual. En este marco de representación, el otro colonial devino en repositorio de los placeres construidos por Europa como perversos y, por ese camino, se posibilitó la construcción cultural del otro latinoamericano como sujeto sexuado disciplinable. La sexualidad como discurso que disciplina los placeres debe abordarse entonces a partir de su correlato colonial, esto es, a partir de la representación del sujeto colonial sexuado como el polo abyecto de la ecuación colonial del placer.

Propongo entonces articular algunas indagaciones contemporáneas que se llevan a cabo desde lugares decoloniales para pensar estrategias «otras» no eurocéntricas con las propuestas *queer* que apunten a dismantlar la naturalización y el esencialismo propios del régimen sexual moderno. Su punto de encuentro podría ser la negativa necesaria a definir un nuevo sujeto y las apuestas mutuas para implementar estrategias compartidas de activismo político. Busco entonces tanto decolonizar la teoría *queer* como *queering* o «mariquear» los estudios decoloniales. Esto es, situar

1 Un análisis de este trabajo está disponible en la revista *ramona*: <http://www.ramona.org.ar/ramona99/>

la teoría *queer* en las cartografías coloniales del placer y, de otra parte, ubicar los placeres en las indagaciones propias de los dilemas decoloniales y del proyecto modernidad/colonialidad. Con respecto a lo primero, intento disminuir el riesgo que corren las potentes posibilidades políticas de la teoría y el activismo *queer* a la hora de cuestionar y resistir el régimen heteronormativo heredado de la modernidad, cuando olvida la condición colonial que dio forma a la sexualidad como un discurso/práctica para la normalización de los placeres, cuyos imaginarios y representaciones tuvieron su asidero fundacional en la construcción del otro colonial como fuente perversa del placer. Con respecto a lo segundo, supone cuestionar los riesgos de representar al «otro» desde retóricas esencialistas y fundamentalistas, e incorporar la sexualidad como un componente estructurante de la relación colonial, desnaturalizando las sexualidades coloniales y devolviéndole heterogeneidad a la representación del sujeto colonial. Sostengo que no solo hay que resistir el sujeto ilustrado eurocéntrico, sino la apuesta política por ser sujeto, que ya es eurocéntrica. Las búsquedas compartidas entre las estrategias *queer* y decoloniales podrían articularse quizás en la búsqueda necesaria de éticas y estéticas no dialécticas y suplementarias que resistan el humanismo liberal que subyace al activismo político multicultural.

En este marco ético, quiero explorar algunos de los proyectos colaborativos que Oiticica realizó con Mario Montez (René Rivera, 1935–2013). Como ya he señalado, y en razón a su muerte reciente, quiero rendir un homenaje a su importancia en el mundo de las luchas de la gente *queer* latina en contextos colonizados.² Mario Montez era la estrella preferida de autores como Jack Smith, Andy Warhol y Hélio Oiticica, y ha sido considerada como la diva *drag queen* por excelencia del cine *underground* de Nueva York de las décadas de los sesenta y setenta. Además del film corto *Agrippina*, Oiticica esbozó *Subterranean*, que contaba con Mario Montez como personaje principal, explorando algunos estereotipos de género y sexualidad acerca de América Latina, a través de la personificación de Mario como Carmen Miranda. Mediante este acercamiento a Mario Montez, Oiticica parece desplazar su interés en los procesos de representación colonial de lo latinoamericano como popular, explorados previamente en su proyecto *Tropicalia*, hacia el vínculo entre esta representación colonial con asuntos de género y sexualidad, que denominó *Tropicamp*. Este desplazamiento facilitó su inmersión, desde lugares coloniales, en la rica escena *queer underground* que encontró en Nueva York y que contaba con estrellas como Warhol, Smith y otros. Mediante *Eroticica* como un *mundo-abrigo queer* y decolonial, Oiticica propone apostarle a vidas «otras» desde lugares donde América Latina es representada como tercer mundo y construida así como la diferencia del desarrollo. Al considerar la sexualidad desde la perspectiva de la construcción colonial de América Latina, Oiticica dibuja una doble condición del poder colonial de aquellos sujetos (incluido él)

2 Agradezco a Douglas Crimp por introducirme al trabajo de Mario Montez. Aunque desde lugares y preguntas diferentes, compartimos la fascinación por su papel protagónico en el desarrollo de estrategias *queer* y decoloniales antes de las políticas multiculturales de la diversidad.

que son construidos como un otro a partir de su sexualidad marginal y de su condición de latinoamericanos.

Mario Montez, Tropicamp

Como ya he señalado, Oiticica esbozó dos proyectos colaborativos con Mario Montez: el film inacabado de 1972 *Agrippina é Roma-Manhattan* y la instalación *Subterranean* que, a su vez, incluía el proyecto *Tropicamp*. *Subterranean* iba a ser realizado en el Central Park con Mario Montez como protagonista, interpretando algunas de sus «actuaciones antológicas» de las figuras de *Tropicamp*, tales como «Carmen Miranda + otras cosas» (Oiticica 1971b, 4). En el marco de la investigación de Oiticica respecto a la articulación de la narración, la imagen fílmica y sus *mundo-abrigo*, la instalación en el Central Park era un laberinto enorme a través del cual la gente caminaría en medio de sonidos e imágenes que evocarían las representaciones creadas por la cultura pop norteamericana sobre América Latina.

En una carta del 15 de octubre de 1971, Oiticica cuenta a su amigo Torquato Neto cómo conoció a Mario Montez en casa de Ira Cohen. Para Oiticica, Ira era una suerte de «Califa de la atmósfera underground» de Nueva York y en una carta a Neto cuenta las historias de Mario acerca del cine *underground* y la filmación de *Harlot* de Warhol, dando pistas acerca de su rol en esta atmósfera y la razón de su nombre artístico:

¿Por qué escogió el nombre de Mario Montez? De acuerdo con lo que me dijo, deduzco que Jack Smith, con su obsesión con MARÍA MONTEZ, fue una influencia decisiva en todo esto: [Smith] la adoraba como una estrella Tropi-Hollywood. Mario me dijo: Tú sabes, Jack me habló montones acerca de ella, y cuando estaba en el proceso de encontrar un nombre para mí, me absorbí en ella, leía y veía todo acerca de MISS MONTEZ — cuando llegó el momento de realizar CHUMLUM, les dije: Me gustaría que me llamaran MARIO MONTEZ. (Oiticica 1971b, 1)

Mario Montez como Carmen Miranda. Oiticica escribió en la parte posterior de la fotografía: Mario Montez como Carmen Miranda (reperitory image) en Vain Victory de Jackie Curtis, 1971, Nueva York. Foto: Carlos Vergara.



Para Oiticica la decisión de Mario fue «tan simple y tan lúcida como una revelación», ya que expresaba una identificación precisa entre dos «estrellas» en situaciones similares: María Montez y Mario Montez. Dos latinas que evocaban el cliché «Tropi-pop» de los norteamericanos, en el caso de María gracias a Hollywood y en el de Mario gracias al cine *underground* de Nueva York.

Inspirado en Mario Montez, Oiticica consideró el trabajo de Jack Smith como una indagación acerca de los clichés americanos sobre Latinoamérica. «Tropi-Hollywood», «Pop-Tropicália» y «Tropi-Pop» son algunos de los nombres con los que Oiticica denominó el tratamiento de Smith de las estrellas latinas de Hollywood. Para Oiticica, el punto de vista de Smith era «como una suerte de Pop-Tropicália; más que una nostalgia por la música latinoamericana; su trabajo, a diferencia del enfoque estrictamente norteamericano del pop de Warhol, era una búsqueda del cliché “Latinoamérica” y de su importancia en la creación de la identidad de los Estados Unidos como Súper-América» (Oiticica 1971b, 2). Al comparar estas dos figuras trascendentales de la escena *underground* en términos de su aproximación a los estereotipos sobre América Latina, Oiticica pensaba que Smith representaba quizás una Tropicalia en un registro «pre-pop tempo», mezclando los clichés tropi-hollywood-camp. Warhol, por su parte, era para Oiticica «un tipo de pop y post-pop que combina todos los clichés de Hollywood-América».

La representación de Mario Montez acerca de América Latina condujo a Oiticica a proponer los proyectos *Agrippina e Roma-Manhattan* y *Mario Montez-Tropicamp*. En ambos, Oiticica repite la representación de Mario Montez creada por Smith como la estrella tropicamp al insistir en que «Mario personifica el cliché AMÉRICA LATINA COMO UN TODO; aún más importante es el hecho de que esta imagen-encarnación-personaje fue creado en los Estados Unidos» (Oiticica 1971b, 3). De igual forma, tanto *Agrippina* como *Mario Montez-Tropicamp* intentaban transmitir la percepción de Oiticica sobre Manhattan como un laberinto fragmentado donde la arquitectura «grecorromana», que evoca una falsa grandeza, se mezcla con calles, malandros, prostitutas, situaciones inesperadas y personajes sorprendentes.

Agrippina e Roma-Manhattan es una película filmada en 1972 en Super-8, de aproximadamente dieciséis minutos de duración, en la que participan Christiny Nazareth, Mario Montez, David Starfish y el artista brasileiro Antônio Dias. Su nombre es tomado del poema *O Guesa errante* de Joaquim de Souza Andrade/Sousândrade (1833-1902), escrito entre 1858 y 1888. *O Guesa errante* es un drama épico organizado en trece cantos que narra las historias trágicas de Guesa: un indígena de la sabana de Bogotá que debe ser sacrificado al cumplir quince años para dar inicio a una nueva era en el calendario muisca.³ El poema se basa en el texto de Humboldt sobre la altiplanicie, que Sousândrade anexa al final de sus trece cantos. De acuerdo con el relato de Humboldt:

3 De acuerdo con la *Gramática de la Lengua General del Nuevo Reino Llamado Mosca* de Fray Bernardo de Lugo (Madrid, 1619) que fuera consultada por Humboldt, *gue* equivale a «casa» y *guesa* significa el «sin casa», en condición de destierro y orfandad.

El principio de cada indiccion se señalaba por un sacrificio cuyas bárbaras ceremonias se referían á ideas astrológicas, segun lo poco que de esto sabemos. Llamábase á la víctima humana guesa que significa errante, sin hogar, y quihica, puerta, así dicho, porque la muerte del desventurado abria un nuevo ciclo de ciento ochenta y cinco lunas.

Era el guesa un niño arrancado de los brazos de sus padres, y con gran esmero criado en el templo del Sol en Sogamozo, hasta la edad de diez años; sacábase entonces para pasearle por aquellos caminos que Bochica habia seguido en su predicacion y hecho célebres por sus milagros; y á los quince, cuando llegaba la criatura á contar tantos años como sunas contiene la indiccion del ciclo muisca, se la inmolaba en una de esas plazas circulares en cuyo centro se levanta alta columna. Debía necesariamente ser el niño de cierta aldea situada en las llanuras que hoy llaman de S. Juan que se extienden desde la pendiente oriental de la Cordillera hasta las márgenes del Guaviaro; region del Oriente por donde Bochica, símbolo del Sol, vino, cuando su primera aparicion á los Muisca [...]. Llevábase en procesion por la suna que daba nombre al mes lunar, á la pobre víctima, guesa, cuyo sacrificio debía celebrarse al comenzar una nueva indiccion ciclo de quince años; conducíasele hasta la columna en que se median las sombras solsticiales ó equinocciales y los pasos del Sol por el zenit, seguida de los xeques, que se enmascaraban como los Sacerdotes egipcios. Representaban unos á Bochica, que es el Osiris ó Mitras de Bogotá, con tres cabezas como el trimurti de los Indos, significando tres personas y una sola Divinidad; llevaban otros los emblemas de Chia, esposa del anterior, Isis ó la Luna; iban cubiertos algunos de caretas imitando ranas, que aludían al primer signo del año, ata; y muchos, finalmente, imitaban á Fomagata, mónstruo simbólico del mal, con un ojo, cuatro orejas y larguísimo rabo. Fomagata, quiere decir en chibcha, fuego, masa fundida que hierve, y era el espíritu malo, que viajaba por el aire entre Tunja y Sogamozo, trasformando á los hombres en serpientes, lagartos y tigres. Tambien hay tradiciones que suponen á Fogamata un príncipe cruel que Bochica, para asegurar la sucesion de su hermano Tusatua, hizo tratar, la noche de sus bodas, como Saturno á Urano. Ignoramos qué constelacion pudo llevar este nombre del fantasma; pero Duquesne piensa que los Indios unían su recuerdo á la aparicion de algun cometa. Cuando la procesion del guesa, de que hablaremos, semejante á las astrológicas de los Chinos y á la fiesta de Isis, llegaba á la extremidad de la suna, ataban la víctima á la columna que hemos citado, y una vez allí, moría asteada por una lluvia de flechas. Le arrancaban luego el corazon para ofrecerlo al Rey Sol, á Bochica, y recogían su sangre en unos vasos sagrados. (Humboldt 1878, 402-403)

En medio de la ceremonia alrededor del fuego, los nativos cantaban trágica y nostálgicamente la canción: «con la llegada de los blancos nuestras mujeres fueron raptadas, nuestros hijos esclavizados y nuestras tierras robadas. En cambio recibimos una civilización corrupta administrada por políticos deshonestos que introdujeron en nuestro medio las dolencias, la lujuria, y una religión hipócrita, predicada por sacerdotes sin Dios» (Humboldt 1878, 405).

En el poema de Sousândrade, el Guesa visita dos infiernos del Nuevo Mundo, uno de los cuales era Nueva York. Las vicisitudes y avatares de Guesa en la Gran Manzana

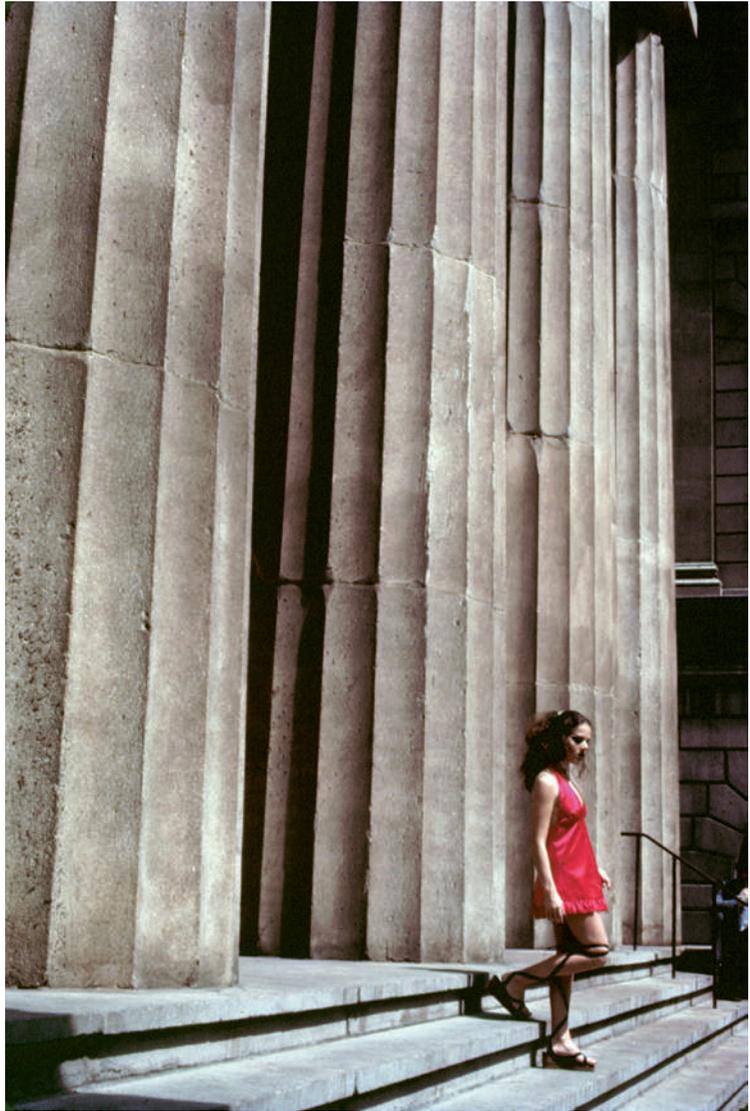
se relatan en el Canto X, también conocido como el Infierno de Wall Street. El nombre «Agripina é Roma–Manhattan» aparece al comienzo de uno de las 176 secciones que lo componen:

Agripina é Roma–Manhattan	Agripina es Roma–Manhattan
Em rum e em petróleo	En ron y en petróleo
a inundar	inundada
Herald–o–Nero	Heraldo–el–Nerón
aceso facho	Antorcha encendida
E borracho	está embriagado
Mae–pátria	Madre–patria
ensinando a nadar!...	enseñando a nadar!...
	(Sousândrade 2012)

O Guesa es un edificio poético monumental que no fue valorado favorablemente por los críticos literarios de su época. Solo en la década del sesenta del siglo XX su obra empezó a ganar un notable reconocimiento en razón a las revisiones de la historia literaria brasilera que realizó juiciosamente el crítico brasilero Haroldo de Campos. Para este último, Sousândrade anticiparía no solo los movimientos de la poesía neoconcreta brasilera, sino especialmente formularía importantes preguntas con respecto a las articulaciones y dilemas decoloniales respecto a las tradiciones culturales heredadas de la modernidad. Para De Campos, Sousândrade era una suerte de «terremoto clandestino» en la historia de la literatura brasilera, ya que sus innovaciones y rupturas resonaban esporádicamente en las propuestas de la poesía concreta y neoconcreta. Parte de la importancia de Sousândrade radica en su premonición al formular preguntas fundamentales acerca de los dilemas del futuro de la modernidad y el modernismo en contextos coloniales, preguntas que también movilizaron algunos proyectos culturales y artísticos brasileros durante la Guerra Fría acerca de las nuevas formas de colonialismo instituidas por el desarrollismo, desde lugares que hoy podríamos reconocer como decoloniales. El canto recoge la relación tormentosa de América Latina con la tradición occidental. Vale la pena anotar que Sousândrade hace especial énfasis en la forma como estas herencias culturales relatan y construyen representaciones de América en las que el *Guesa* comparte con los héroes de la literatura europea los dilemas del sacrificio y la redención.

La elección del relato de *Guesa* como eje del canto épico de Sousândrade se puede examinar en una doble dimensión, tanto ética como personal. Aunque el *Guesa* es un personaje que surge de la sabana de Bogotá, se entiende que busca representar a todos los indígenas nativos americanos en su condición de errantes y desterrados, en razón al exterminio físico y cultural de la conquista y la colonia. Desde un punto de vista personal, el autor brasilero adoptó el apodo «Sousândrade» para que su nombre tuviera el mismo número de letras que el de Shakespeare e inspiró su canto en legados europeos como *Fausto* de Goethe, incluyendo en la travesía de *Guesa* personajes como Humboldt, Dante, Byron y otros. El mismo Sousândrade era un errante, lo que lo llevó a una fuerte identificación con la vivencia del joven muisca, tal como la relata Humboldt. Viajó a París, Lisboa, Londres y África y recorrió el río Amazonas para instalarse luego en Nueva York,

Hélio Oiticica, *Agripina é Roma—Manhattan*, 1972. Fotos: Hélio Oiticica. © César y Claudio Oiticica.



donde escribió buena parte de *O Guesa*. En viajes de ida y vuelta de Nueva York a Brasil, visitó Colombia, Ecuador y Perú, entre otros países, y los relatos de viaje quedaron plasmados en los diferentes cantos que componen la obra.

El pasaje más valorado de *O Guesa* es el Canto X Infierno de Wall Street en el cual retrata la decrepitud del capitalismo norteamericano reflejada en la corrupción, la traición y en sus valores centrados en el dinero y el poder. Como lo confirma Frederick G. Williams, el Canto X de *O Guesa*:

[C]atapultó a Sousândrade hacia el prestigio que nunca tuvo en vida. Los elementos modernistas permitieron a Sousândrade capturar el espíritu sórdido y rimbombante de la Gilded Era (1870–1898) en un poema [...] que ofrece comprensiones penetrantes acerca de la vida de los Estados Unidos durante su período

de crecimiento más deslumbrante, un período marcado por la transición rápida de la agricultura rústica hacia el conocimiento surgido del imperialismo y el capitalismo depredador. (Williams 1976, 16)

Sousândrade expresa en *O Guesa* su enorme preocupación en torno a los principios y valores de la democracia liberal, al menos, a partir de su vivencia y en la forma como se convirtió mediante el imperialismo depredador norteamericano. Especialmente inquietaba a Sousândrade la forma como estas ideas orientaban el desarrollo de las naciones latinoamericanas recién nacidas. Cuestionaba la convivencia de los principios de libertad con la esclavitud soterrada del capital, la explotación, la corrupción, entre otros *males* de la democracia liberal. De hecho, introduce en el relato personajes de la vida del momento que van desde el Emperador Don Pedro II del Brasil hasta miembros del gobierno norteamericanos y figuras del sector corporativo de los Estados Unidos. El Canto X, «El Infierno de Wall Street», comienza con la Bolsa de Nueva York en Wall Street, donde se encuentra Guesa luego de llegar a Estados Unidos de las Antillas. Guesa se representa como una «nueva figura literaria» que escapará a los jeques muiscas y será redimido de su castigo al infierno. El Canto X cita también situaciones de la vida norteamericana del momento: los millonarios, las



compañías de trenes, los engaños financieros, todos unidos alrededor de la Bolsa como un templo demoníaco.

El encuentro de Oiticica con Sousândrade parece ocurrir a partir de la correspondencia y el diálogo fructífero que mantuvo con los hermanos Haroldo y Gustavo de Campos, y que tuvo lugar no solo en los círculos de discusión del arte y la poesía neoconcreta en Brasil, sino en una correspondencia prolífica mientras Oiticica vivía en Nueva York.⁴ De hecho, Oiticica recibió varias visitas de los hermanos De Campos en Nueva York y sus intercambios quedaron registrados tanto en las notas de Oiticica, como en una entrevista grabada y transcrita por el mismo Oiticica el 27 y 28 de mayo de 1971 en el Hotel Chelsea en Nueva York (Oiticica 1971a). El interés conjunto en *O Guesa* es entendible por la comprensión mutua de cómo Sousândrade anticipa preguntas que resonaban en los círculos del arte y la poesía en las décadas del sesenta y setenta en Brasil respecto a la resistencia a los movimientos vanguardistas (no tropicalismo, sino tropicalia; no neoconcretismo, sino poesía neoconcreta; afirmaban en la entrevista), y por la inquietud en torno a la condición colonial de América Latina en el marco del desarrollismo. Sobra resaltar la identificación de Oiticica con la errancia de Guesa y su experiencia en Manhattan, que en alguna ocasión el mismo Oiticica describió así: «La única ciudad que me interesa se ha convertido en una “isla infernal” que “vive del trabajo esclavo”» (Basualdo 2002, 47).

Agripina evoca los recorridos de Guesa en el infierno de Wall Street y, al estilo de los *quasi-cinemas*, examina las relaciones entre imagen y narración, intentando crear un cinema de no-narración. Oiticica registra en sus notas la preparación de las locaciones en Manhattan, extraídas del texto H/A CAMPOS citado por Campos:

- a) photos as in sup.8 shorts at TRINITY CHURCH
- b) fragments of NEW YORK STOCK EXCHANGE
- c) BATTERY PARK shots [...] H. CAMPOS & Company doing WALL ST expedition
- g) TRINITY CHURCH cemetery: enlarge photo of word BODY showing BOD (exclude Y in print). (Campos y Campos 2002, 350 y 403)

En lugar de presentar una secuencia continua, el film está hecho de imágenes sueltas y fragmentadas, a la manera del poema de Sousândrade, que subrayan y cuestionan la forma espectral como habitan los sujetos coloniales a Nueva York.⁵ A tono con *Eroiticica*, la ciudad se inunda de personajes errantes que la dibujan de la mano del *motto* de la perversión como piedra angular de la representación del sujeto colonial sexuado: un proxeneta, una prostituta y una *drag queen* latinos se instalan con extrañeza en un universo que es al mismo tiempo familiar y ajeno.

4 Una revisión más detallada de estos diálogos entre Oiticica y De Campos puede encontrarse en Gonzalo Aguilar (2006).

5 Una versión del film puede verse en <youtube.com/watch?v=3S09FV4ET9I>, a partir del minuto 4'57". La música no hace parte del original.

El film podría dividirse en cuatro secciones con locaciones y personajes diferentes. La primera sección presenta a Christiny Nazareth, quien permanece de pie en la puerta trasera de un automóvil, mientras la cámara panea de forma repetida el edificio de la Bolsa de Nueva York en Wall Street y la Torre Metropolitan Life Insurance. La cámara se detiene ocasionalmente en los detalles del vestuario de Nazareth, que lleva sandalias romanas y un maquillaje al estilo Cleopatra. Luego de un corte abrupto, aparece su amante/proxeneta latino quien la invita a caminar y la dirige al edificio de la Bolsa de Nueva York. Antes de entrar, ambos dan la vuelta y dirigen su mirada a la cámara.

La siguiente sección empieza con la entrada solemne de Nazareth a la Bolsa. La cámara subraya su arquitectura anacrónica, al compararlo con los edificios adyacentes que expresan estilos arquitectónicos más contemporáneos. Nazareth adopta una actitud pomposa y posa cerca a una de las columnas enormes. La cámara recorre a Nazareth, la columna y los edificios circundantes. La próxima escena muestra a Nazareth vestida en minifalda en una esquina de Madison Square, quien parece esperar a alguien mientras la cámara panea entre el Flatiron Building, el Empire State y la Madison Square. La escena final introduce a Mario Montez, quien al interior de un vehículo se apresta para actuar. Luego de asegurarse que su peluca está en orden, Mario sale del carro y camina por la Quinta Avenida junto con el artista brasileiro Antônio Dias. Mario lleva un vestido que recuerda a las «lolas» españolas y lleva zapatos al estilo del flamenco. Empiezan a jugar dados encima de una plancha de metal en la acera, mientras la cámara insiste en el cuerpo y el vestuario de Mario. La última escena se concentra insistentemente en el cuerpo de Mario, dando detalles de su espalda, su trasero, sus piernas y zapatos, revelando su cuerpo como un hombre/mujer latino.

En *Agrippina*, la Manhattan de Oiticica parece ser un mundo lleno de placeres, de éticas y estéticas de la existencia «raras y decoloniales», donde Nazareth, su novio malandro, Antônio Dias y Mario Montez viven de manera extraña en medio del acecho del azar. En una carta a Carlos Vergara del 22 de julio de 1972, Oiticica describió esta última escena como un oráculo en la que los edificios parecen «edificios al estilo Magritte». Para él, los juegos de azar son combinaciones inesperadas en las que lo solemne, representado en «la solemnidad vulgar y austera de Wall Street», deviene amenazado por circunstancias prosaicas y pedestres, como una amenaza que se cierne sobre Manhattan cuando la inunda su propia otredad racial y sexual.

La idea de Oiticica de que Mario Montez personificara a Carmen Miranda forma parte del proyecto antológico *Tropicália-Subterrania*. «Ver la fotografía que acompaña este artículo», escribió Oiticica, refiriéndose a la fotografía de Carlos Vergara en la que Romero, el compañero de Oiticica, posa con Mario Montez personificando a Carmen Miranda. Oiticica, a partir de la interpretación de Mario como Magdelaina del Moppo en la obra *Vain Victory*, considera que

Ella es Carmen, sin imitar, lo cual hace pensar a algunos que es una película pésima: pero, la CARMEN-imagen es más que eso: no es una representación

naturalista-imitadora de CARMEN MIRANDA, sino una referencia clave del cliché TROPICAMP: es a partir de este cliché que se arma todo el film: «she met her guy, uy, uy, uy—in Uruguay, ay, ay [...]»: [La veo con] el vestido verde y rojo de una escuela de samba, combinado con algunos otros elementos que permitan crear un contrapunto. (Oiticica 1971b, 4)

Lo que parece interesar a Oiticica, en contraste con los enfoques de Warhol y Smith, es su identificación con, y a su vez, la identificación entre María Montez y Mario Montez: todas son *queer* latinos que viven en la mente de los norteamericanos y en los entornos de los Estados Unidos. A esta identificación, Oiticica incorpora la de Mario Montez y Carmen Miranda para relatar las complejidades de su propia situación como un brasilero *queer* y artista, y su identificación como y con aquellos que viven dolorosa y avergonzadamente un drama similar al sacrificio de Guesa. La insistencia de Oiticica en marcar la condición latina de Mario en *Agrippina* y de resaltar el tránsito entre los códigos de género en su cuerpo, se expande a su vestuario, recordándonos su representación —y la de Mario y María— como sujetos sexuados latinoamericanos.

El camp, tal como lo definió Andrew Ross, es una forma de activismo cultural mediante el cual las minorías sociales ponen a su servicio códigos culturales anacrónicos. Al usarlos, las minorías no solo los resignifican para su propia ventaja, sino que también cuestionan los valores sociales de la cultura hegemónica de la cual una vez fueron excluidos. Mario Montez es la versión campy creada por Smith de María Montez, el ícono gay norteamericano de la década de los años cuarenta, por la cual la cultura gay norteamericana reivindicaba la apropiación de modos hegemónicos de producción cultural con el propósito de crear un sentido de comunidad y ejercer su derecho a ser diferentes. Oiticica, por su parte, se apropia de la apropiación de Smith para crear una versión campy del camp de Smith, es decir, para proponer una doble representación camp de Mario como *queer* y como latinoamericano. Al hacerlo, la versión camp de Oiticica del camp de Smith —su Tropicamp— insiste en recalcar el colonialismo que subyace tanto a la representación de María Montez por la industria de Hollywood como a la de Mario Montez por el cine *underground* de Jack Smith y Andy Warhol. Propone entonces apropiaciones y resignificaciones de los modos norteamericanos hegemónicos de producción cultural para ponerlos al servicio de agendas culturales y políticas decoloniales. La errancia, la persecución, el sacrificio y la redención de Guesa se traslapan en la cadena de identificaciones y representaciones de Sousândrade, Oiticica y Mario. Representado como un joven de quince años, Guesa reaparece como una *drag queen* latina que deambula en Nueva York viviendo en medio de la rareza, el acecho y el azar. El deseo y la necesidad de Guesa para abrir una nueva era en el calendario muisca se traducen en Mario como la representación del deseo homoerótico por el otro que debe sacrificarse y morir.

Hacia una ética *queer* trash/malandra/delincuente/desobediente

Con su *Eroiticica*, Oiticica parece desplegar no solo su identificación con lo marginal, sino también la marginalidad de su propia vida. En Nueva York, Oiticica se volvió más y más una especie de malandro, articulando su *ethos* individual con su proyecto



antiartístico. El malandro es aquel personaje «callejero y astuto del mundo *underground* carioca que se caracteriza por vivir con sabiduría en los márgenes de la sociedad a través de la simulación, el robo y la explotación sexual» (Ramírez 2007, 297).

En el artículo «Waiting for the Internal Sun: Notes on Hélio Oiticica's Quasi-cinemas», que forma parte del catálogo de la exhibición *Hélio Oiticica: Quasi-cinemas* que tuvo lugar en Nueva York y Columbus (Ohio) en el 2002, Carlos Basualdo intenta abordar el trabajo de Oiticica en Nueva York a la luz de su búsqueda personal de *vivências*. Para Basualdo, sin embargo, la experiencia de Oiticica en Nueva York estuvo condicionada sobre todo por sus dificultades económicas y sus sentimientos de ser explotado: «La visión optimista [de Oiticica] sobre Nueva York se oscureció». Basualdo afirma que para Oiticica:

La única forma de resistir la violencia represiva era configurando su posición como un artista que orbita en torno a la figura del delincuente; la única forma de resistir la violencia instrumental del capitalismo tardío (y, podría uno decir, del neoliberalismo) era apropiarse, mediante un gesto transgresor, de uno de los signos más potentes del poder instrumental y usarlo precisamente como material artístico. La «trash-image», un residuo puro que violenta el proceso mismo de

producción como valor para acumularse, es la herramienta que usarían Oiticica y D’Almeida para organizar el proyecto *Cosmococas*. (Basualdo 2002, 50).

El artículo de Basualdo se concentra principalmente en la serie *Cosmococas* y vagamente menciona los trabajos de Oiticica sobre sexualidad. Por ejemplo, de *Nitro Benzol & Black Linoleum* dice únicamente que, a diferencia de otros *quasi-cinemas*, incluye «la puesta en escena de acciones con un fuerte contenido sexual» (Basualdo 2002, 42) En el caso de *Agripina*, junto con la información anecdótica del rodaje, cita la descripción de Waly Salomão de Mario como «una actriz que se inventaron Jack Smith y Andy Warhol en homenaje al ícono mexicano [sic] María Montez» (46).

Basualdo recurre a la figura del artista como delincuente, la cual, a su vez, usa para proponer la *trash-image* como la piedra angular que inspira el arte de Oiticica. Desde el punto de vista de Basualdo, la relación de Oiticica con la *trash-people* le permitió asumir una figura pública como un artista delincuente y, por la misma razón, encontrar una inspiración o solución al problema de «la matriz alienada de la producción» del capitalismo tardío (Basualdo 2002, 50). Él sostiene que: «La representación romántica de la figura del delincuente —y la identificación recurrente de Oiticica con figuras como Antonin Artaud, Arthur Rimbaud, Jimi Hendrix y el mismo Jack Smith— significa para él no más que un intento por resistir las tendencias instrumentales del capitalismo tardío en la esfera de la producción artística» (48). El argumento de Basualdo cita la experiencia de Oiticica con el propósito de dar cuenta de las fuentes de su proyecto desde la *trash-image*. Sin embargo, no parece tener en cuenta otros lugares desde los cuales situar su trabajo, más allá del capitalismo tardío, que podrían dar cuenta de su activismo artístico, cultural y político. Al quedar sujeto a la retórica de la política izquierdista más tradicional, el argumento de Basualdo no hace justicia a la propia *vivência* de Oiticica ni a sus posturas políticas y al trabajo crítico que realizó contra estas retóricas.

Esto aplica del todo a su serie *Cosmococas*, la cual fue desarrollada en colaboración con el director de cine brasileiro D’Almeida. En resumen, el proyecto consiste en ocho trabajos que Oiticica denominó *block-experiences*. Como en todos sus *quasi-cinemas*, los *Cosmococas* incluían una proyección de diapositivas en ambientes «preparados» donde se convocaba a la gente a caminar, sentarse, acostarse y a compartir sentimientos y pensamientos. Las proyecciones de *Cosmococas* se hacían a partir de guiones y tenían duraciones establecidas: eran cinematográficas en el sentido en que incluían notas sobre su creación, actuación y banda sonora (Bentes 2002, 142). Usando música brasileira y latinoamericana, rock y sonidos grabados en su apartamento de la Second Avenue, las proyecciones presentan cubiertas de álbumes; libros de Yoko Ono, Heidegger y Charles Manson; fotografías de Luis Buñuel, Jimi Hendrix, Marilyn Monroe y Mick Jagger; así como líneas de cocaína sobre un libro a manera de maquillaje sobre retratos.

«Los participantes —señalaba Oiticica— serán inducidos a un juego simple y alegre del cuerpo a través de la danza elevándose del piso» (Oiticica 1973b, 2). Para

su *Cosmococa* sobre Marilyn Monroe, los participantes ingresan a la sala descalzos, se les entregan balones inflables y silbatos, y se les pide que se acuesten sobre un piso de arena cubierto con vinilo y que den vueltas sobre su propio cuerpo como les parezca. La *Cosmococa* «CC4 NOCAGIONS» incluye una piscina rectangular donde los participantes pueden nadar o tan solo observar.

Oiticica pensaba que la música rock y las drogas son efectivos para desafiar los estereotipos y valorar la *trash-people*, no tanto como una inspiración para su «obra». Sus propias adicciones lo llevaron a una profunda identificación con sus protagonistas, a quienes él veía como héroes luchando contra los estereotipos coloniales, de etnia o de género, y que tratan de inventarse nuevas vidas o *vivências*. Por ejemplo, respecto al retrato de Marilyn en «Cosmococa CC3» él dijo:

Una unidad supuestamente manifiesta deviene fragmentada a medida que ella resiste el estereotipo que debería definirla y limitarla. Todo intento de vincularla a una unidad constante parece disolverse. Había algo que disolvía esa unidad; la fragmentación que lleva a otra clase de identificación. Es un comportamiento que fragmenta el hábito unívoco de lo que es verbo-voz-apariencia. (Oiticica 1974, 8)

Si el uso de la *trash-image* por parte de Oiticica no puede verse como «inspiración» o «tema», sino más bien como una apropiación de los estereotipos para crear representaciones de representaciones, lo que está en juego es un proceso complejo de subjetividad de la diferencia que promueve no tanto la normalización, sino una suerte de productividad cultural y política de la marginalidad que opera como un punto que se escapa y disuelve la pulsión de una unidad constante, entonces el trabajo de Oiticica podría verse como un cuestionamiento a la representación de la marginalidad y de sus sujetos, vinculados a condiciones coloniales o sociales. La identificación de Oiticica con los excluidos y los marginales aparecía ya en la Parangolé y retornó en proyectos como *Neyrótika* y *Agrippina* como pregunta a las representaciones de las culturas sexuales marginales latinoamericanas. Mediante su apropiación y repetición de los estereotipos coloniales del sujeto sexuado latinoamericano, su trabajo en Nueva York exploró profundamente el papel crucial de la sexualidad en la configuración de la condición colonial de América Latina.

Nueva York le permitió a Oiticica hacer de su trabajo una *vivência* personal y de su vida un asunto público. Al explorar el trabajo de Oiticica sobre la sexualidad y los vínculos con su propia experiencia como sujeto sexuado latinoamericano, he intentado sacar a luz no tanto sus fuentes de inspiración (que de paso han sido ignoradas por historiadores del arte, críticos y curadores), sino más bien las relaciones entre su trabajo y asuntos para una subjetividad y una ética *queer*. Pues los relatos acerca de él como antiartista, drogadicto y *queer*, entre otros, hablan sobre todo acerca de los modos en que su proyecto intentaba promover formas experimentales de ser marginal. Al erigir su *Eroítica* como un mundo-abrigo para vidas «otras» intentó crear una estética que puso su trabajo al servicio de nuevas formas de vivir diferente, tanto individual como colectivamente. Esta estilística, como lo señaló David Halperin,

no es otra que la forma de vida *queer* que «al fin y al cabo significa cultivar esa parte de uno mismo que lo lleva a uno más allá de uno mismo, que lo trasciende: significa elaborar posibilidades estratégicas acerca de la dimensión más impersonal de la vida personal —es decir sobre la capacidad para darse cuenta de uno mismo al devenir en algo que uno no es—» (Halperin 1995, 76).

Situar el trabajo y la vida de Oiticica en contextos éticos, culturales y artísticos más amplios hace pensar que sus luchas comparten una ética y estética de aquello que conocemos *queer*. No es mi intención sacar a Oiticica del closet y meterlo en la institución arte. Ni veo su trabajo sobre la sexualidad *queer* como una salida tímida del closet, mediante la cual Oiticica hizo pública su sexualidad. Reconozco que su trabajo —como el de muchos artistas *queer*— no es más o menos *queer* debido a su sexualidad. Aún más, el hecho de que un artista se defina a sí mismo como *queer* no convierte su trabajo en *queer*, incluso si su trabajo aborda asuntos *queer*. Creo que Eroiticica, articulado con su proyecto estético como antiarte, promueve una suerte de antisexualidad que deconstruye la sexualidad como discurso y resalta su condición colonial, compartiendo algunos aspectos de la política de las estrategias *queer* y resistiendo darle a la identidad un contenido identitario o un referente utópico. Así entiendo la ética del término *queer*: al cuestionar el esencialismo ofrece nuevas formas de significar y vivir que desafían la normalización. Me gustaría replantear las palabras de Salomão (1999) cuando afirma que Oiticica ayudó a los latinoamericanos a deshacerse del complejo de inferioridad como sujetos resultado de relaciones coloniales de poder. En su lugar afirmaría que lo que hizo fue convertir esa marca propia de la colonialidad y la marginalidad en un método productivo para imaginar mundos «otros» gobernados por los placeres alternativos y modos diferentes de solidaridad y afecto.

Bogotá, septiembre del 2014.

Referencias

- Aguilar, Gonzalo. 2006. «Hélio Oiticica, Haroldo y Augusto de Campos: el diálogo velado. La aspiración a lo blanco», en: *O eixo e a roda* 13. Disponible en: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_13/er13_ga.pdf>, consultado el 17 de noviembre del 2014.
- Basualdo, Carlos. 2002. «Waiting for the Internal Sun: Notes on Hélio Oiticica's Quasi-cinemas», en: *Hélio Oiticica: Quasi-cinemas*, Carlos Basualdo (ed.). Ohio: Wexner Center for the Arts; Köln: Kölnischer Kunstverein; London: Whitechapel Gallery; New York: New Museum for Contemporary Art.
- Bentes, Ivana. 2002. «H.O. and Cinema World», en: *Hélio Oiticica: Quasi-cinemas*, Carlos Basualdo (ed.). Ohio: Wexner Center for the Arts; Köln: Kölnischer Kunstverein; London: Whitechapel Gallery; New York: New Museum for Contemporary Art.
- Campos, Augusto de y Haroldo de Campos. 2002. *Re visão de Sousândrade*. Tercera edición revisada y aumentada. São Paulo: Perspectiva.

- Figueredo, Luciano (ed). 1996. *Lygia Clark/Hélio Oiticica: Cartas*. Rio de Janeiro: Universidad Federal de Rio de Janeiro.
- Halperin, David. 1995. «The Queer Politics of Michel Foucault», en: *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Humboldt, Alexander von. 1878. *Sitios de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar Editores.
- Oiticica, Hélio. 1971a. «Haroldo de Campos 1» en: *Programa Hélio Oiticica* PHO 0506/71. Disponible en: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>
- Oiticica, Hélio. 1971b. «Mario Montez: Tropicamp», en: *Projéto Hélio Oiticica* PHO 0275/71 (octubre).
- Oiticica, Hélio. 1973a. «Mundo–Abrigo», en: *Programa Hélio Oiticica* PHO 0194/73 (julio). Disponible en: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm, consultado el 16 de noviembre del 2014.
- Oiticica, Hélio. 1973b. «TRASHICAPES», en: *Programa Hélio Oiticica* PHO 0300/73 (marzo). Disponible en: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm> , consultado el 17 de noviembre del 2014.
- Oiticica, Hélio. 1974. «BLOCO–EXPERIENCIAS in COSMOCOCA: Program in Progress», en *Hélio Oiticica*. Rotterdam: Witte de With.
- Oiticica, Hélio. 1998. «Letter to Waly Salomão», en *Hélio Oiticica e a cena Americana*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica.
- Ramírez, Mari Carmen (ed.). 2007. «Cornerstones for a definition of “Parangolé”», en: *Hélio Oiticica: The Body of Color*. London: Tate Gallery.
- Rodríguez–Sarmiento, Víctor Manuel. 2010. «“Eroiticica” o los muchachos de oro de Babylonests», en: *ramona* 099 (abril). Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/33073> >, consultado el 17 de noviembre del 2014.
- Rodríguez–Sarmiento, Víctor Manuel. 2012. «Yo no soy esa: experiencias colaborativas decoloniales para un mundo queer», en: *Circuitos de flujo: arte y política*. Quito: Constructo.
- Rodríguez–Sarmiento, Víctor Manuel. 2014. «La colonialidad del placer o la *hybris* del doble punto ciego», en: *Heridas abiertas: biopolítica y representación en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Salomão, Waly. 1999. «HOMage», en: *Third Text* 46 (Spring).
- Sousândrade, Joaquim de. 2012. *O Guesa*. San Luis do Maranhão/Rio de Janeiro: Ponteio/Academia Maranhense de Letras.
- Williams, Frederick. 1976. «The Wall Street Inferno: A Poetic Rendering of the Gilded Age», en: *Chasqui* 5 (February).

SENTIIDO: PERIODISMO SOBRE LA DIFERENCIA

Lina Cuellar

▼ *Sentiido* busca otras perspectivas periodísticas por medio de la creatividad en la opinión y el análisis. Fotografía, diseño y concepto: Mauricio Willis para *Sentiido*.

perio-
clismo

opinión

análisis



El transgenero que quiso confundir a la policía

Creatividad, nuevas ideas, recursividad. Falta de información, prejuicios, lugares comunes. Lo primero son las herramientas con las que un medio como *Sentiiido*, dedicado a la diversidad sexual, propone una alternativa frente a lo segundo: las tendencias de muchos medios masivos de comunicación al referirse a la diversidad sexual y de géneros. No son pocas las ocasiones en que se percibe la falta de herramientas y recursos informativos cuando aparece en las redes sociales una noticia en la que hay una persona homosexual, lesbiana o trans involucrada (las bisexuales o *queer* difícilmente aparecen). Se tiende a generalizar, a tratar las identidades con temor o a enfocarse en lo que pueda «vender» mejor.

«Gay lo habría mandado matar». Este fue el titular de una noticia publicada el primero de febrero del 2014 en la versión digital del periódico *El Universal* de Cartagena. La nota hablaba de un joven de 20 años herido después de haber recibido siete disparos. «Fue un homosexual quien presuntamente le ofreció dos millones de pesos a un sujeto del barrio para que lo matara. El problema surgió porque el joven le habría robado un computador portátil al homosexual», señalaba *El Universal* (2014).

En realidad se trataba de una noticia en la que la orientación sexual de los protagonistas era irrelevante; no cambiaba en nada el hecho de que una persona hubiera sido atacada por otra con arma de fuego por un presunto robo. Sin embargo, el periodista que la elaboró consideró fundamental referirse al posible agresor como «el homosexual». En tres párrafos, el espacio destinado para la nota, utilizó esta palabra en tres ocasiones, suponiendo así que la «gravedad» del crimen estaba también concentrada en la orientación sexual del presunto implicado, vista bajo una perspectiva moralista.

En mayo del 2013 varios medios de comunicación nacionales relataron la captura de una persona prófuga de la justicia, que había sido condenada a 60 años de cárcel por los delitos de concierto para delinquir, fabricación, tráfico y porte de armas, hurto calificado y agravado, secuestro extorsivo y tortura. La noticia fue titulada en la versión digital de la *Revista Semana* de la siguiente manera: «El transgénero que quiso confundir a la Policía» (2013). Aunque la identidad de género de la protagonista era parte del contexto de la historia, terminó por convertirse en el punto central, en lo más llamativo y en el «gancho» perfecto para vender una historia insólita. En este medio se refirieron a Rosalinda, la mujer transgénero, como «hombre», «travesti» y con el pronombre «él».

También afirmaron que ella «había acudido a semejante cambio para ocultarse de las autoridades». Lo hicieron desconociendo, incluso, que en uno de los párrafos de la noticia estaba el testimonio de la mamá de Rosalinda, quien señalaba que desde los 16 años la implicada se reconocía como mujer trans. La versión virtual del periódico *El Tiempo* tituló esta misma noticia así: «Rosalinda, el hombre que se volvió travesti para huir de la justicia»; mientras que el periódico *El Espectador* escribió: «Soy inocente: travesti acusado de ser peligroso delincuente». En todos los casos que se acaban de citar se demuestra que las sexualidades no heterosexuales siguen siendo vistas, aún

en el siglo XXI, con temor y prevención, y con la idea de que la homosexualidad o el transgenerismo ratifican las tendencias criminales de las personas.

Desde finales de la década de los noventa y principios del año 2000, cuando empezó a utilizarse en Colombia la sigla LGBT para referirse a las personas lesbianas, gais, bisexuales y trans —quienes empezaron a ser más visibles—, diferentes medios de comunicación optaron por darles más espacio a las noticias relacionadas con este sector. Titulares como: «Hermafroditas, parte de la comunidad LGBT» y «Los LGBT marcharán por sus derechos», entre muchos otros, demuestran que los medios de comunicación impresos de mayor circulación optaron por empezar a incluir (aunque no sin algo de prevención) información en torno a estos asuntos.

La manera como algunos medios de comunicación abordaban esta temática fue una de las principales razones por las cuales nació *Sentiido* en el 2011: el objetivo era crear un espacio virtual para tratar desde otro ángulo la diversidad sexual y de géneros desde una perspectiva periodística. En efecto, uno de los principales antecedentes de este proyecto fue el hecho de que en los medios tradicionales de gran alcance la orientación sexual podía ser utilizada como «agravante» de una conducta ilegal, y la identidad de género como una manera de escapar de las autoridades. Es decir, lo LGBT se consideraba fuente de noticia en tanto estuviera involucrado un crimen, una «chiva» o un escándalo.

En la decisión de crear *Sentiido* también influyó que tanto en prensa como en radio, televisión e Internet, los periodistas y comunicadores acostumbraran a referirse a las personas con orientaciones sexuales e identidades de género diversas como «la comunidad LGBT». Sin embargo, la realidad muestra que las sexualidades e identidades de género diversas no viven en determinados sectores de las ciudades, unidas bajo ciertas reglas a manera de congregación como en conventos o colegios. El sociólogo alemán Max Weber plantea que una comunidad tiene bases afectivas, emocionales o tradicionales y que puede surgir a partir de una relación de hermandad religiosa, social o erótica. El mejor ejemplo de ello es la familia (Weber 1947, 137). Si bien en las grandes ciudades se han creado espacios focalizados de socialización para personas LGBT como el Soho en Londres, el Castro en San Francisco o el mismo barrio Chapinero en Bogotá, estos lugares tienden más a agrupar una serie de establecimientos comerciales dirigidos a un nicho que a reunir comunidades en el sentido sociológico y tradicional del término.

La expresión «comunidad LGBT» es una forma en que los medios agrupan indistintamente todo lo que no es heterosexual o sexualmente obediente. Es una manera de homogenizar y de encontrar un lugar común para clasificar noticias, conductas y todo lo que se salga de lo «normal». Es por esta razón que resulta tan problemático cuando una persona se autodenomina la «vocera de la comunidad» o cuando los medios anuncian que la «comunidad LGBT» está indignada o feliz por un cambio legislativo o por un anuncio que hizo un político. Se desconoce así la individualidad de los sujetos que se

agrupan bajo la sigla LGBT y se tiende a crear la percepción de que estas personas actúan en masa, que están de acuerdo con unos estándares mínimos o normas y que tienen un objetivo común. Podría pensarse entonces que se confunde la «comunidad LGBT» (espacio en el que supuestamente están todas las personas sexualmente diversas) con el movimiento social LGBT. Este último agruparía a aquellos individuos o grupos sociales organizados por un objetivo común, que establece diferentes estrategias de acción e incidencia.

A diferencia de la idea de comunidad, un movimiento social es una acción colectiva mantenida que confronta y que se manifiesta a partir de una estructura de oportunidades políticas. Un movimiento social también apela a la solidaridad, se cuestiona y rompe con la institucionalidad, lo que lo convierte en un mecanismo de construir sociedad (Laraña 1999). En esta medida, la movilización social de sexualidades y géneros es también una movilización a partir del reconocimiento de las identidades, pues estas, en vista de que no son negociables, son el pilar de la acción colectiva (Cohen 1985). Esta breve caracterización arroja rápidamente unas diferencias sustanciales con la idea de la «comunidad LGBT», pues esta última no necesariamente es socialmente crítica y puede estar regida por otro tipo de parámetros como la lógica de los mercados o los estereotipos familiares, religiosos o hasta por formas de concebir las sociabilidades en los cascos urbanos.

Así mismo, buena parte de los medios de comunicación tradicionales solamente abordan estos temas cuando hay una noticia política o judicial de por medio, y muchas veces las presentan permeadas por los prejuicios y las creencias que los periodistas tienen al respecto. Un ejemplo de ello es dar por sentado que los hechos relacionados con la muerte de hombres homosexuales tienen que ver con los llamados «crímenes pasionales», con lo que se desestima la situación de violencia y se da a entender que «se matan entre ellos». En contraposición, *Sentido* ha procurado cuestionar las bases de ciertas creencias y, teniendo en cuenta diferentes tipos de fuentes (académicas, jurídicas, periodísticas, artísticas, entre otras), explorar cómo pueden subvertirse esos órdenes y esas formas de entender las sexualidades. Preguntarse, por ejemplo, qué es un crimen pasional, cómo lo concibe la ley y qué bases sociológicas tiene han sido maneras de mostrar otra cara de la moneda; así también, preguntarle a hombres gays con diferentes visiones de mundo si existen parámetros sociales y estéticos de discriminación entre ellos mismos.

En ocasiones, los temas de diversidad sexual y de géneros suelen ser abordados sin mayor análisis. Generalmente se dejan de lado asuntos menos noticiosos y más cotidianos, como qué es ser una persona transgenerista, las historias de vida —no necesariamente desafortunadas y dramáticas— de personas LGBT o casos de discriminación en bares y establecimientos públicos que se anuncian como «incluyentes» o «diversos». Es decir, también dentro de los sectores LGBT hay diferencias, disidencias, desacuerdos y formas de entender la vida, más allá de las marchas y durante los 364 días del año restantes. Esto hace parte de la cotidianidad de muchas personas

▼ «Sentido en la calle». Las Fundadoras de *Sentido* ejerciendo su labor periodística en la Marcha por la Ciudadanía Plena del 2013, en Bogotá. Foto: Ariel Camilo González para *Sentido*.

que buscan vivir su orientación sexual e identidad de género libremente y que no necesariamente consumen únicamente información de actualidad.

Primeros pasos

Sentido nació en el 2011 como un blog bautizado originalmente como *Sentido Contrario*. Elegimos ese nombre inspiradas en las declaraciones de Verónica Velásquez, ex señorita Antioquia, quien en el Reinado Nacional de Colombia del 2008, a la pregunta: «¿usted cree que la mujer es el complemento del hombre?» respondió: «Yo creo que el hombre se complementa al hombre, mujer con mujer, hombre con hombre y también mujer a hombre del mismo modo en el sentido contrario». Allí se empezaron a publicar columnas breves que exploraban tímidamente la inmensa diversidad dentro de la diversidad y en las que compartíamos opiniones sobre hechos LGBT nacionales o internacionales.

No era la primera vez que en Colombia se creaba un espacio (virtual o en papel) enfocado en esta materia. Sin embargo, *Sentido Contrario* tenía varias diferencias con las propuestas que existían o habían existido hasta entonces. La primera y quizá más evidente era que ni la imagen ni el nombre del blog tenían los colores de la bandera de arcoíris, la sigla LGBT ni la palabra «rosa». Esta decisión estaba fundamentada en una suerte de desobediencia hacia los estereotipos y supuestos símbolos de esa llamada «comunidad LGBT», que hacen creer que todas las personas se identifican con estos colores, formas o letras. Esto también representaba una





«Antifaz». Al no haber elegido el arcoíris o el color rosado para el diseño de la página, *Sentido* quería reconocer a quienes no necesariamente se identifican con los símbolos tradicionales del movimiento LGBT. Foto: Ariel Camilo González para *Sentido*.

manera de reconocer a aquellas personas que no se sienten cómodas o no están de acuerdo con la agrupación de las sexualidades bajo estándares unificados o que no quieren ser «descubiertos» leyendo sobre temas de diversidad sexual. Más que los símbolos tradicionalmente aceptados, nuestra prioridad era —y sigue siendo— la calidad y originalidad del contenido.

Aunque utilizar cualquiera de estas opciones —el arcoíris, el color rosa, etc.— habría facilitado que el blog se «clasificara» mejor y apareciera más rápido en las búsquedas que la gente realiza en Internet, creíamos que nuestra propuesta iba más allá de lo LGBT, abarcando la diversidad sexual y de géneros en su máxima expresión. Pero sabíamos, también, que para facilitar la «labor» de Google, tener una mejor recordación de marca y orientar a los lectores sobre lo que era *Sentido Contrario*, la sigla LGBT debía estar presente en alguna parte. De ahí que el eslogan elegido para el blog fuera: «periodismo, opinión y análisis LGBT». Sin embargo, desde siempre supimos que los contenidos presentados podrían ser de interés tanto para quienes se identificaran como lesbianas, gais, bisexuales o trans, como para quienes no se reconocieran con ninguna de estas palabras o para las personas que se definen como heterosexuales pero que por motivos laborales, académicos, personales o familiares, les interesa ahondar en temas de diversidad sexual o de géneros.

Es llamativo ver cómo existe una constante homogenización no solo por parte de los medios de comunicación o de la publicidad sobre las «sexualidades desobedientes». Muchas personas no heterosexuales encuentran también en la sigla LGBT un espacio de desarrollo y de camaradería que no habían encontrado antes. Por su propia naturaleza, *Sentido* ha construido una posición de respeto frente a todas las formas de expresión y a su vez ha optado por remover los cimientos sólidamente asentados del agrupamiento bajo la «bandera» LGBT, pues reconoce que existe también mucha discriminación entre cada una de estas identidades. La clase social, la educación, el físico, el tipo de amigos que componen sus círculos, su ocupación son variables determinantes que en

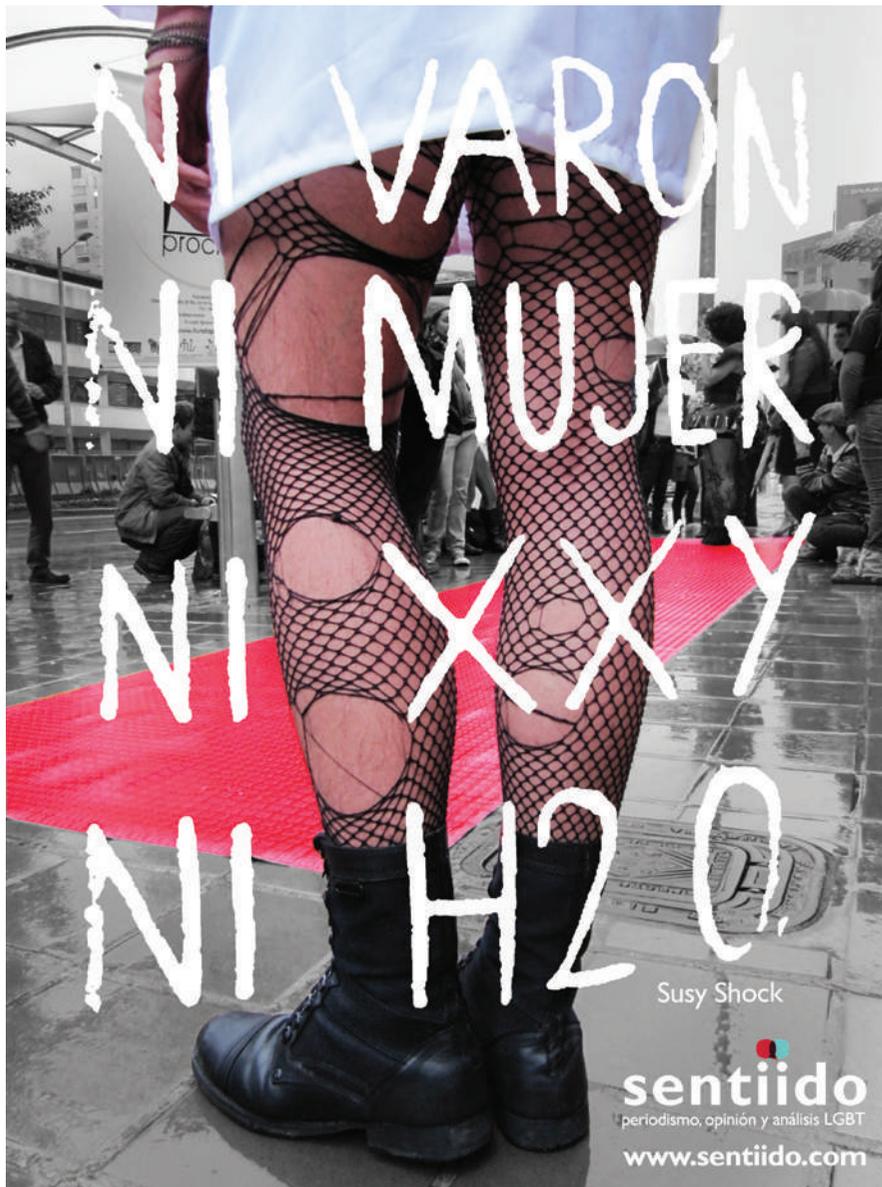
ocasiones manifiestan criterios de selección y de privilegios. La misoginia latente de hombres gays hacia mujeres lesbianas cuya expresión de género se aleja de los tacones y el pelo largo; la displicencia de los homosexuales que se autodenominan «activos» frente a la aparente feminidad y debilidad de «las pasivas»; las mujeres trans que tienen dinero para usar implantes de silicona legales frente a las que usan aceite de cocina o silicona industrial, etc. *Sentido* ha buscado explorar esos espacios grises, eso que se da por sentado y que crea la imagen de que la «comunidad LGBT» va detrás de los mismos objetivos, es solidaria entre sus «miembros» y, por el hecho de ser diferente frente a los cánones sociales establecidos, es respetuosa de otras diferencias y diversidades: étnicas, raciales, físicas, sociales y religiosas.

Esta posición implica varios retos. Por un lado, reconocer, como ya se mencionó, la interseccionalidad que atraviesa a cualquier individuo independientemente de su orientación sexual. Por otro lado, explorar nuevas formas de ejercer el periodismo, alejados del sensacionalismo, del morbo y de la llana búsqueda de un mayor tráfico en la página web. Finalmente, entender que si bien planteamos una actitud abierta hacia la diferencia, la diversidad y la desobediencia, ningún medio está exento de desconocer la realidad de muchas personas que no se etiquetan ni se definen en los parámetros usuales. Aunque esto último puede representar un riesgo para ejercer un periodismo sin discriminación, también es una oportunidad de aprendizaje y de exploración de otras formas de existir.

A finales de los noventa, existió en Colombia una publicación impresa llamada *Acénto* dirigida a la población gay. Después de nueve ediciones la revista no pudo continuar su producción argumentando razones económicas. En ese entonces su director, Fernando Toledo, dijo en una entrevista para la *Revista Semana* que «la comunidad gay, su objetivo principal, no se entusiasmó con la propuesta. El país no estaba preparado para una revista de esta naturaleza». En esa misma entrevista, el/la periodista le hizo una pregunta a Toledo que, aunque en apariencia inocente,

«Amor». Aunque *Sentido* incluye en su definición la sigla LGBT, su propuesta va más allá de cada una de las letras que la componen. Foto: Ariel Camilo González para *Sentido*.





«Ni varón, ni mujer». Sentiido ha tenido la oportunidad de entrevistar a activistas y artistas como la argentina Susy Shock quien busca cuestionar, por medio del arte, los géneros. Foto: Sentiido. Concepto y diseño: Mauricio Willis.

resume en buena medida la visión que permanece en algunos medios de comunicación sobre las personas LGBT: «¿Eso quiere decir que ustedes sobredimensionaron la población homosexual?» (*Revista Semana* 1998). Ese verbo, «sobredimensionar», tiene implicaciones importantes porque muestra cómo se consideraba socialmente, a finales de los noventa, que las personas LGBT eran una minoría, un grupo reducido y concentrado, fácilmente identificable, que realmente no era una «muestra» significativa de la sociedad.

Años más tarde, en septiembre del 2013, durante el Ciclo Rosa Audiovisual que se llevó a cabo en la Cinemateca Distrital de Bogotá, Fernando Toledo recordó su trabajo en

dicha publicación y manifestó que la idea había surgido porque veían en la población gay «un nicho de mercado no explotado». Buscaban llegarle a ese público homosexual que tradicionalmente se ha creído es el mayoritario: hombres con alto poder adquisitivo, amantes del arte, la jardinería, la gastronomía *gourmet*, los artículos de lujo y los destinos exóticos.

La creencia arraigada de que las personas homosexuales (principalmente los hombres) son adinerados, sofisticados, que compran lujos y viajan constantemente está desconociendo varios componentes sociales. Por un lado, asume que las personas gays son un todo, un grupo homogéneo y que pertenecen a un estatus socioeconómico semejante, lo que estaría obviando que la orientación sexual no es una cuestión de clase social ni de ingresos: en las áreas rurales, en el conflicto armado, en las zonas deprimidas de las ciudades y en las clases medias también hay personas homosexuales y no necesariamente tienen la capacidad adquisitiva para vivir como mucha gente se imagina. Por otro lado, la idea de que una pareja sin hijos dispone entonces de más dinero para gastar es también discutible, pues no se están teniendo en cuenta variables como los salarios que reciben, las condiciones laborales en las que se encuentran y el nivel de oportunidades que han tenido para desarrollarse académica y profesionalmente.

La experiencia de *Acénto* fue importante para la sociedad y el mundo editorial colombiano, y planteó nuevos interrogantes sobre los nichos de mercado y los consumidores de periodismo. Por eso, cuando creamos *Sentido Contrario* decidimos no partir de la premisa de aquella revista, aunque sí aprender de ella. No pensamos en cubrir las «carencias editoriales» de ese perfil de hombre al que se refieren algunos estudios de mercadeo. Y no porque creamos que no exista, sino porque consideramos que es un porcentaje reducido de lectores que posiblemente encuentra satisfechas sus necesidades editoriales en otras tantas publicaciones especializadas en destinos exóticos, productos de lujo y gastronomía *gourmet*.

Hay también una expresión que se ha ido afianzando en los medios de comunicación y los opositores a la diversidad sexual y de géneros. La idea de que las personas LGBT tienen un «estilo de vida». Esta expresión, tan cercana a la idea de «comunidad LGBT», da a entender que las personas con géneros y sexualidades diversas tienen una tendencia hacia cierto tipo de comportamiento, hábitos de consumo y formas de relacionarse. Por eso, nuestro norte no eran los supuestos gustos en el estilo de vida de las personas LGBT, porque creemos que de estos hay tantos como personas en el mundo. El eje central era la diversidad sexual y de géneros contados mediante reportajes, entrevistas, historias de vida y reseñas, entre otros, que nos permitieron explorar otras formas de existir en el mundo.

Tampoco contemplábamos competir con los grandes medios de comunicación del país. No teníamos la infraestructura, los recursos ni el interés en publicar varias veces al día «noticias LGBT» de tres o cuatro párrafos. Los medios masivos de comunicación



«Mastico, luego pienso». Una de las premisas de Sentido es masticar la información y no tragar entero. Foto: Sentido. Diseño: Mauricio Wills.

con mayor impacto en el país han abonado a lo largo de los años un campo de poder y de legitimidad de la información. Esta situación crea una imagen de alta credibilidad y una noción de que las noticias se rigen por parámetros de sentido común compartidos igualmente por toda la sociedad (Bourdieu 1985, 729). También vuelve sobre la idea de que existe una gran masa homogénea llamada «lector», que tiene los mismos principios básicos frente a opuestos como el bien y el mal, la salud y la enfermedad, la paz y la guerra, etc.

Sin embargo, cuando se plantea la idea de crear un medio de comunicación con enfoque de diversidad sexual y de géneros hay que cuestionar esos opuestos, por el hecho de que la diferencia y la desobediencia sexual plantean otras formas de entender la sociedad. En principio, las noticias tienen que replantearse desde su misma naturaleza: ¿cuál es el sentido común de un grupo social? ¿Existe siquiera? ¿Importa más lo que sucedió que el *porqué* sucedió? Por otra parte, la idea era dar un espectro amplio de posibilidades con respecto a las identidades, las formas de entender y vivir la sexualidad en su relación con lo político, lo social, lo cultural, lo espiritual y lo económico. Es decir, los lectores no son homogéneos y no tienen iguales posiciones sobre todas las cosas. El objetivo era proponer diferentes miradas sobre un mismo aspecto y no encasillarse solo en lo blanco y lo negro, las respuestas seguras o las dos caras de la moneda. Como bien lo afirma la cronista argentina Leila Guerriero, «un periodista debe cuidarse muy bien de buscar una respuesta única y tranquilizadora a la pregunta del porqué» (Guerriero 2010).

En lo que respecta al futuro del periodismo virtual, sobrevivirá lo que sea original, presentado con ángulos particulares y que cuente las historias de una manera propia,

sin repetir lo que otros han dicho. El humor, por ejemplo, es un buen mecanismo para lograrlo. Medios más radicales como *The Onion* sentaron las bases para criticar el consumismo salvaje de noticias y la actitud pasiva de muchos lectores que en ocasiones no pueden reconocer el carácter ficticio de algunas noticias que rayan en lo absurdo, ya que dan por supuesta la veracidad de la información por el simple hecho de que está publicada en Internet. Este poder que ejercen los medios masivos sobre los lectores es cuestionado y desmembrado poco a poco por nuevas propuestas virtuales que reviven la necesidad de la originalidad, de la creatividad, de construir lectores activos, propositivos y que se rían de la forma como se representa el mundo por medio de las grandes casas editoriales y de noticias que están constreñidas a otro poder: el económico.

Si el periódico *El Tiempo* publica una noticia hablando de que «se incrementaron los homicidios y la discriminación hacia la comunidad LGBT», ¿qué logran los medios nuevos e independientes copiando esa información y pegándola en su sitio? En *Sentido Contrario* pensábamos que hacía falta profundizar en la información y que algunas personas querrían saber qué había detrás de esa noticia sobre la muerte de personas LGBT. Creíamos que había quienes después de conocer el hecho se preguntarían: ¿por qué alguien decide acabar con la vida de otra persona que ni conoce, solamente por su orientación sexual o identidad de género? o ¿por qué muchos de estos crímenes quedan en la impunidad?

Si la noticia ya había sido difundida, ahora podríamos analizarla e intentar encontrar respuestas; abordar, por ejemplo, qué hay detrás de esas cifras de «homicidios LGBT» que presentan los medios de comunicación tradicionales y qué se requiere de fondo para reducirlas. Esto toma tiempo porque obliga a consultar diferentes fuentes y discutir detenidamente el tema antes de publicarlo. Podría decirse que *Sentido Contrario* nos planteó la necesidad de reevaluar los tiempos y de buscar un periodismo menos veloz y voraz. Para hacer una comparación con los nuevos movimientos en contra de las comidas rápidas, lo nuestro es un *slow journalism*.

Un periodismo a profundidad sobre la diferencia

Cuando se creó *Sentido Contrario*, una de las fundadoras estaba vinculada laboralmente, de tiempo completo, a una revista de actualidad de circulación nacional. Allí había visto cómo muchas veces se incluían temas LGBT para parecer «políticamente correctos» o para atraer posibles anunciantes de vehículos, productos de alta tecnología y agencias de viajes. Pero siempre llegaba la advertencia de los directores y editores: «incluyamos algo gay, pero una nota pequeña, que no se note mucho». Este tipo de reacciones frente a las sexualidades en los medios tradicionales era un punto de partida importante para pensar en un emprendimiento periodístico y cultural con visión de diversidad sexual y de géneros. La necesidad de conservar pautantes condicionaba constantemente a medios como este a sentir temor, porque las empresas no quisieran ver «comprometido» su nombre con temas que aún parecen «turbios» para tantas personas.



Izquierda: «Identidades de género». Tema que los medios tradicionales han explorado poco por temor o desconocimiento.

Derecha: «Las íes de Sentiido». El juego con las vocales se convirtió en una oportunidad para representar a quienes leen Sentiido: personas críticas que debaten, comparten y se cuestionan.

Diseño y concepto: Mauricio Willis para Sentiido.

La respuesta que tuvieron las publicaciones en el blog nos llevaron en mayo del 2012 a tomar un nuevo rumbo. A pesar de que *Sentido Contrario* ya tenía una cierta identidad, era hora de dar el salto a una nueva plataforma digital, a una página web con dominio propio (*sentiido.com*) que permitiera establecer secciones y tener una imagen gráfica oficial. Y un cambio tan radical debía venir acompañado de algo más grande, un nuevo nombre: *Sentiido*. Finalmente no estábamos avanzando en «sentido contrario», sino dando nuevos «sentiidos». Elegir un nombre con doble grafía (ii) era un riesgo alto (y lo sigue siendo), tanto en la recordación de marca como en asuntos legales; sin embargo, nos permitía utilizar esas dos vocales como símbolo de la naturaleza del medio: analizar, discutir, compartir e incluir diferentes miradas sobre la diversidad sexual y de géneros. Estas letras, que se han convertido en símbolo de los lectores, han establecido nuevos canales de comunicación y de representación de la idea que *Sentiido* ha querido promover: personas que se cuestionan, que no creen que las identidades sean estáticas, que buscan otras formas de relacionarse con el periodismo digital.

Con el paso del blog *Sentido Contrario* a la página web *Sentiido.com* llegaron nuevos retos y necesidades. El cambio no solamente fue de forma, sino especialmente de fondo: ampliar los géneros periodísticos y lenguajes de comunicación utilizados hasta entonces. Era una oportunidad para preguntarse si realmente podía irse más allá de la noticia y de la columna de opinión; si la crónica, el reportaje y el periodismo a profundidad tenían cabida cuando se habla sobre identidades, sexualidades y géneros. También nos enfrentábamos a un reto mayor: desvirtuar la idea de que en el mundo digital solo se vende lo «curioso» (una abuela de 99 años vive con un jaguar y vende marihuana en su casita de Islandia); lo «tierno» (mira cómo estos perritos recién nacidos se abrazan mientras duermen); lo «escandaloso» (se cambia de sexo y después se arrepiente); lo «asombroso» (estos niños se burlan de su compañero de clase. No creerás lo que sucede después), y lo «elemental» (5 razones por las que el pollo frito no es bueno para la salud).

Este reto enfrenta otra creencia muy arraigada del mundo digital: que a las personas no les gusta leer y cuanto más básica sea la publicación, más tráfico da. Si bien las

prácticas de lectura se modifican con el tiempo y las personas ya no leen como leían en 1914, esto no significa que la sociedad esté pasando de un período antiguo y lejano en que se leía mucho y muy bien, a un presente en el que se lee poco y medio-cremente. Es posible, es cierto, que los hábitos de lectura se estén modificando por la sobreabundancia de información: tiempos de concentración más cortos, hipertextualidad, lectura a manera de escaneo, el lenguaje multimedia, etc. Sin embargo, la pregunta es si un medio de comunicación debe o no subestimar a sus lectores: tratarlos como personas desinteresadas, sin capital cultural y sin la capacidad de cuestionar lo que leen.

A este respecto, Leila Guerriero critica el comportamiento de los medios y trata de entender sus nuevas dinámicas (en su momento, con la idea de que la televisión había desbancado a la prensa escrita):

El hecho de que tantos editores hayan decidido que los lectores no leen, pero insistan en hacer periódicos y revistas —objetos que sólo están hechos para ser leídos— es, al menos, desconcertante. ¿Para qué insistir en la fabricación de algo que está destinado al fracaso? ¿Por qué no venden sus diarios y sus revistas y se compran canales de televisión? (Guerriero 2010)

Sin embargo, estos nuevos desafíos en la producción de información y de conocimiento parten de la premisa de que las nuevas (y viejas) generaciones de lectores leen en digital como lo harían en cualquier medio impreso. Según el historiador Roger Chartier, «la originalidad y la importancia de la revolución digital reside en que obliga al lector contemporáneo a abandonar todas las herencias que lo han moldeado» (Chartier 2012, 19). Por lo tanto, no es siquiera necesario creer que quienes navegan en la red no tienen interés alguno en la lectura de productos periodísticos. Cuanto más se les subestime, más se convierte el medio en un imán de visitantes (con suerte lectores) sin interés alguno.

En *Sentido*, los lectores hacen lo que les place con lo que publicamos. No se les puede obligar a permanecer en la misma página, pero tampoco se debe disminuir la calidad del contenido para que aumente el número de visitas. Los textos pueden tomarse el espacio que el tema requiera para su desarrollo, desconociendo aquellas «normas digitales» que indican que los textos en Internet no pueden pasar de los cuatro párrafos porque, de lo contrario, la gente abandona la lectura. Sin embargo, es una política utilizar un lenguaje sencillo y claro, comprensible tanto para una persona de la academia como para una madre o un padre de familia sin mayor conocimiento del tema, pero con dudas que quiere aclarar. Existen muchos términos especializados que se han convertido en parte del lenguaje de un nicho reducido. Palabras como «heteronormatividad», «homolesbobitansfobia» y «patriarcado» responden a necesidades del habla y de la escritura de ciertos círculos; sin embargo, limitan el acceso a la lectura de personas que pueden estar interesadas en estos temas, pero que no los dominan o solo quieren informarse de manera general.

Por aquí y por allá: temas y posibilidades del mundo digital

Y entonces, ¿cómo aproximarse a los lectores y cómo establecer puentes de comunicación con quienes están creando, proponiendo y cambiando la forma de ver las sexualidades y los géneros? Aprovechando los diferentes lenguajes que ofrecen las TIC, empezamos a organizar *hangouts* (entrevistas virtuales en vivo transmitidas por el canal de Youtube), a producir videos, cubrir eventos y publicar galerías fotográficas. Esto ha sido un aprendizaje interesante, porque nos ha permitido ver las diferentes formas en que las personas y agrupaciones se expresan, organizan y representan socialmente. Desde un festival de la diversidad en la localidad Rafael Uribe Uribe hasta un encuentro de radio itinerante en medio de la plaza Lourdes, todas han sido excelentes oportunidades para intercambiar ideas, registrar momentos en diferentes formatos y entender que la diversidad sexual va mucho más allá de los estándares que exige una sigla cuyas letras cada vez van en aumento: L-G-B-T-I-H-A-Q...

Una de las propuestas más interesantes y que nos ha permitido establecer vínculos con los lectores es la sección llamada «En mis zapatos», la cual se concibió con el fin de compartir testimonios y experiencias personales que fueran llegando a *Sentiido* a manera de colaboraciones. A propósito, en julio del 2013 una lectora envió un texto llamado «A mí no se me nota», en el que reflexionaba sobre la idea arraigada de creer que era mejor que a las personas LGBT no «se les notara» su orientación sexual. Su experiencia resaltaba que, a raíz de la presión familiar y social, en algún momento de su vida había pensado que debía ser tan femenina como pudiera para evitar que la gente se diera cuenta de que ella era lesbiana. Esta colaboración era un testimonio personal, pero discutía ideas que generalmente se han dado por sentado sobre la percepción de género y que precisamente están muy asociadas a la famosa «comunidad LGBT» y, a su vez, permitía que otros lectores se sintieran identificados.

Muchos lectores comentaron a partir de su experiencia personal y se evidenció cómo las personas sexualmente diversas, además de sobrellevar las presiones sociales y familiares para que vivan una homosexualidad —podríamos decir— «políticamente correcta» (no seas machorra, no seas afeminado, no seas promiscuo/a, no te cambies de sexo, al menos ten éxito laboral, no tengas VIH, no se lo digas a nadie, etc.), también deben cargar con sus propias presiones al creer que la homosexualidad es «menos mala» cuanto menos «se note» y que pueden «camuflarse» como heterosexuales. De hecho, no pareció descabellado exponer cómo existe la expectativa de que las personas LGBT, por el hecho de pertenecer a una supuesta minoría social, respeten a otras minorías o a personas que viven experiencias similares con respecto a la sexualidad y la identidad de género. Sin embargo, por encima de todo está la condición humana que muestra que, en casos como el LGBT, algunas veces no va de la mano con la solidaridad o la empatía hacia los demás. Este es otro argumento que ayuda a entender por qué la «comunidad LGBT» es más un espejismo que una realidad.

Brigitte Baptiste en entrevista con *Sentido*. Brigitte, directora del Instituto Humboldt, habló sobre la relación entre la biodiversidad y la teoría queer. Foto: Ariel Camilo González para *Sentido*.



Otro de los objetivos de la página es tratar temas específicos a profundidad con una amplia gama de fuentes y de perspectivas. Cuando se publicó el especial «Queer con plastilina», se exploró en el significado y usos de lo *queer*, en su naturaleza y en por qué muchas personas optan ahora por llamarse así antes que LGBT. Para este fin, *Sentido* contactó a la actual directora del Instituto Humboldt en Colombia, Brigitte Baptiste. La entrevista, titulada «Desde que las niñas son rosadas y los niños azules estamos jodidos», discutió a partir de una perspectiva científica y cultural la identidad y expresión de género, las normas sociales que las constriñen y la responsabilidad de los individuos de buscar sus propias formas de expresarse libremente sin partir de la dicotomía de lo correcto y lo incorrecto en términos científicos: «Es antinatural construir una mina de carbón a cielo abierto sin las debidas consideraciones ambientales. ¿Pero “antinatural” un comportamiento sexual? No hay parámetros para juzgarlo» (Acosta 2013).

Esta publicación demostró que el terreno de las identidades sexuales y, aún más, de lo *queer* ha sido escasamente explorado en el periodismo y que es necesario hacerlo: muchas personas saben algo sobre las identidades de género por lo que han visto en los medios masivos, generalmente (como lo mostramos al inicio de este artículo) asociadas con asesinatos y criminales. Es un territorio rico y vasto del que las personas, independientemente de su orientación sexual, tienen mucho que aprender y mediante el cual pueden replantear su forma de ver la diversidad y la diferencia. De hecho, algunas personas trans que *Sentido* ha entrevistado para diferentes artículos han manifestado que lo LGBT en Colombia forma parte de una agenda principalmente de gays y lesbianas, y que las otras identidades están ahí por añadidura. Los casos que se han conocido, en los que se les ha negado el ingreso a personas a discotecas que se autodenominan de «rumba gay» o que son conocidas entre la gente por ello, muestran que espacios aparentemente tan inocentes como los bares y discotecas también

son barreras sociales que demarcan límites imaginarios entre privilegios de clase, raza, orientación sexual y género.

De hecho, el llamado «derecho de admisión» y la situación de los bares para personas LGBT están permeados por prejuicios que van desde la idea de que son espacios «escandalosos» hasta lugares en los que «todo vale». El especial que *Sentiido* publicó al respecto puso al descubierto la inconformidad de muchas personas sobre la discriminación que se vive en estos lugares por parte de los dueños, administradores y empleados, así como por las mismas personas LGBT que manejan estándares de clase y de belleza que no incluyen a muchos otros. El especial también puso sobre la mesa la idea de que las personas sexualmente diversas tiendan a reunirse en espacios de socialización exclusivos para ellas. Algunos de los consultados manifestaban sus dudas sobre si realmente era necesario que las personas LGBT buscaran la «rumba gay» en vez de ir a lugares sin restricciones en materia de sexualidad y de géneros. El argumento central era que esto también generaba un aislamiento, la creación de guetos que no permiten que la sociedad esté menos dividida y que llevan a que las personas LGBT se autodiscriminen al buscar estos establecimientos.

Si bien hay muchas posiciones encontradas al respecto (pues hay lugares de socialización que son muy restrictivos en el derecho de admisión al seguir parámetros que poco se conocen), también es un debate que demuestra que por el hecho de ser sexualmente diversas no significa que las personas a quienes se les permite entrar a bares y clubes tengan siempre solidaridad con quienes se quedan por fuera. Por lo tanto, este hecho vuelve a demostrar que dos hombres homosexuales pueden no necesariamente considerarse como iguales: su estatus socioeconómico, su nivel de estudios, su físico y los círculos en los que se mueven tienen mucha más influencia en su forma de identificarse y autorrepresentarse que su orientación sexual, como si esta fuera en sí misma una categoría que define a los individuos sin ninguna otra variable.

Finalmente, otra premisa es procurar no victimizar a la población LGBT. Aunque la página incluye artículos enfocados en evidenciar las desigualdades de derechos y la discriminación de la que aún son víctimas —no solamente en Colombia, sino en otros tantos países—, la idea no es presentar una imagen estereotipada de «víctimas permanentes». Esta posición también está asociada con el interés de ver la diversidad sexual y de géneros como oportunidades de construcción de tejidos sociales, de nuevas formas de aproximación a las relaciones interpersonales y de proveer de herramientas para hablar de la diferencia sexual con un espectro amplio de posibilidades. A raíz de esta posición, han surgido conversaciones con personas que envían regularmente colaboraciones a *Sentiido* y que han planteado, desde sus experiencias de vida, perspectivas para cuestionarla.

Una colaboradora anónima envió, por ejemplo, una columna titulada «Se nace o se hace, ¿importa?», sobre la recurrente idea de que es necesario saber si la homosexualidad tiene un origen biológico o cultural (Z. 2014). Si bien teóricas como Judith Butler o

Beatriz Preciado se han inclinado por la segunda opción, la colaboradora cuestionaba precisamente esa ansiedad social de querer encontrarle una causa a las orientaciones sexuales e identidades de género diferentes. Esta columna reúne muchos de los postulados por los cuales muchas personas de los sectores LGBT sufren y se sienten discriminadas socialmente: porque se cree que fueron abusadas en la infancia, por la falta de figuras paternas, por oír en exceso cierta banda musical, por «malas influencias» en la juventud, etc. Esta forma en que la sociedad vuelve víctimas a las personas LGBT y que hace que ellas mismas se sientan de tal manera es también una excelente oportunidad para cuestionar y proponer una manera de cambiar la situación.

Una alternativa al establecimiento

Una de las razones que llevaron a concebir *Sentiido* como un medio de comunicación es la certeza de que esta es una manera efectiva de contribuir con cambios sociales y culturales. El periodismo y la comunicación social pueden ser mucho más que parte del negocio de unos monopolios: si continuamos llevando a cabo un ejercicio periodístico riguroso y creativo, no habrá duda de que *Sentiido* reforzará su credibilidad, la característica más apetecida en el buen periodismo.

En un momento de tránsito e incertidumbre como el que actualmente atraviesa el modelo de negocio del periodismo tradicional, el gran reto de *Sentiido* está en identificar una manera de ser sostenible. Y lograrlo sin necesidad de acudir a textos de baja calidad, titulares y fotos sensacionalistas o de caer en la tentación de incluir información que se salga del norte de la página, solamente para aumentar el número de visitas y tener cifras que les agraden a las agencias que definen la pauta virtual de sus clientes.

Ser un medio independiente en un país donde las casas editoriales, las emisoras y los canales de televisión pertenecen a los grandes grupos económicos, no es una tarea fácil. Las empresas que anuncian y se promocionan forman parte de estos mismos grupos y el dinero, por tanto, se queda en casa. Para completar, la mayoría de marcas prefiere publicitarse en espacios que no traten temas «polémicos», «sórdidos» o que les resulten incómodos a buena parte de quienes consumen información en los medios de comunicación. Este es el precio, que no es poco, que se debe pagar si el objetivo es realizar un periodismo independiente que no esté sesgado por intereses políticos ni económicos. Y con mayor razón cuando no es un medio enfocado en asuntos que muchas personas consideran «serios», como la economía o la política, sino que justamente aborda un tema del que tradicionalmente no se habla, se menciona tangencialmente o es considerado del ámbito privado.

Partiendo de la base de que el periodismo es y seguirá siendo uno solo, el de calidad y riguroso, ahora puede —y debe— acompañarse de otras alternativas de comunicación (videos, infografías, comentarios en redes sociales, galerías fotográficas...). Creemos también que, además del análisis, *Sentiido* debe presentar historias con las que sus lectores puedan identificarse y verse reflejados, así como reportajes con información que les ayude a entender mejor su realidad. Por ahora, *Sentiido* continúa

proponiendo, creciendo y fortaleciéndose como un proyecto profesional y de vida. Con la premisa de que la credibilidad es la prioridad y no un aspecto negociable en un medio de comunicación, seguimos avanzando seguros de que con cada equivocación vendrán aprendizajes y grandes lecciones para seguir adelante.

Bogotá, agosto del 2014.

Referencias

- Acosta, María Mercedes. 2013. «Desde que las niñas son rosadas y los niños azules, estamos jodidos», en: *Sentiido*, 20 de agosto. Disponible en: <<http://sentiido.com/desde-que-las-ninas-son-rosadas-y-los-ninos-azules-estamos-jodidos>>, consultado el 25 de marzo del 2014.
- Bourdieu, Pierre. 1985. «The Social Space and Genesis of Groups», in: *Theory and Society* vol. 14, n.º 6, pp. 723-744.
- Chartier, Roger. 2012. «Libro y lectura en el mundo digital», en: *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Roger Chartier y Guglielmo Cavallo (eds.). México: Taurus.
- Cohen, Jean L. 1985. «Strategy or Identity: New Theoretical Paradigms and Contemporary Social Movements», in: *Social Research* vol. 52, n.º 4, pp. 663-716.
- El Tiempo*. 2010. «Los hermafroditas, o intersexuales, también hacen parte de comunidad LGBT». 12 de julio.
- El Universal*. 2014. «Gay lo habría mandado matar». 1 de febrero. Disponible en: <<http://www.eluniversal.com.co/sucesos/gay-lo-habria-mandado-matar-150284>>, consultado el 27 de marzo del 2014.
- Guerrero, Leila. 2010. «Sobre algunas mentiras del periodismo», en: *El Malpensante* n.º 108. Disponible en: <http://elmalpensante.com/articulo/337/sobre_algunas_mentiras_del_periodismo>, consultado el 7 de septiembre del 2014.
- Laraña, Enrique. 1999. «La reconstrucción del concepto de movimiento social», en: *La construcción de los movimientos sociales*. Madrid: Alianza.
- Revista Semana*. 2013. «El transgénero que quiso confundir a la Policía». 7 de mayo. Disponible en: <<http://www.semana.com/nacion/articulo/el-transgenero-quiso-confundir-policia/342481-3>>, consultado el 27 de marzo del 2014.
- Revista Semana*. 1998. «Fernando Toledo: El país no está preparado para una revista "gay"». 3 de agosto. Disponible en: <<http://www.semana.com/gente/articulo/fernando-toledo/36646-3>>, consultado el 28 de marzo del 2014.
- Weber, Max. 1947. *The Theory of Social and Economic Organization*. New York: Free Press.
- Z., Ana. 2014. «Nace o se hace, ¿importa?», en: *Sentiido*, 17 de marzo. Disponible en: <<http://sentiido.com/nace-o-se-hace-importa/>>, consultado el 25 de marzo del 2014.

APIÁDATE DE MÍ, ¡OH SALOMÉ!

Carlos María Romero y Clara Sofía Arrieta
(en nombre de Vividero Colectivo)*

▼ Vividero Colectivo, Proyecto Márgenes. *Acción de gracia*, Grupo de Danza Folclórica Wanda Fox, 2014, Bogotá. Foto © Carolina Assik.



«¡Oh, Gloriosa Salomé!/rogad por mí que soy tan miserable», reza quien lee la oración a la patrona de las prostitutas. A ella, María Salomé, se le atribuyen facultades o poderes dependiendo del menester y del contexto de quien le implora. Como a muchos de los santos y mitos populares, su leyenda la convirtió en una entidad que muta, cargada de variaciones y contradicciones sobre su procedencia. Su tumba, ubicada en un principio en el Cementerio Central, fue trasladada al Cementerio del Sur porque la romería que se armaba a su alrededor y el hollín de las velas que prendían en su honor ensuciaban y deterioraban los mausoleos de los personajes ilustres que tenía de vecinos. Su figura, hecha de una amalgama de voces, responde a la búsqueda de protección en casos donde lo oficial ha abandonado, donde lo legal no cubre y donde la moral se ha puesto en cuestionamiento.

Vividero Colectivo se tropezó con la historia de María Salomé durante una pesquisa sobre prácticas sociales relevantes dentro de la Zona de Alto Impacto de Bogotá que pudieran, de manera poética, denotar las tensiones provenientes de la situación actual de sus bienes arquitectónicos. El proceso de investigación que daría origen, durante el año 2013, al Proyecto Márgenes sucedió en respuesta a una comisión de Teatros de la Memoria, un programa iniciado por la Red Interdisciplinar de Artes Vivas y el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural para estimular la apropiación del patrimonio material e inmaterial de la ciudad mediante acciones temporales y vivas. El colectivo construyó una cartografía sensible¹ del lugar por medio de encuentros y entrevistas con algunos de sus habitantes, empapándose de sus historias, sus percepciones sobre las particularidades de la zona y sus esfuerzos por mejorar el habitar dentro y por fuera de ella.

Hasta el momento de escritura de este texto, el Proyecto Márgenes se ha materializado en dos piezas: *Acción de gracia* y *Canciones para vivos y muertos*, conformadas cada una por un tejido de imágenes, sonidos y acciones. A partir de una experiencia en vivo, los espectadores de dichas piezas entran en contacto con algunos hábitos de las personas del barrio Santa Fe y el contexto de marginalización que tanto su gente como su estructura física (edificaciones, calles, parques, espacios públicos) han sufrido con los cambios urbanísticos que ha vivido Bogotá desde mediados del siglo pasado. La zona ubicada en pleno centro de la ciudad (entre la Avenida Jiménez y la Calle 26, y entre la Avenida Caracas y la Carrera 17) anteriormente fue un lugar apetecido para residencias y negocios, y por estar ubicado al lado de varias arterias metropolitanas, acogió a comunidades de extranjeros, como la judía. Con el gusto por los suburbios introducido por los modelos de consumo habitacional estadounidense, todo el centro, y en especial los barrios Santa Fe, Mártires y la Favorita, se

* Este artículo fue escrito con la colaboración de Laura Rubio León.

1 Es un tipo de acercamiento metodológico en el que el investigador reconoce la manera en que se ve afectado por el objeto de estudio. Al mismo tiempo, mediante esta operación se rastrean relaciones entre el objeto de estudio y los sujetos involucrados con él, poniendo en evidencia un territorio originado por procesos de subjetivación.

relegaron mayoritariamente a establecimientos comerciales y luego empezaron a ser utilizados para el ejercicio de la prostitución.

El establecimiento de la Zona de Alto Impacto en el 2002 es el resultado del trabajo de un gran número de activistas trans que se han ido organizando antes y después de esta fecha para defenderse de la exclusión, violencia y explotación que han sufrido las trabajadoras sexuales. Desde allí han intentado resistir la invisibilización en espacios de representación y participación ciudadana. Este precedente, que «dignifica un oficio y unas identidades sexuales y de género marginadas» (Buriticá 2013), especialmente en el caso de las trans, ha permitido que la zona se convierta en un territorio valioso política y culturalmente por estimular la convivencia de personas con distintas maneras de estar en el mundo. Al mismo tiempo, este lugar resulta vulnerable ante los planes de transformación del corazón de la ciudad porque el interés público, es decir, el interés de los que definen y gobiernan el uso del espacio público, planea «cambiarle la cara al centro», lo que implica el aprovechamiento económico de un lugar estratégico para la ciudad y la construcción de un imaginario histórico que no las incluye a «ellas» y que, por supuesto, desconoce su contribución a la realización de una sociedad diversa y multicultural.

La Empresa de Renovación Urbana, que es la encargada de llevar a cabo el Plan Centro interpretando los planes de ordenamiento territorial, entiende en sus propias palabras que esta área:

[...] requiere transformar, revitalizar y rehabilitar las zonas deterioradas, poco aprovechadas o en desuso, para convertirlas en oportunidades para mejorar las condiciones sociales y económicas de sus habitantes residentes y usuarios; crear mayores ingresos, más y mejor infraestructura de vivienda, servicios sociales, espacio público, movilidad y condiciones ambientales. (Empresa de Renovación Urbana 2009)

Aunque los planes contemplan un censo del patrimonio cultural inmaterial y de alguna manera se puede prever la designación del Eje de Memoria (compuesto por el complejo de Cementerios y el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación) como posible garante de la conservación de dichas prácticas, estas no entran en consideración o se ignoran voluntariamente porque las decisiones que se han ido tomando desplazarán, debilitarán o entrarán en conflicto con las formas de operar de las comunidades. Sus maneras de apropiarse de lo público ponen en tensión la estética y el procedimiento oficial de lo museístico, o la presencia de sus cuerpos y sus labores no son exactamente lo que se quiere relacionar con la zona, aunque en últimas, les esté legalmente permitido estar y desarrollarse allí.

El texto que sigue a continuación es principalmente una colección de fragmentos de relatos narrados por las personas que participaron en las piezas o en la investigación hecha para el Proyecto Márgenes. Fueron recolectados entre mayo del 2013 y abril del 2014, y son publicados por primera vez en este medio. Por medio de su selección

y enlace, Vivídero Colectivo construye una voz empática que argumenta lo positivo de la situación de los habitantes del Barrio Santa Fe y apoya el esfuerzo por resistir la marginación. Al colectivo le interesa principalmente divulgar lo que las involucradas tienen para contar y, en los momentos en los que no se da cuenta de esto, nuestra voz hará acotaciones o reflexiones derivadas de lo que acontece en una de las piezas realizadas en relación con el contexto del barrio.

La narración se hará en femenino ya que el trabajo de construcción identitaria de las principales involucradas se da en este sentido, aunque la deconstrucción de un binomio masculino–femenino esté implícita en las luchas trans. Por último, también enunciamos y haremos reflexiones sobre algunas prácticas sociales originadas o ejercitadas por comunidades cuya sexualidad desobedece a la heteronormatividad y que consideramos tienen carácter patrimonial, o que pueden considerarse como parte de la herencia cultural inmaterial de la ciudad y el país, ya que «otorgan a las personas que las realizan no sólo un sentido de identidad y pertenencia [geoespecífica] sino de continuidad y, de manera importante, elevan la diversidad como valor y contribuyen a la cohesión social» (Unesco 2010, la traducción es nuestra). En esta medida, haremos evidente la necesidad de colaborar con su visibilidad y exaltación por dentro y fuera de lo institucional, para que los procesos de marginalización no impidan su reconocimiento y salvaguarda por las personas que las practican y por otras que se inspiran y enriquecen cultural y humanamente de ellas, y que se solidarizan con estas luchas.

Nuestra Salomé: voz de voces

La primera pieza realizada dentro del Proyecto Márgenes fue llamada *Acción de gracia*² y ahonda en lo que arrastra la figura de María Salomé, cubierta de muchas capas que denotan percepciones históricas sobre la construcción e historia local de lo femenino, especialmente en casos en los que el cuerpo feminizado media en relaciones que son o desembocan en asimetrías o reajustes de poder. Salomé es la jovencita que en la Biblia es reconocida por su danza exótica (Mt. 14, 1–2 y Mc. 6, 14–29). Ella bailó para complacer al rey Herodes en su cumpleaños, quien, absolutamente deleitado, le prometió darle lo que quisiera. Inducida por su madre, Herodías, ella pide la cabeza de Juan Bautista, que le es entregada en una bandeja. Salomé, un personaje minúsculo en las santas escrituras, reaparece en 1896 en la versión de Oscar Wilde que problematiza a nivel masivo la percepción sobre lo femenino a través de una Salomé provocadora, indómita, furiosa y vengativa. En la obra de Wilde, el rechazo de Juan Bautista es lo que desencadena la ira de la protagonista, y su particular manera de moverse y

2 Acción de gracias es el acto que se realiza para devolver a una personalidad santificada (vinculada, por lo general, a la religión católica) un favor recibido. Tradicionalmente, además de una misa y una serie de novenas y oraciones que se rezan en nombre del santo, el agradecimiento queda consignado en una placa que se coloca cerca al lugar donde el cuerpo milagroso reposa. En este caso, el título de la pieza refiere en parte a esta manifestación por el carácter de acción performática que tiene esta puesta en escena. El título también relaciona los distintos sentidos de la noción de gracia: plazo extra, atributo de belleza, benevolencia, don.

de exhibirse lo que le ha dado el estatus de una de las más grandes prostitutas de la tradición occidental.

Salomé encarna la creencia de la peligrosidad de la sensualidad femenina. Su encanto tiene el poder de decidir sobre la vida de otro. La mujer seductora, entonces, no puede ser más que una mujerzuela, una marginal, en los límites de la ética y, por consiguiente, de lo legal. En esa medida, la censura moral y el control sobre el erotismo femenino se instauran como necesarios para establecer opresión sobre un tipo de sexualidad que, se teme, incita a la anarquía, a la promiscuidad y, en últimas, a la emancipación. Para mantener en su lugar a los privilegiados por la dominación, las incontrolables deben ser relegadas al abuso y la explotación, mereciendo «con suerte» la reeducación forzosa o, «desafortunadamente», el castigo y la desaparición.

De la versión bogotana de María Salomé se dice que fue una prostituta que murió apedreada en el Bogotazo, razón por la que muchas mujeres (incluyendo a las



transgénero) dedicadas a este oficio la consideran su patrona. Otras voces afirman que fue una campesina que comenzó a hacer milagros muchos años después de muerta. Su imagen está construida a partir de retazos de historias y su número de fieles ha ido en aumento por la gracia de sus bondades.

Diana Navarro Sanjuán es una mujer transgénero que ha vivido en carne propia la relación de las trabajadoras sexuales con María Salomé; es una abogada y activista reconocida y crucial en la defensa de la comunidad trans y la consolidación de la Zona de Alto Impacto; vive en el barrio Santa Fe desde hace más de dos décadas y es directora de la Corporación Opción por el Derecho a Ser y el Deber de Hacer. Al preguntarle al respecto nos contó que:

Salomé ejercía después del grito de Independencia, era una mujer afrodescendiente a quien sus patronos le regalaron la libertad. Y ella, como no tenía trabajo, se venía los días de plaza de mercado, recogía a los tipos y se los llevaba a los extramuros, los hacía caminar hasta un ranchito, los atendía sexualmente y cobraba por eso. Cuando la gente se dio cuenta de que Salomé era prostituta, la apedrearon. La otra historia es la de la Salomé del siglo XX que cuando ya perdió la capacidad, por la edad, de trabajar en prostitución montó su negocito ahí, en el Cementerio Central, y vendía estampitas de los santos, velas y otras cosas. Y cuando se enteraba de que alguna tenía alguna enfermedad o tenía algún problema con los hijos, entonces ella, a los ricachones del cementerio —porque el cementerio en un principio fue elitista— les pedía y ayudaba. Terminó haciendo trabajo social. Los hijos y los que le sobreviven niegan que ella haya sido prostituta. Pero todo eso está en el mito. En todo caso, yo siempre escuchaba de las mayores: hay que ir a visitar a Salomé.

La antropóloga Eloísa Lamilla, que ha investigado el hecho, dice que hay quienes afirman que la decisión de la exhumación y traspaso del cadáver de María Salomé respondía más al deseo de disminuir la presencia de personas como las prostitutas que a la intención de proteger otras tumbas y mausoleos vecinos del deterioro. «Ella era la mosca en la leche», en palabras de Diana Navarro.

El trabajo sexual es una de las principales fuentes de ingreso para la comunidad trans que habita el Santa Fe. Esta comunidad, al igual que muchos otros habitantes del barrio, han elaborado unas prácticas de protección alternativas contra el maltrato, la discriminación y la marginación de la que han sido víctimas por parte de la sociedad, las instituciones y las religiones tradicionales. Se encomiendan a entidades milagrosas a través de ritos como el de María Salomé o el de Julio Garavito, quien, después del traslado de ella, y por estar sepultado en la tumba vecina, heredaría parte de su poder y de sus adeptos. El fervor de la gente se debe también a la aparición de Garavito en los billetes de veinte mil. Sin embargo, por notas de prensa que reportan sobre letreros cercanos que prohíben las interacciones típicas de la fe popular (prender velas, colocar arreglos florales, pintar, rayar, escribir o dejar marcas, poner alimentos o granos), se constata que los parientes del honorable hombre de ciencia y respetado católico no aprueban que su mausoleo se



haya convertido en un centro que emana buena suerte a ladrones, consumidores de drogas, desplazados, trabajadores sexuales y personas LGBTI. Es muy probable que la presión de su familia haya tenido mucha incidencia en el desplazamiento de María Salomé al barrio Matatigres.

Al indagar más por la figura de María Salomé, se presentó la oportunidad de contactar a una de sus parientes, Rosa Garzón, que tiene un puesto a la entrada del Cementerio de Matatigres (el Cementerio del Sur). Doña Rosa nos contó quién había sido su abuela, Salomé Muñoz viuda de Parra, y lo que aconteció con su tumba:

Ella fue muy pobre, sufrida y mi Dios le dio ese don para hacer milagros. No trabajó aquí, en esto del cementerio, ni nada. Ella era de Boyacá, Boyacá. Murió a los 65 años, el 12 de septiembre del 55 [...] de ningún que la mató los hijos, ni que la mató no sé quién, sino la mató fue la diabetes, fue los riñones. A ella le reza mucha gente. Gente que viene —que ha estado en Estados Unidos, inclusive— vienen a llevar las oraciones de ella, para mandar para allá. [...] ella es muy milagrosa: todo lo que se le pide, todo lo concede.

Sobre lo que se ha generado en torno a su abuela, doña Rosa relata:

Todo comenzó por un señor que prendió unas velas, él era muy jugador y había perdido mucha plata y sus casas. Un día llegó al cementerio y dijo: «Voy a prenderle unas velas a una tumba que más me guste el nombre». Le gustó el nombre Salomé y le prendió las velas. Y cuando salió, se encontró un billete, compró un pedazo de lotería y se la ganó. Entonces él publicó eso como milagro de ella. [...] Nosotros siempre hemos estado prácticamente al lado de la tumba de mi abuela,

porque antes estaba en el Central y después la pasamos para acá, porque allá estaban molestando mucho por lo que ahumaban las tumbas, porque iba muchísima gente. Ella estaba al pie de [el expresidente] Marco Fidel Suárez y la administración nos dijo: «Vayan pal sur». Nos exigieron. Mejor dicho, la gente fue siendo abusiva y de una vez nos fueron pasando y como era en ese tiempo, pues nosotros no sabíamos muchas cosas y no cogimos un abogado. No nos trancamos en que no debían de sacarla de allá. Pero bueno, aquí está bien. Ahora sí, los ricos con los ricos y los pobres con los pobres.

Acción de gracia, una mirada a la otra ciudad

Acción de gracia tiene como referente espacial el Cementerio Central y su contexto inmediato. En el anillo principal de esta necrópolis, que ha sido denominado museo, se encuentra sepultada la élite histórica de la nación. Sus vecinos del barrio Santa Fe han hecho de él un lugar de invocación, debido a que el progresivo abandono de la zona y su reapropiación por grupos sociales cuyas maneras de habitar la ciudad les generan un alto riesgo, bien por operar en contra de la ley o por haber sido puestos al margen de esta y de la sociedad. Además, se puede decir que sus habitantes han tenido una relación estrecha con la ritualidad popular vinculada a la muerte, porque en su mayoría proceden de regiones rurales en las que las prácticas funerarias responden a la fe católica y las creencias campesinas. La pieza pone en evidencia la convivencia entre las prácticas rituales y funerarias que tienen lugar en el camposanto con las realidades que ocurren en las calles del barrio Santa Fe, y que también son reflejo de situaciones extendidas a nivel nacional: violencia, desplazamiento, miseria y opresión.

Acción de gracia es un acontecimiento escénico en un espacio no convencional: una de las bodegas adquiridas a mediados de la década del 2000 por la Alcaldía de Bogotá para dar cumplimiento al Plan de Ordenamiento Territorial y que será destinada a alguno de los proyectos del Plan Centro, muy posiblemente la Estación Central de Transmilenio. En la actualidad, es usada por el Cementerio Central como lugar de almacenamiento de desechos orgánicos y materiales de construcción. Allí también se encuentran arrumados otros objetos (escombros, puertas, rejas, lápidas, vidrio, espejos) que, aunque inutilizados, son conservados por su valor simbólico y económico.

La siguiente reseña, escrita para este artículo por la crítica de arte y literatura Laura Rubio León, recoge lo vivido durante la presentación de la pieza en julio del 2013. Ella describe las paradojas y alcances sensibles de la desterritorialización que implicó, para los integrantes de Vividero Colectivo, el acercamiento al barrio Santa Fe durante el proceso de creación-investigación, así como las impresiones que suscitó en el público navegar un paisaje de acciones y materiales de documentación provenientes de dicha dislocación.

La palabra que intenta describir el lugar y la forma de residir en él se convierte en un discurso que muchas veces se vuelve tan importante como el habitar mismo. Palabras y prácticas se imbrican. Sobre el espacio no se crea un solo territorio, sino muchos en los que se entrecruzan voces. En *Acción de gracia*, Vividero Colectivo recoge las palabras que habitan un territorio específico, el barrio

Santa Fe. Los artistas dispusieron su escucha no solo al lugar, sino también a las narraciones que lo configuran. El resultado de esa audición: un *collage* de voces en el que se puede reconocer la diversidad y multiplicidad de dinámicas y prácticas sociales que muchas veces se evita considerar.

La obra funciona como una plataforma sensorial en donde el sentido más afectado es el oído. Las voces modulan y configuran el espacio, aparecen y desaparecen como un tejido en el que ninguna se impone sobre otra como verdad o sentido único de interpretación. Los artistas son solo diseñadores del ensamblaje, sus cuerpos únicamente están como apoyo técnico, hacen de tramoyistas visibles, mientras quienes *performan* o están en escena son los mismos habitantes del barrio. El público es invitado a una bodega contigua al Cementerio Central, adjunta a la sala donde se hacen los desentierros. Allí, una vendedora sentada en una mesa envuelve velas de sebo en papel de directorio telefónico viejo y las entrega a los espectadores. Estos las encienden y las ponen sobre otra mesa, a modo de inicio de un rito.

Un sacerdote, en compañía de dos músicos ciegos, empieza la narración propia de la misa católica. Mientras el clérigo invoca la presencia de Dios, una transgénero con un ajustado atuendo rojo se arregla delante de un espejo. Enseguida, proyectada sobre la pared, se ve y se escucha la grabación de la voz de la mujer de rojo u otra como ella, pero en la intimidad de su habitación. De la pantalla se desprende el relato de la muerte de una dirigente del barrio de la comunidad LGBTI. La mujer de rojo se pone de pie y a ella se unen tres mujeres más. Es el Grupo de Danza Folclórica Wanda Fox, que rinde un homenaje a su líder muerta. Los voluptuosos cuerpos de las cuatro transgénero danzan en círculos, con fuego y banderas, como en el goce de una exuberante fiesta pagana. La tensión del cuerpo del espectador, involucrado en una misa en medio de una sala de exhumaciones, se difumina en la observación de la piel tersa de las bailarinas. La música, aunque irreconocible³ en un primer momento, atenúa un poco la tensión. Esa leve calma se disloca cuando un hombre de mediana edad vestido formalmente se pone delante del micrófono y expone su voz de mujer mientras lee una oración. No se reconoce ni el cuerpo, ni la voz, ni el atuendo, con un único código, sino que es necesario expandir la mirada para poder contemplar la unidad compleja e indivisible que constituye esta persona que habla sin encasillarse de forma unilateral, en un solo registro representativo.

Entonces, aparece un tercer elemento: la reconstrucción del rito creado popularmente alrededor de la tumba de María Salomé. El registro visual del modo en que esta tumba es venerada evidencia las prácticas religiosas cristianas adoptadas por la comunidad LGBTI, que construye ritos diferenciados de religiosidad. Así, pese al traslado de la tumba, la comunidad del barrio Santa Fe continúa

3 «Danza de diablos espejos», de origen religioso y con contenido ritual, es ejecutada desde la Colonia por toda Iberoamérica. En una representación del diablo y su poderío, sus movimientos son fuertes, con saltos y fuego lanzado por la boca. Se dice que simboliza la lucha entre el bien y el mal con la toma de la Eucaristía, mientras los feligreses asisten a la misa y los diablos danzan alrededor de la iglesia, para impedir que esta se lleve a cabo. Los diablos del Carnaval de Barranquilla proceden de los departamentos de Bolívar, Magdalena y Cesar. Los figurantes llevan un atuendo de color rojo que se adorna con espejos. Los preside una especie de diablo (o diablo mayor), de postura sacerdotal, quien dirige el rito.



Vividero Colectivo, Proyecto Márgenes. *Acción de gracia*, sacerdote Miguel Gutiérrez con los músicos Germán López y Jaime Urrego, 2014, Bogotá. Foto © Carolina Assik.

visitando el lugar donde reposaba María Salomé. A pesar de que el símbolo fue removido, el ritual continúa atado al espacio. La palabra permanece como una práctica en la que el cuerpo instauro y construye un territorio.

Luego de apreciar el sincretismo de estos elementos, la presencia de la voz de uno de los guías del Cementerio Central suena un tanto vacía. El guía camina por el espacio y con sus palabras dibuja uno de los recorridos patrimoniales que usualmente realiza. El texto de este narrador es simplemente información, lo que adelgaza el tejido narrativo que se ha construido a lo largo del *collage* de la obra. El mito desaparece, puesto que en ese momento las palabras simplemente refieren, ilustran y señalan: allí, allá, enseguida.

Después aparece el discurso institucional sobre la ciudad. Un video oficial de la Alcaldía de Bogotá presenta el Plan Centro. Este discurso parece una parodia de sí mismo. El Plan Centro plantea una nueva ciudad desconociendo su pasado, como si se tratara de una construcción sobre un espacio vacío. El tono de la presentadora resulta completamente risible, puesto que ha sido posible constatar la complejidad de las relaciones tejidas en la práctica del habitar. En ese sentido, la inclusión de este video acusa con ironía el soterrado arrasamiento de espacios, prácticas y ritos de comunidades difícilmente aceptadas.

En *Acción de gracia* la ciudad visible desaparece para dar lugar a los silencios, en apariencia inexistentes, que habitan en ella. La memoria exige el olvido, seleccionar lo que merece ser recordado de lo que no. Esto implica una política, en tanto la elección de lo que se recuerda o se olvida es situada. En esa medida, la acción propuesta puede ser comprendida como una invitación a observar la invisibilidad de la ciudad que a menudo no se ve porque no se desea hacerlo. Así, la obra plantea otra posibilidad de memoria, en la que no se propone

la rememoración de lo paradigmático, sino, por el contrario, de lo que se ha pretendido mantener oculto e ignorado.

La ceguera que propone la memoria institucional es la evidencia de la ofuscación de la mirada del espectador. A todas luces, cuando se plantea la posibilidad de erradicar el foco de alto impacto que constituye la zona del barrio Santa Fe, muchos ciudadanos se alegran de la posibilidad de «despejar» una de las arterias de entrada al centro de la ciudad. Aunque no existe una restricción oficial, el tránsito por esta zona se limita casi exclusivamente a las personas que tienen algún vínculo con este espacio. A pesar de los recorridos propuestos por el Instituto de Patrimonio, caminar por esta zona es prácticamente una excepción para la mayoría de los bogotanos, pues está excluida y vetada de sus prácticas cotidianas de ciudad. Así, aunque se esté obligado a pasar por este sector, no es posible ver el territorio, pues el *otro* es obliterado, por amarillismo o por negación, debido a que la mirada se detiene en el morbo o en el prejuicio moral.

Al respecto, es imposible dejar de pensar en *Testigo de las ruinas* de Mapa Teatro, obra de investigación en la que se evidenció el modo en que a partir de una política pública se arrasó con un territorio, a modo de «limpieza», para construir un lugar vaciado de las huellas de su pasado. El parque Tercer Milenio, que fue construido para purgar el espacio, puede definirse como un *no-lugar*. La intención de ocultar las formas de habitar tiene como límite el recuerdo, pues la memoria de estas aún pervive sin que pueda borrarse del imaginario de la ciudad. La *tábula rasa* que plantea el Plan Centro no parece una opción, sino, por el contrario, la continuación de un paradigma de ciudad que niega la condición de ciudadanía a algunos de sus habitantes. Entonces se observa la complejidad del tejido ciudadano: ¿cómo lograr un acuerdo entre las prácticas de ciudad de sus diferentes habitantes sin establecer dinámicas de exclusión?

No se trata de buenos ni de malos, sino del enfrentamiento de diferentes paradigmas de ciudad, de diferentes maneras de habitar el espacio. Así, el *collage* sin resolución que propone *Acción de gracia* se construye en la mirada del espectador. Aunque al final de la acción parece no haber salida, porque la entrada ha sido bloqueada con ladrillos, la discusión se encuentra abierta. Del mismo modo en que uno de los artistas golpea las paredes durante la obra, quizás buscando un eco o una voz, el espectador vuelve a la ciudad con una mirada distinta, atravesada por la complejidad de la obra que ha sido integrada a su mirada como pregunta.

Metáfora de una fractura

El caso de la construcción de la figura de María Salomé es una prueba de la tendencia orgánica de la urbe a erigirse como un ecosistema que permite la confluencia de una multiplicidad de versiones y sentidos. Sin embargo, el traslado de la tumba constituye un ejemplo claro de cómo desde hace más de cuatro décadas, desde las instancias del gobierno nacional y local, se interrumpe la posible coexistencia y el enriquecimiento mutuo de los numerosos usos de la metrópoli, y de cómo se viola el derecho a la ciudad. Los logros alcanzados por grupos sociales como las prostitutas trans no son una garantía de la protección de sus derechos, porque en un pasado muy reciente y



Vivero Colectivo, Proyecto Márgenes. *Acción de gracia*, cantante Graciela Triviño y doña Rosa Helena García, 2014, Bogotá. Foto © Carolina Assik.

de forma reiterada diferentes alcaldías los obviaron o siguen «relacionando ese tipo de trabajo [y esa identidad de género] con el deterioro de la zona» (Buriticá 2013), con criminalidad y consumo de drogas.

El alcalde Gustavo Petro introdujo cambios significativos para modificar el Plan de Ordenamiento Territorial, al mismo tiempo que se mostraba por primera vez *Acción de gracia* a mediados del 2013; «cambios con los que se intentan revertir patrones de segregación socioespacial y de género para disminuir desigualdades sociales» (Alcaldía Mayor de Bogotá 2013). Allí se otorga especial importancia al patrimonio cultural y se señala también que la revitalización de las zonas estratégicas debe permitir su «valorización», objetivo en el cual la prostitución no es entendida como aporte. Esta se relega a zonas industriales excéntricas y se le saca totalmente del espacio público. «A las personas que la ejercen se les ofrecen unas condiciones de vida más dignas con alternativas de trabajo como guías de la ciudad» (Oficina de Prensa, Alcaldía Mayor de Bogotá 2014). Tras legislaciones como estas vale la pena preguntarse por qué la prostitución no puede pertenecer también al ámbito de lo público si tradiciones como la de María Salomé contribuyen a generar valor en términos patrimoniales, evidenciando críticamente un paralelo entre su historia y lo que posiblemente sucederá con la comunidad de prostitutas de la localidad de Mártires.

El Plan Centro se desarrolla en varias localidades incluyendo Santa Fe y Mártires, en las cuales se ubica la Zona de Alto Impacto. Un problema institucional se revela inmediatamente al constatar que la estrategia empresarial (costo-beneficio) que está siendo implementada para realizar este plan maestro antecede a las condiciones actuales de

muchas de las personas que habitan el lugar y que se verán forzadas a desplazarse y generar nuevos entornos de marginalidad o subnormalidad. «Lo socialmente justo implícito en la definición oficial de ordenamiento territorial» (Massiris Cabeza 2014) queda a la merced de procesos en donde el capital es realmente el que ordena.

Cuando se le pregunta sobre el plan a muchas de las mujeres que trabajan en prostitución en la zona, muy pocas están realmente informadas, pero al hablar con Trina, una de las «madres» más poderosas y que maneja varios de los locales exclusivos para las trans, entiende uno que ese proceso empezó hace ya más de diez años, que las que han estado verdaderamente involucradas son las propietarias y que es imposible legalmente sacarlas de allí, pero lo que seguramente sucederá es que las que queden van a tener que ejercer de puertas para adentro. Otras, como Carolina y Johanna o Jaime Ahumada (encargado de asuntos LGBTI de la Alcaldía Local de Mártires), que llevan muchos años allí, son capaces de tener una perspectiva histórica de cómo era estar desprotegidas por fuera del Santa Fe y luego pasar a estar «enrejadas» y no poder salir a la calle, antes de que se estableciera la Zona. En la actualidad ellas están a la vista y pueden caminar y hacer vida social, aunque sean relegadas a su pedazo particular dentro de la calle del comercio sexual, como si no fuese la zona de tolerancia ya suficiente encierro «forzoso». Propuestas como las de configurar centros comerciales dedicados a la industria del entretenimiento para adultos, o una reubicación en Suba o Soacha, implican un retroceso, la pérdida de una integración a un tejido delicado que ya se ha establecido, y puede desencadenar que las personas de los nuevos lugares las maltraten y violenten. Eso implica exponerlas una vez más.

Es entonces cuando la figura de María Salomé y el desplazamiento de su sepultura se convierten en metáfora de la situación. No obstante, hasta nuestros días, las personas siguen visitando la tumba que solía ser la de Salomé —a pesar de que ahí reposa otro cuerpo— y se siguen llevando a cabo los rituales en su honor. Irónicamente, la ruptura logró que ahora Salomé tenga dos sedes, que se multiplicara. La prevalencia de María Salomé en el Cementerio Central es un referente de una tradición de presencia y un símil de un creciente empoderamiento heredado de generación en generación; es la constatación de que sus luchas no cesarán a pesar de la pérdida de una gran parte de sus alcances como ciudadanas, incluso al quedar invisibilizadas y por ende expuestas a una mayor desprotección, y a que pueda romperse el tejido socioafectivo entre ellas con una zona situada en su corazón y el de la ciudad.

El Santa Fe, médula de la comunidad trans

Como oímos durante varias de las entrevistas hechas a mujeres trans que ejercen o ejercieron en el Santa Fe, tanto el hecho de adoptar una sexualidad que desobedece al binomio del canon biológico reproductivo, como el tener la valentía de transitar hacia otro género distinto al asignado al nacer y construir así una nueva identidad, conllevan en la mayoría de los casos rupturas drásticas con los vínculos familiares y los entornos de origen. La santería (especialmente la cubana) aparece entonces como otra práctica y alternativa que permite establecer nuevas configuraciones de

familia entre mujeres trans, convirtiéndolas en madres, hermanas, madrinas o ahijadas las unas de las otras. Sus santos, híbridos entre lo terrenal y lo divino, lo racional y lo salvaje, lo católico y lo pagano, entre lo masculino y lo femenino, entre la maldad y la bondad, operan de forma simbólica y barroca, entendiendo la densidad de las afecciones y pugnas entre los mortales con maneras más dignificantes de dualidades y complejidades como las que implica lo trans. Lorna, una de las madres que atiende a las mujeres trans del Santa Fe, encarna con su figura esbelta, belleza de indígena caucana y un aire de gitana del Caribe, el glamour de este poder. Para llegar a ella fue necesario pasar por innumerables filtros, preguntar a mujeres que constantemente cambiaban sus nombres para, finalmente, ser permitidos en su fortaleza. Esa misma compleja operación se requiere para acercarse y poder hablar con muchas de ellas. La desconfianza es siempre la primera reacción. Las razones son obvias. Solo mediante recomendaciones y referencias se puede obtener el contacto y solo en sus términos puede mantenerse. Ellas son guerreras y criaturas de la calle, se las saben todas y aun así son blanco fácil, porque sus cuerpos y sus maneras de vestir



y deambular delatan una feminidad esculpida con orgullo. Es por eso que mostrar las tetas durante «La marcha» es la acción emblemática que pregunta por la capacidad de la sociedad colombiana para aceptar cuerpos y maneras que ponen en conflicto y obsolescencia los cánones de lo masculino y lo femenino.

El tejido afectivo que se ha ido estableciendo durante décadas se extiende por dentro y hacia fuera de la Zona de Alto Impacto. Una red de mujeres trans que se ayudan y apoyan debido a que todas conocen la situación adversa que implica el tránsito. Liseth Mejía, una de las bailarinas del Grupo de Danza Folclórica Wanda Fox, decía después de una de las presentaciones de *Acción de gracia*, en agradecimiento a los espectadores por el modo en que se acercaban a ella y a sus compañeras después de verlas en escena: «Es que a una se le aleja todo el mundo, una queda muy sola». Diana Navarro también lo plantea cuando hace evidente las dificultades que un registro legal de «hombre» y una apariencia de «mujer» conllevan para abrir una cuenta en un banco, alquilar un apartamento o buscar trabajo. Tal vez esta sea una de las razones por las que el barrio es lugar de compañía y de hermandad, y las personas que lo habitan conviven actualmente con ellas sin mayor problema; ya sea por costumbre, porque se han ganado un espacio o porque la economía del lugar depende también de ellas.

Alexa Meza, activista luchadora por los derechos, especialmente de las personas trans, trabaja actualmente en la Casa de Ciudadanía LGBTI en Teusaquillo y a pesar de que estaría en capacidad de no seguir viviendo en el Santa Fe, allí sigue. Durante una entrevista, mientras preparaba su vestido y se ponía sus extensiones para estar acorde al Día del Orgullo, nos abrió las puertas de su habitación, en uno de los hoteles donde también moran muchas de las chicas que ejercen.

A pesar de que vivo en un barrio muy pesado, un contexto muy pesado [...] yo digo que dentro de una comunidad, un espacio que sea peligroso, podemos vivir, siempre y cuando uno no haga las cosas que hacen los demás, pero la gente estigmatiza mucho. ¿Por qué vives en ese barrio si ese barrio es tan peligroso? Yo aquí me siento bien y me gusta el ambiente de las trans, viviendo el día a día de todo lo que se genera, las discriminaciones, todo eso para mí es muy importante porque me doy cuenta, tanto personal como en lo que vivo, las necesidades que tenemos nosotras las trans y todas las clases de vulneraciones que recibimos a diario [...] La mayoría de chicas trans tienen un nivel académico muy bajo y es por eso, porque salimos de nuestras casas, no tenemos el apoyo de nuestras familias, y entonces qué más podemos hacer, salir a buscar la supervivencia; porque las chicas llegan acá, a este barrio y ya es «vengo preocupada, tengo que pagar arriendo, tengo que comprar comida y bueno yo hago lo que sea para la supervivencia, porque yo no me voy a dejar morir de hambre». Las chicas dicen: «me voy para Bogotá, porque quiero hacer ese proceso de cambio de nombre, operarme los senos, operarme la cola, volverme bonita», entonces las chicas todas llegan acá al barrio Santa Fe. Ya con quince años tú las ves a la semana con sus cuerpos como quieren, con sus senos grandotes y pues eso, eso también es político [...].

Sobre su trayecto en el activismo, Alexa nos contó:

Logré entrar a una ONG que labora aquí en este barrio, que se llama Fundación Procrear, trabajaba con un proyecto Zona Trans. Un proyecto muy bueno, de reivindicación de derechos, de defensa de derechos, de relación de ayuda. Con eso logramos una herramienta de enganche que fue una escuela de danza que creamos en memoria de una chica que fue asesinada por transfobia, le colocamos el nombre y el grupo se llama Grupo de Danza Folclórica Wanda Fox [...] y las demás, al vernos a nosotras, se incentivan y también participan, más que todo en estos eventos, en este tiempo, en la marcha [...] Wanda Fox fue una activista muy pilas, luchadora dentro de las cosas que se hablaban dentro de la fundación, pero había cosas muy delicadas que no se podían divulgar [...] que es lo que está pasando alrededor [se refiere a la presencia de paramilitares] y ella todo el tiempo fue muy rabiosa por las injusticias, más que todo de las instituciones como la policía [...].

Aunque algunos esfuerzos se llevan a cabo para cambiar el trato oficial que se les da a las mujeres trans, mucho queda por hacer y es por eso que estar al pie del pleno conocimiento de la situación, es fundamental. Alexa termina la entrevista diciendo «Aquí desde esta ventana veo todo lo que pasa en la calle». Para ella y otras el Santa Fe es más que una zona de trabajo, es el epicentro alrededor del que gravita una comunidad, desde donde nacen y se establecen proyectos que intentan cambiar la percepción negativa y la desprotección que sufren las trans.

El nombre de las acciones contra la transfobia: Wanda Fox

Alexa menciona a Wanda Fox, quien desde el 2009 ha dado nombre propio a los esfuerzos por parte de muchas instituciones por acabar con la transfobia y los crímenes de odio a mujeres transgénero. El Grupo de Danza Folclórica que le hace honor ha mutado lentamente en otras iniciativas y cambiado su nombre. Lo que se mantiene es ella como estandarte de acciones que visibilizan esas luchas y una situación que aún es latente. Así, no permiten que queden en el olvido otras víctimas como La Alex, Zarita, La Africana, Natacha, Carolina, Josefa, Cúcuta, Melina, Marcela, Betania, Jenifer, Vanessa, Eduardina, Angi o Tatiana. Esta comunidad no desea olvidar a sus muertas. Y muchas de ellas han sido enterradas allí mismo, en el Cementerio Central, como lo comenta Coqueta, otra integrante del grupo de danza.

El sacerdote Miguel Gutiérrez, quien oficia la misa popular al comienzo de *Acción de gracia*, las menciona a todas y ofrece una plegaria por ellas antes de invitar al público a la ceremonia fraternal de la paz. Él mismo acompañó la ceremonia de entierro de Wanda Fox. Luego de ese gesto sencillo, la danza empieza, los diablos espejos aparecen. Las bailarinas cargan velas que después se vuelven antorchas, a manera de una progresión. El fuego, que en muchos casos les quema los dedos, es también una provocación poética escogida por ellas mismas como seducción y peligro, como la luz de las voces que fueron apagadas y que hay que mantener ardiendo en la memoria como indicadores del camino. Agitadas, iluminan a los espectadores que están a un paso de ser quemados, pero que deciden confiar en su destreza.



Después de entremezclarse con el público, aparecen desde otra cara del espacio y detrás de ellas, una proyección donde se ve a sus colegas y amigas marchar en las calles de Bogotá, con su presencia en primera línea de la lucha LGBTI. Mientras algunas de las chicas del video se desnudan en las imágenes en movimiento estampadas sobre la pared gigantesca de la bodega antes mencionada, nuestras protagonistas, una a una, toman la palabra.

¡Buenas tardes para todos, mi nombre es Liseth Mejía! Soy participante del Grupo de Danza Folclórica Wanda Fox, con el cual le estamos haciendo un homenaje a nuestra excompañera, la que aún, todavía, sobrevive en nuestros corazones. La cual hizo parte de una sensibilización a una sociabilidad de la cual todos dependemos, ya que todas las personas que estamos acá, antes de cualquier género, cualquier sexo, somos seres humanos hijos de Dios. Un lema muy lindo de nuestra compañera Wanda Fox: «Yo no me hice poner tetas para que me siguieran diciendo señor».

Katalina Ángel prosigue:

Esto es una manera de sensibilizar a la sociedad y de qué forma más bonita, ¿no?, con un lenguaje universal como lo es el arte, la danza. Todo este lenguaje que podemos hacer con nuestro cuerpo es mostrar que tenemos aptitudes para cualquier tipo de actividad y que no solo servimos para trabajar en una peluquería o pararnos en una esquina.

Daniela Maldonado, afectuosamente llamada Lulú por sus amigas, concluye:

Y nosotras, como personas trans, transgeneristas, transformistas, travestis y transexuales durante toda la historia siempre hemos sufrido el rechazo y la discriminación por parte de toda la sociedad, debido a que rompemos los cánones de heteronormatividad, debido a que nos mostramos tal como somos. Siempre hemos chocado y vamos en contra de lo que dice ser *normal*. Nosotras nos movilizamos y actuamos para mostrarle al mundo que también somos, que tenemos los mismos derechos, las mismas oportunidades. Que tenemos derecho a ser iguales sin que se nos juzgue, sin que se nos discrimine, sin que se nos reproche. ¡No más crímenes de odio por identidad de género!

Las prácticas de protección en el Santa Fe van más allá de los rituales para adentrarse en los terrenos de la búsqueda de seguridad y protección oficial y «parao-ficial» por medio de fundaciones y ONG. En esa medida, la comunidad trans se ha encargado de tener una actitud firme y así, poco a poco, construir un escudo legal, espiritual y colectivo que la resguarde y dignifique ante los ataques y el rechazo, dado su estado de latente vulnerabilidad. Wanda Fox es un ejemplo claro de los alcances de la comunidad trans en el Santa Fe. Alrededor de ella se organizan varias actividades, pero es en especial en noviembre, mes de las almas, cuando las artes se manifiestan como medio para que activistas, como las bailarinas que acabamos de leer, reúnan sus voces y le muestren al resto de sus compañeras, al barrio y a la ciudad que hacer memoria implica transformar el presente.

De mártires a putas en el mejor sentido de la palabra

Lo logrado en el Santa Fe es legendario y un punto de referencia para una gran cantidad de mujeres trans de Bogotá y del país, así como para toda la sociedad colombiana. Si una se atreve a caminar en el barrio, podrá darse cuenta de que es un lugar especial en donde lo que impacta es encontrar un ambiente en el que sujetos tan distintos pueden convivir. Es un barrio con niños y personas que han vivido allí desde hace mucho tiempo, como Coqueta, que trabaja como muchas otras chicas para organizaciones como la Fundación Procrear, donde nació Wanda Fox. Es un hecho que la legalización de la Zona de Alto Impacto tuvo implicaciones que otorgaron y requirieron unas garantías mínimas para poder ejercer la prostitución, mejorando condiciones laborales y de vida. No es que la única salida que tienen las trans sea ser putas, pero mientras la percepción cultural no se transforme y los garantes de igualdad de derechos y oportunidades no existan para personas cuya construcción de género y ser sexual son divergentes de los cuerpos que perpetúan los ideales de las naciones estados modernos, podría una



atreverse a decir que hay que seguir siendo puta con orgullo y trabajar con el potencial de subversión de cualquier desobediencia de este tipo. La Marcha de las Putas, que ya ha creado vínculos con el activismo trans del Santa Fe, ha ido también abonando lentamente el terreno para un cambio en la mirada sobre las feminidades que son dueñas de su sexualidad, creando un rechazo a la idea de que la «indecencia» es algo dañino y que justifica el maltrato, la censura y la opresión.

Ahora bien, mientras no se «descriminalice» la mirada sobre la prostitución bajo el argumento de que el desorden y riesgo que causan a la ciudad tienen que ver con la actividad misma, mientras se siga ignorando que son las condiciones de criminalidad que se le imponen las que causan esa confusión, será imposible entenderla como un aporte en los avances de emancipaciones biopolíticas capaces de generar, ahora sí, un alto impacto cultural. No se olvide que lo mismo sucedió con la homosexualidad hasta hace muy poco. Ahora que la memoria juega un papel trascendental ad portas de una posible resolución y cese del conflicto armado en el país y que la reparación de las víctimas se convierte en un imperativo para garantizarlo, no se puede desconocer que prácticas simbólicas de resistencia y cohesión de grupos desfavorecidos como las prostitutas y las trans aportan significativamente a una cultura de memorias (en plural), de reconciliación y solidaridad.

La consolidación de la Zona de Alto Impacto en el marco del establecimiento de una tradición de activismo trans y de prostitución tiene en las historias de Wanda Fox y de María Salomé ejemplos significativos de patrimonio cultural inmaterial espacio-específico y, por lo tanto, deberían garantizarse los instrumentos para su protección a nivel gubernamental. Pero es justo también desde allí donde se debilita a las comunidades que les dan vida. Hasta ahora, el único mecanismo perceptible para salvaguardar este tipo de patrimonio es el estímulo para que sea «reconocido por las comunidades, grupos o individuos que lo crean, mantienen y transmiten» (Unesco 2012). Y aunque su escasa promoción y divulgación

sigan los modos usuales de mapeo de rituales o el estímulo de festividades locales, el trabajo de activistas, artistas y académicos por ampliarlas y profundizar los sentidos que producen contribuyen con vías efectivas para generar un contexto de empatía, valoración, diseminación, apropiación y soporte de tales disidencias.

Mediante el desarrollo de una segunda parte del Proyecto Márgenes, en la que Vividero contribuyó a la creación colectiva de *Canciones para vivos y muertos* (una coinvestigación con el Instituto de Patrimonio Cultural, la Escuela Taller de Colombia, la Unidad Administrativa de Servicios Especiales de la Alcaldía, el Departamento de Historia de la Universidad Nacional, la Red de Artes Vivas y el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación), se rastreó y elaboró un listado de prácticas vivas relacionadas con los bienes, usos y sentidos del Eje de Memoria. Los recorridos que se diseñaron por el Cementerio Central, los Columbarios y el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, y que incluyeron la participación de personas del Santa Fe, demostraron que existe un interés desbordado por el patrimonio cultural de toda la zona y despertaron la atención de las instituciones por promover y continuar reflexiones sobre cómo los vecinos han configurado ese territorio de manera tan particular y significativa. La experiencia de las dos piezas nos muestra a nosotras que, con el fin de que los alcances de este tipo de activismo patrimonial puedan mantenerse e incidir masivamente, es necesario trabajar de la mano y articular esfuerzos y conocimiento con instituciones cuyo objetivo y competencia sea la diseminación, resguardo y enriquecimiento del patrimonio cultural. Son estas en últimas las que tienen el poder de afectar instancias capaces de cambiar el rumbo de decisiones que deterioran la cultura ciudadana.

Los muchos pliegos que constituyen los actos de fe y las prácticas funerarias obligan a pensar que del mismo modo Wanda Fox y María Salomé se han convertido en figuras locales trascendentales dentro de las tradiciones en las que los muertos interceden por los vivos. La permanencia silenciosa de dichos actos rituales a lo largo de los años —como los que ocurren cada lunes en el Cementerio Central—, sin que haya mayor noticia en el resto de la ciudad, es prueba del carácter vivo y aislado pero no por ello menos poderoso del tejido activo y del patrimonio cultural inmaterial del Barrio Santa Fe y de Bogotá. Hacerlos visibles, audibles y palpables es la razón última para lograr que historias como la de María Salomé entren al acervo del orgullo de los bogotanos y que la *zona* sea percibida como un lugar valioso que merece ser recordado y reconocido como epicentro de las luchas trans y de las trabajadoras sexuales y como un ecosistema de vínculos humanos significativos que merecen ser cuidados. En últimas, sus cuerpos se erigen en ese lugar como portadores de lo que es imprescindible y vital para una ciudad: unos seres—estares diversos y orgullosos de lo que sus particularidades pueden aportar positivamente a un nivel expandido.

Acción de gracia es una ofrenda para todas las mujeres que han sido asesinadas por asumirse y construirse tal como lo han deseado.

Bogotá, junio del 2014.

Referencias

- Alcaldía Mayor de Bogotá. 2013. *Decreto 634. Por el cual se modifican excepcionalmente las normas urbanísticas del Plan de Ordenamiento Territorial de Bogotá D. C.* Bogotá. Disponible en: <http://www.sdp.gov.co/portal/page/portal/PortalSDP/POT_2020/POT/Decreto-364-2013.pdf>, consultado el 3 de noviembre del 2014.
- Alcaldía Mayor de Bogotá. 2012. *Bogotá, ciudad memoria*. Bogotá: Taller de Edición Rocca.
- Alcaldía Mayor de Bogotá. 2007. *Decreto 492. Plan de Ordenamiento Zonal*. Bogotá. Disponible en: <<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=27312>>, consultado el 3 de noviembre del 2014.
- Alcaldía Mayor de Bogotá. 2004. *Decreto 190. Plan de Ordenamiento Territorial*. Bogotá. Disponible en: <<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=13935>>, consultado el 3 de noviembre del 2014.
- Alcaldía Mayor de Bogotá y Corporación La Candelaria. 2007. *Guía del Cementerio Central de Bogotá. Elipse Central*. Bogotá: Unidad Ejecutiva de Servicios Públicos.
- Buriticá López, Isabel Cristina. 2013. «El discurso antagónico de la sexualidad y la participación ciudadana: el caso de las travestis prostitutas de Mártires», en: *La manzana de la discordia* vol. 8, n.º 1 (enero-junio), pp. 37-54. Disponible en: <<http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/V8N1/art3.pdf>>, consultado el 3 de noviembre del 2014.
- Cruz Hernández, Jennifer y Johanna Saldarriaga Montoya. 2014. «Gentrificación vs. derecho a la ciudad en el centro histórico de Bogotá. Del Proyecto Ministerios al POT de 2013». XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. El Control del Espacio y los Espacios de Control. Barcelona: Universidad del Tolima. Disponible en: <<http://www.ub.edu/geocrit/coloquio2014/Jennifer%20Cruz%20Hernandez.pdf>>, consultado el 3 de noviembre del 2014.
- Empresa de Renovación Urbana. 2009. «Plan Centro Bogotá». Video. Bogotá: Chihuahua Producciones. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IOH_tOa2Rko>, consultado el 3 de noviembre del 2014.
- Lefebvre, Henri. 1978. *El derecho a la ciudad*, Jota González-Pueyo (trad.). Barcelona: Ediciones Península. Disponible en: <<http://www.scribd.com/doc/53365586/El-Derecho-a-La-Ciudad>>, consultado el 3 de noviembre del 2014.
- Massiris Cabeza, Ángel. 2014. *Ordenamiento territorial y procesos de construcción regional*. Bogotá: Biblioteca Virtual, Biblioteca Luis Ángel Arango. Disponible en: <<http://www.massiris.com/2012/08/ordenamiento-territorial-y-procesos-de.html>>, consultado el 3 de noviembre del 2014.
- Mathivet, Charlotte. 2009. «El derecho a la ciudad: claves para entender otras propuestas para crear "Otra ciudad posible"», en: *Diálogos, propuestas, historias para una ciudadanía mundial*. Disponible en: <<http://base.d-p-h.info/es/fiches/dph/fiche-dph-8034.html>>, consultado el 3 de noviembre del 2014.
- Oficina de Prensa, Alcaldía Mayor de Bogotá. 2014. «Personas vinculadas a la prostitución serán guías de Misión Bogotá». Disponible en: <<http://www.bogotahumana.gov.co/index.php/noticias/en-medios2/699-personas-vinculadas-a-la-prostitucion-seran-guias-de-mision-bogota>>, consultado el 3 de noviembre del 2014.

Unesco. 2010. «Intangible Heritage». Disponible en: <http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=34325&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>, consultado el 3 de noviembre del 2014.

Unesco. 2012. «¿Qué es el Patrimonio Cultural Inmaterial?». Disponible en: <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>>, consultado el 3 de noviembre del 2014.

Vignolo, Paolo. 2013. «¿Quién gobierna la ciudad de los muertos? Políticas de la memoria y desarrollo urbano en Bogotá», en: *Memoria y Sociedad* vol. 17, n.º 35, pp. 125-142. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-51972013000200008&lng=pt&nrm=iso&tlng=es>, consultado el 3 de noviembre del 2014.

especial

¿QUÉ SIGNIFICA SER
VISIBLE? RETRATO Y
FISIONOMÍA DISIDENTE
EN ELLY STRIK*

Paul B. Preciado

▼ Elly Strik, *Bride*, 2002–2010, grafito, laca, óleo y lápiz sobre papel, 290 x 205 cm. Foto: Peter Cox, cortesía de la artista.



La crítica cercana. Los bordes de la historia.

La oportunidad Strik

Hubiera querido que escribir sobre Elly Strik fuera como entrar directamente en otro lenguaje: un estallido de paz en medio de una guerra constante. Pero inevitablemente este ejercicio de escritura será otra vez una batalla que habrá que librar dentro del abarrotado palimpsesto de la crítica.

Hace tiempo que vengo luchando con la historiografía hegemónica del arte, con su aparato discursivo y visual de producción de verdad, con las reparticiones que operan entre lo masculino y lo femenino, lo heterosexual y lo homosexual, lo sano y lo enfermo, lo válido y lo inválido, lo humano y lo animal. He refutado esa historiografía por medio de imprudentes empujones teóricos y alocados asaltos performativos, reuniendo las voces y los cuerpos de Ocaña y Nazario, las de las Yeguas del Apocalipsis, la de Adrian Piper y Trinh T. Minh-ha, las de la Womanhouse Project, las de Annie Sprinkle y Beth Stephens, las de Itziar Okariz y Jo Spence, las de Jürgen Klauke y Gironcoli, las de Act Up y General Idea, las de Guillermo Gómez Peña y la Pocha Nostra, y otra vez la voz, ahora entrecortada, de Pedro Lemebel... Pero la historiografía dominante, su taxonomía y sus rituales, vuelven cada vez que el museo se abre, que la escritura comienza. Y ya se sabe que la epistemología dominante siempre tiene más tropas y armas, siempre pega más fuerte y hace más daño que el subalterno. El enviste epistemológico se siente a veces en forma de remordimiento por no adecuarse al canon institucional, otras, como un golpe seco que te paraliza y te hace renunciar de inmediato. Y cuando el lenguaje hegemónico no vuelve en forma de golpe, retorna con la seducción de la cita al uso, del aparato crítico *ready to eat*. Me digo, una vez más: voy a oponer toda la resistencia de la que soy capaz. Y Elly Strik me brinda una oportunidad para intentarlo de nuevo, como un mago que me invita a subir en sus alfombras voladoras de papel de 300 x 200 cm.

En definitiva se trata de esto: al escribir sobre Elly Strik no querría hacerlo desde afuera. Como si su obra estuviera allí (en el estudio, en la galería, en el museo) y mis palabras estuvieran aquí (en el catálogo, en la crítica, en la historia). Lo que querría es mezclarme con esa obra. Estar cerca. Desearía que mis palabras brotaran del trazo de sus dibujos, que se trenzaran con la maraña de pelo-ficción que los componen. Querría que esa obra y yo entráramos en un erotismo mutuo transitorio. Desconcertante. Perder la cabeza por esa obra. O darle mi cabeza. Poner la obra (los cientos de rostros y cabezas que Strik hace visibles) en el lugar en el que supuestamente está mi cabeza. Hacer la experiencia de la democracia sensible con la obra. Insisto, me obstino: quiero alejarme de un cierto modo de practicar la crítica de arte, de un modo de hacer historia.

* Este artículo hace parte del catálogo de la exposición *Elly Strik. Ghost, brides & other Companions. Fantasmas, novias y otros compañeros*, A.A.V.V., editado en el 2014 por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Asamer, en Madrid.

Deseo una crítica desbordada, un ejercicio en el que la historia del arte pueda ser concebida como una labor indiferenciable de la práctica artística. Ni como repetición ni como farsa. Elly Strik se refiere a las palabras del arcángel Raphael en el prólogo del *Fausto* de Goethe y propone un pacto: «When you read this letter, my dearest, I will be near you». Sin ironía. A la altura de nuestro tiempo, al que Kathy Acker denomina «poscínico» (Acker 1997, 11). Quédate cerca.

Porque no estamos situados en cualquier sitio, sino en el borde mismo de la historia. Me refiero al lugar desde el que la historia del arte *mira* al cuerpo minoritario, popular, precolonial y descolonial, al cuerpo de los locos, de las mujeres, de las maricas, de los enfermos, de los discapacitados..., y también a todas las prácticas de transformación social y de reinención del ámbito de lo sensible que se agolpan a la puerta del museo y que nunca lograron realmente entrar. Cuando intento fijarlas en mi mente no dejan de chispear los fragmentos de lenguajes: es la obra de la multitud hecha briznas, destruida, pero no muerta. Es como si la historia entera, la historia universal del arte, sufriera del síndrome del déficit de atención. Es aquí donde Elly Strik entra con sus pinturas y actúa como terapeuta de la historia visual colectiva.

Hacer terapia a la historia visual. El tiempo como madeja del multi-verso.

El retrato como contra-ficción somatopolítica. Travestismo temporal y cronopolítica

Intervenir en la historia visual de la hominización es sobre todo deshacer y rehacer sus rostros. Desde 1985, Elly Strik realiza retratos, a menudo con laca y óleo, pero también en lápiz de carbón o de colores sobre papel, en gran formato —3 metros de altura por 2 metros de ancho—. Primeros planos de un rostro dibujado sobre una enorme hoja de papel, sujeta precariamente a un muro por simples chinchetas, los retratos son de un intimismo monumental, de una fragilidad inconmensurable. Al principio, el objeto de muchos de estos retratos es su pareja. Después, a partir de los años noventa, el autorretrato se impone como forma de experimentación e investigación.

El espectador de la obra de Strik entra en una historia del arte en tiempo de fantasmas, como la que nos invita a hacer Georges Didi-Huberman (2009) de la mano de Aby Warburg. La obra de Strik explicita la función *fantasmal* del arte: el papel y el color son el lugar material en el que se produce la trasmutación de lo invisible en visible. Una ventana sensible por la que reaparecen los rostros velados de la historia. Strik parece haberse transformado en una cortadora de cabezas, en una arqueóloga de la evolución que busca cráneos de especies desaparecidas, una coleccionista de máscaras, una cazadora de fantasmas, una alquimista de lo sensible que armada de un «espejo mágico» busca rostros invisibles. Strik reúne así un extraño banco de cabezas y rostros, de materias y órganos que habrían esperado durante siglos para cobrar otra vida a través de la imagen. Mediante esa tarea espectral, Strik se reconecta con la tradición de expresionistas del mar del norte de principios del siglo XX que le es próxima (aunque instalada en Bruselas, Strik nació en La Haya). El perfil del cuerpo desdibujado por la

luz, las miradas vaciadas por la oscuridad y los reflejos fantasmáticos recuerdan a los retratos de Léon Spilliaert; las máscaras dotadas de mirada, la carne desnuda como sustituto de la piel y la calavera como rostro universal nos devuelven a James Ensor.

La obra de Strik es un archivo somatopolítico en el que se guardan las cabezas cortadas de la historia: cráneos de niñas, rostros de viudas y de novias, cabezas de San Juan Bautista, de Sansón y de Holofernes, máscaras de gorila, caretas de Ofelia y del hombre elefante, la cabeza perdida de Goya, rostros pasados y futuros, rostros invisibles o que nunca fueron vistos. Este es un archivo sensible para un museo líquido en el que la mutación y no la identidad es objeto de registro.

El paso de Strik al autorretrato no es un camino hacia el intimismo, sino una radicalización de esta investigación geohistórica. Es la distinción misma entre retrato y autorretrato la que se pone en cuestión. Mirar la historia es imaginarse un rostro. Mirar su propio rostro es rehacer la historia. Strik acaba cortando la cabeza de Strik. La artista es al mismo tiempo Sansón y Dalila, Judith y Holofernes, el gorila y la chica. Goya, de nuevo, se mira en el «espejo indiscreto» y descubre su rostro simiesco. La mirada se vuelve reflexiva y al mismo tiempo cósmica. Es necesario perder la cabeza para ver la historia.

En los autorretratos, el color es el vehículo material por medio del cual se opera la reaparición fantasmal: el rostro se cubre de materia cobrando densidad y volviéndose difícilmente discernible (como en *Hostess*, 2005) o haciéndose casi invisible (como en *Beaucoup de fleurs*, 2002–2003). Otras veces, la lógica de lo espectral opera por interiorización: Strik arranca la piel para mostrarnos las capas invisibles de un rostro, los huesos, los músculos, los dientes (como en *Braut*, 1998). Pero esta disección no responde a la mirada anatómica del discurso médico. Lo que nos es dado a ver es una contra-anatomía afectiva del rostro inscrita en la materia.

Para el espectador, un retrato o un autorretrato de Strik es un enorme espejo mágico de consecuencias imprevisibles. Al pasar al formato 300 x 200 cm, Strik cuestiona la escala del retrato (visible a un golpe de vista y naturalmente proporcional al rostro del espectador) y niega su función en los procesos de subjetivación burguesa. Excesivos, descomunales, deformes, inabarcables, los retratos de Strik devoran la mirada burguesa e interrumpen sus procesos de identificación. Además, esta sobredimensión del retrato fuerza al espectador a abandonar el privilegio de lo óptico y su posición de ojo constituyente, y lo arroja de este modo hacia una experiencia táctil. «Me gustaría que tuvieras la impresión de que la imagen está tocándote», afirma Strik (2009, 78). Afectada por momentos de sordera durante la infancia, Elly Strik explora otras formas de conocimiento que exceden el oído, agudizando la visión periférica y el tacto. La mirada del espectador se vuelve carnal, se intensifica, al mismo tiempo que se hace vulnerable en contacto con la materia.

▼ Elly Strik, *Welcome*, parte 7 de *A Terrible Beauty is Born* (9 partes), 2007–2011, grafito sobre papel, 28,5 x 47 cm. Foto cortesía de la artista.



Pero no hablaré aquí de lo que Strik le hace al espectador, sino de lo que Strik hace a la historia visual —el desplazamiento de la posición del espectador será una consecuencia de este seísmo—. Los retratos de Elly Strik constituyen una serie de contra-ficciones fisionómicas: Strik se apropia del retrato como técnica de producción de subjetividad para distorsionarla, creando un archivo de rostros subalternos. *Imágenes supervivientes*, habría dicho Warburg; *des revenants*, podríamos llamarlas con Derrida: espectros que vuelven, fantasmas a los que la artista ayuda a atravesar el umbral de visibilidad. Para inventar otro rostro posible o para hacer lo espectral visible, Strik desfigura la norma, deforma las convenciones humanizadoras de la mirada, altera los recursos visuales y las convenciones antropocéntricas que nos permiten discriminar la diferencia (sexual, animal, racial, somática y funcional...) y que producen las jerarquías entre el cuerpo sano y patológico.

Strik organiza así una gigantesca mesa de operaciones de la historia (el *Atlas Mnemosine*, hecho de capas de óleo y sombras de carbón) en la que a los rostros perdidos de la memoria visual colectiva se les da una segunda oportunidad de encarnarse y de hacerse visibles subjetivando cuerpos que, aparentemente, no les pertenecen. Es así como, por ejemplo, Strik introduce, en una convencional fotografía de recién casados en un parque, dos elementos que se resisten a ser

absorbidos por la convención: las cabezas de los novios son sustituidas por dos rostros fantasmales de Goya. La novia tiene ahora el rostro gris y arrugado de un Goya pensativo, mientras que un Goya más joven y terso se ha apoderado del rostro del novio. La representación idílica del amor heterosexual, su legitimación normativa a través del matrimonio y su codificación por medio de la fotografía nupcial son radicalmente desplazados por el enlace amoroso de dos rostros masculinos que corresponden a dos momentos de la vida de Goya. El tiempo se pliega sobre sí mismo y la historia desvela su factura monstruosa.

Lucho para no situar a Elly Strik en la línea de prestidigitadores de la diferencia sexual, para no encerrarla en el paso de lo femenino a lo masculino o viceversa. No es difícil que la mente quede atrapada en la pegajosa cantinela de las máquinas célibes de Marcel Duchamp según la cual «cada artista masculino lleva en sí su propia esposa y cada artista femenina su propio esposo» (Strik y Ammann 2005, 45). Pero ese no me parece el camino zigzagueante de Strik. Lo que la proliferación de rostros muestra no es una lógica sexual o de género binaria, sino una lógica difusa, más próxima al imaginario de Lotfi Zadeh que a los juegos travestis. Duchamp y Darwin se marcan un tango juntos en el baile de la evolución vestidos con máscaras goyescas.

La noción de «temporal drag» o travestismo temporal, articulada por Elizabeth Freeman (2010) y Rebecca Schneider (2009) para entender los procesos de reapropiación que la cultura *camp* y *queer* hace de los objetos y los sujetos «obsoletos» en el capitalismo industrial, parece más apropiada que la de travestismo de género para explicar los desplazamientos operados por Strik. Las cabezas de Goya reinjertadas provocan no solo una evidente transgresión de género, sino que inician un proceso imparable de transgresión temporal. El autorretrato anacrónico es uno de los métodos de la clínica visual de la historia de Strik, un modo de resistir a las lógicas del progreso de la modernidad, a la cronopolítica normativa. La reflexión de Didi-Huberman sobre Warburg nos ayuda aquí a entender el trabajo de Strik:

Nos encontramos frente a la imagen como *ante un tiempo complejo*, el tiempo provisionalmente configurado, dinámico, de esos movimientos mismos. La consecuencia, o las implicaciones de una ampliación metódica de las fronteras, no es otra que una desterritorialización de la imagen y del tiempo que expresa su historicidad. (Didi-Huberman 2009, 35)

Este «anacronismo perturbador» (Danbolt 2011), que hace que los rostros de Goya se hagan visibles sobre una imagen contemporánea, se invierte y se agudiza cuando la artista cede su propio rostro a otras figuras fantasmales. Strik toma una multiplicidad de tramas de tiempo y las entreteje en torno a su cabeza como si se tratara de una trenza de pelo. El tiempo de Strik no es el tiempo universal hegeliano, ni tampoco el tiempo dislocado posmoderno: es un tiempo que hila pacientemente lo visible y lo invisible, un tiempo-pelo-enhebrado-en-la-aguja-de-la-mirada que permite reparar

▼ Elly Strik, *Ophelia*, 2001–2008, lápiz, laca y óleo sobre papel, 231 x 168 cm.
Foto: Peter Cox, cortesía de la artista.



la historia. Al universo de la historia única, Strik opone el multi-verso de las historias que se enredan como madejas.

La caracola de mar, el ensamblaje de las células de la epidermis, las circunvoluciones de un moño, las arrugas de un rostro, la arquitectura de folículos que forman una pluma, las motas jaspeadas de un pañuelo, las formas sinuosas que toma un metal en fusión antes de solidificarse, la malla que dibuja el trenzado de una cuerda, el orden interno de partículas reticulares de un cristal, la vibración ondulatoria de los átomos, las cuentas de un collar, el pliegue de un lazo, el complejo tejido de un encaje, la forma sinuosa del pabellón de la oreja, las incontables fibras del pelo... todos estos motivos recurrentes en la obra de Strik son figuras de una temporalidad múltiple. Entran en relación y conflicto el tiempo embrionario, el tiempo evolutivo, el tiempo psíquico, el tiempo acumulativo, el tiempo como función del espacio y del observador... el tiempo de Darwin, de Freud, de Einstein... Strik nos enseña de este modo que «el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia en general» (Didi-Huberman 2009, 35), que el tiempo no es lineal, que la cronología es también una ficción política: el tiempo es una materia viva que se construye social y culturalmente. Y esa es precisamente la tarea del artista: abrir la temporalidad y modificar la materia de la historia. Los retratos y autorretratos de Strik son intervenciones en el archivo sensible de la historia, pliegues y repliegues de diversas temporalidades. De todos los espectros que emergen de la obra de Strik, dos rostros vuelven como formas intensas e insistentes: la figura de Ofelia y la máscara del gorila.

Ofelia contraataca. Deshacer la historia de la locura.

Shakespeare, Delacroix, Diamond y Strik

Con *Ophelia* (retrato o autorretrato en gran formato: 231 x 168 cm, realizado entre 2001 y 2008), Elly Strik interviene en la historia de la representación del rostro de la locura femenina que va desde las prácticas medievales de la caza de brujas hasta la psiquiatría moderna. Recordemos que en *Hamlet*, Ofelia es la novia virgen que acaba volviéndose loca al comprender que Hamlet ha matado a su padre Polonio y que muere ahogada en un arroyo al caer desde un sauce. Como Elaine Showalter ha señalado, la imagen de Ofelia flotando en el agua —su cuerpo inerte, su rostro afectado, su mirada ausente, su pelo suelto y enmarañado— se convertirá en el modelo de representación de la sexualidad femenina y de sus patologías (melancolía, depresión, enajenación...) en los discursos psicológicos y psiquiátricos del siglo XIX (Showalter 1993).¹ La figura femenina y el relato de Ofelia dominan la representación moderna de la locura: la locura es mujer y Ofelia es su espectro visible. Una iconografía crítica de Ofelia muestra que la imagen del rostro de la enfermedad mental femenina se construye primero en la ficción teatral y pictórica para reproducirse después en la fotografía psiquiátrica y los discursos científicos. El mito teatral de Ofelia toma cuerpo con la representación del personaje llevada a cabo en París en 1827 por la actriz

1 Véase también el texto Appignanesi (2009).

Harriet Smithson. Vestida con un velo negro y con el pelo cubierto de paja, la Ofelia de Smithson impresiona al público francés (entre los que se encuentran Alexandre Dumas y Hector Berlioz) por la intensidad de las pasiones que la mímica de su rostro transmite: la Ofelia gótica y burguesa «se ahoga en sus sentimientos» (Showalter 1993, 81). En la década de 1830–1840, Eugène Delacroix, todavía inspirado por la conmovedora teatralización de Smithson, representa la muerte de Ofelia en una serie de oleos y litografías. Estas imágenes servirán para inventar los modelos visuales clínicos de la locura femenina, la erotomanía y la histeria. La ciencia es más pequeña que el teatro y que la pintura.

La locura femenina como tipo visible surge de la articulación de la representación teatral y psiquiátrica de «Ofelia» y de la tradición de la fisionomía de las emociones que surge con la *Physiognomia* de Barthèlemey Coclès en el Renacimiento, al mismo tiempo que se inventa el retrato. La «fisionomía» aparece como una técnica de representación visual que establece correspondencias y asociaciones entre las disposiciones morales y los rasgos físicos del rostro de un individuo (animal o humano). Así por ejemplo, en *De Humana Physiognomonia* (1568–1601), Giovan Battista Della Porta establece una tabla de analogías visuales entre los rasgos de diversos tipos humanos y animales que permite identificar al hombre–vaca, al hombre–cuervo o al hombre–codorniz. La fisionomía comparativa no es solo una semiología del rostro humano en clave «bestial», sino también una hermenéutica visual que anticipa a Darwin y la física cuántica: cualquier átomo de hierro de la Tierra procede de la explosión de una estrella supernova hace millones de años, del mismo modo que cualquier rasgo facial homínido es el resultado de un proceso evolutivo que incluye toda la historia de vida y nos devuelve a las ondulaciones primigenias del hidrógeno y del helio. Elly Strik llevará después la fisionomía hasta su función última: leer la historia plástica del universo a través de un rostro.

En el siglo XVIII, Johann Kaspar Lavater reclama para la fisionomía el estatuto de saber científico y procede en su *Physiognomische Fragmente* (1775–1778) a un estudio detallado de la forma y el tamaño de los ojos, los labios, la nariz..., para establecer una taxonomía de rostros que permita la identificación de cualquier cuerpo. Nunca antes nadie había representado un rostro con tanto detalle. Nace así el primer plano y con él el individuo burgués moderno, antes de que existieran la fotografía o el cine. Con el proceso de secularización de la modernidad y el paso de las retóricas religiosas a los lenguajes científicos, el «alma» migra desde el éter inmaterial al cuerpo, se somatiza, invade la materia hasta revelarse a través de la piel y transformarse en rostro. Ahora es la psicología individual (recordemos que *psyche* es también alma) la que puede leerse mediante una cartografía de signos somáticos.

En el siglo XIX, la transferencia más intensa entre política y biología, pero también entre arte y control social, se opera a través del rostro. La tarea de clasificación visual de un rostro vendrá a formar parte de las técnicas biopolíticas y coloniales



▲ Elly Strik, *What I can do, you are welcome*, 2001–2011, cenizas, lápiz de color, laca y óleo sobre papel, 240 x 177 cm. Foto: Peter Cox, cortesía de la artista.

de producción y gestión de diferencias entre lo normal y lo patológico. En 1801, con el *Tratado médico-filosófico sobre la alienación mental* o *manía* de Philippe Pinel, el retrato pasa a ser una técnica clínica que sirve para la detección y el tratamiento de la locura. Las ideas de Pinel serán difundidas por su discípulo Jean Étienne Dominique Esquirol, quien diseñará un atlas fisonómico de la locura con 27 tipos psiquiátrico-visuales y que popularizarán los rasgos físicos de la «manía», la «melancolía», la «demen- cia» y la «idiotez». Poco después, con la sagacidad de un ingeniero social, Cesare Lombroso, la técnica del retrato se transformará en instrumento policial de identifi- cación criminal: al archivo universal de la locura se añade ahora el archivo universal del rostro criminal.

Contemporáneo de Lombroso, el psiquiatra británico Hugh W. Diamond fotografía a una paciente que «sufrir de trastornos sexuales», siguiendo los códigos de repre- sentación ya utilizados por Delacroix (el pelo, las flores, la mirada perdida, el rostro ahogado) y da el nombre genérico de «Ofelia» a esa imagen. Para Diamond, creador del primer laboratorio de fotografía psiquiátrica del Reino Unido, en el departamento de enfermedades mentales de mujeres del Surrey Country Asylum, y fundador de la Photographic Society en los años 1840, Ofelia no es simplemente una mujer loca, sino *la locura hecha visible*. Tan solo un año después de que Talbot inventara el calotipo, Diamond decide utilizar la fotografía como método al mismo tiempo diagnóstico y terapéutico en psiquiatría.

Dos elementos resultan interesantes para una historia política de la visualidad de esta temprana teoría psíquica y política del retrato, la cual hace de Ofelia el modelo visual de la locura femenina. En primer lugar, para Diamond, la locura, lo que él denomina los invisibles «caracteres fisonómicos de la aflicción» (1856), se hace visible a través del retrato y de la fotografía. La hipótesis de Diamond es que el retrato fotográfico permite captar los diferentes estados del alma. Además, y esto será clave en la historia posterior de la reapropiación del retrato en la práctica artística, Diamond afirma que las «pacientes» pueden curarse mediante la observación de retratos de sí mismas, en un proceso de revelación o epifanía. En segundo lugar, Diamond parece consciente de que el retrato no es solo una téc- nica representativa, sino que es también performativa: produce el sujeto que dice representar. Para Diamond, el retrato trae el alma al dominio de lo visible y permite trabajar con él.² Este intervalo entre repetición y diferencia performativa, entre patologización y empoderamiento, será el espacio de acción político-visual en el que vendrán a inscribirse los retratos de Elly Strik.

La «Ofelia» de Diamond —como el hombre elefante de Frederick Treves, las histéricas de Charcot o los gorilas de Akeley— forma parte de una genealogía de cuerpos que han sido hechos visibles de acuerdo con violentas convenciones político-visuales.³

2 Sobre la fotografía psiquiátrica de Diamond véase Sander L. Gilman (1977).

3 Sobre algunos de estos modelos visuales véase Asti Hustvedt (2011).

En estas taxonomías fisonómicas, el color y la textura de la piel, la mirada, la nariz, la forma de las orejas y la cantidad y la densidad del pelo aparecen como índices anatómico-políticos de normalidad o desviación. La especie, la raza, la diferencia sexual o de sexualidad están inscritas en la piel clara u oscura, la nariz chata o aguiluña, los labios finos o carnosos, o el pelo liso o indomable. Dentro de este atlas visual, el animal, el indígena, el judío, la prostituta, la lesbiana o el criminal son considerados como especies visibles. Las convenciones burguesas del retrato no están al servicio de la singularización del alma individual, sino que forman parte de una tarea más amplia de vigilancia y normalización. Es en esta historia violenta de la visualidad en la que Elly Strik interviene enseñándonos a mirar de nuevo, haciendo que la curiosidad gane terreno frente al hábito, que el fondo y la forma sean desbordados por la intensidad de la sensación. Entonces, por primera vez, nos vemos. Y esta visión no es la de la identificación, sino la del extrañamiento, no es la del reconocimiento individual, sino la de la transmutación cósmica.

Para empezar un retrato, como Francis Bacon, Strik extrae primero la figura de su medio ambiente, la aísla: el límite del papel se convierte en el límite del mundo. De este modo Strik conjura:

[...] el carácter figurativo, ilustrativo, narrativo, que la Figura tendría necesariamente si no estuviera aislada. La pintura no tiene ni modelo por representar, ni historia que contar. [...] Aislar es entonces el medio más simple, necesario pero no suficiente, para romper con la representación, quebrar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: mantenerse en el hecho. (Deleuze 2002, 4-5)

En *Ophelia*, el rostro inmenso amenaza con desbordar el límite del papel, como si este fuera simplemente un orificio hacia lo visible a través del cual el cuerpo intenta pasar. Un túnel hacia otro tiempo. Una puerta plástica que lleva desde lo invisible a lo visible.

En circunstancias ideales —afirma Elly Strik— el retrato se convierte en una suerte de paisaje, un espacio en expansión en el que no se reconoce inmediatamente una figura. Trato de evocar un espacio vacío, por el que el espectador puede ser absorbido. (Strik 2009, 78)

Como el límite del papel, el límite del color utilizado como medio ambiente o atmósfera viene a operar, en otros casos, como un segundo aislamiento y una segunda paisajificación: en *Veronika* (2005), la figura sin rostro está contenida por un entorno azul que se detiene abruptamente antes de llegar al borde del cuadro, como creando una barrera entre la pintura y su afuera. En *Spreek, vrouw, wat zal ik je schenken?* (2004), la figura reposa sobre un color rosado: el fondo es una piel sobre el que la forma aparece y se convierte en horizonte.

Si en las representaciones románticas de Delacroix, el cuerpo de Ofelia aparece sumergido en el agua, cubierto por una capa transparente que al mismo tiempo la aleja de la superficie y la revela, en la representación de Elly Strik el rostro de

Ofelia parece haber sido literalmente sumergido en una capa de fluido rosa, mezcla de laca y óleo, casi totalmente opaco. A diferencia de la Ofelia de Diamond, donde la imagen promete desvelar la locura a través de la precisión fotográfica, en la *Ophelia* de Strik los rasgos faciales, la mirada y el gesto han sido intencionalmente borrados. Emerge entonces una Ofelia sin rostro, que se sustrae a la mirada con una intensidad háptica. Ofelia no se deja ver. Al contrario, nos toca. Como si Ofelia, protegida por una máscara de pintura, se negara a ser leída por la mirada normativa. La opacidad de la capa de pintura que cubre el rostro, abruptamente cortado por el límite de la tela, contrasta con el cuidado y la precisión con la que cada uno de los cabellos y una oreja han sido dibujados. La vitalidad y la complejidad del pelo (borde eléctrico de la subjetividad y signo de la irreductible multiplicidad del tiempo) empoderan al sujeto sin rostro representado trasladándolo verticalmente a una dimensión que excede la del retrato.

El mismo pelo vibrátil, como una corona de radiaciones que emanan de una estrella invisible, enmarca un rostro sin mirada en *When you read this letter, my dearest, I will be near you* (2001). *Little Bride* (2004) podría ser otra variación del retrato del mito de Shakespeare y de sus sucesoras psiquiatrizadas. Ofelia es también la novia gótica que, enamorada del asesino que ha matado a su padre, tendría que llevar luto incluso en su propia boda. El vestido de novia ha sido aquí transformado en un velo negro que cubre la totalidad del cuerpo, rechazando tanto la fisionomía normativa que amenaza con patologizarla, como los rituales románticos que hacen de la novia un ángel virginal y blanco. Quizás bajo el velo estén Goya o el gorila. La subjetividad de la novia no es accesible a través de su rostro, no se deja leer. «Cada novia que pinto es invisible», dirá Strik (2009, 79).

Strik opera una sustracción semejante del rostro con respecto a la mirada normativa en *Elephant Woman* (2004): el rostro aparece cubierto de una materia irregular y porosa, como si un velo o incluso la piel se hubieran calcificado. No hay mirada, ni rasgos. El rostro no tiene ni eje, ni equilibrio, ni gesto. Esta opacidad denuncia también la imposibilidad de subjetivación que la mirada normativa única provoca en los «anormales», al mismo tiempo que la multiplicidad de manchas, orificios y brechas de la materia se transforman en una multitud de ojos que miran al espectador y lo desafían. Del rostro representado ya no le preocupan a Strik ni la pose ni la simetría, sino la energía subjetiva, su movimiento interno; lo que aparece es la materia no como masa visible y medible, sino como fuerza y proceso de creación.

En la serie *The Bride Fertilized by Herself* (2007–2008) ya no se trata de mirar un rostro, sino de asistir a su transformación, de revelar un proceso de mutación y de metamorfosis de la materia. La obra consta de ocho piezas alineadas horizontalmente entre las que se encuentran los dibujos de una cabeza que emerge de un torbellino de trazos a lápiz y de una mano masturbadora. Las Ofelias in-visibles y las novias autofertilizantes de Ely Strik forman parte de un atlas fisonómico disidente que

disloca las taxonomías visuales normativas de la modernidad, estableciendo nuevas relaciones entre imagen, género, sexualidad, conocimiento y subjetividad.⁴ Aunque sería posible feminizar a la «novia» y a su acto de masturbación, la serie nos incita a entender la masturbación como autofertilización, y a la novia como un proceso molecular multiforme (sin género ni sexo determinado) en constante devenir. De nuevo Goya se encuentra con Darwin, mientras que Marcel Duchamp hace el amor con Lamarck.

La alianza de Ofelia y el gorila. Deshacer lo humano. Gorilizar la historia

El segundo *revenant* que vuelve de manera insistente en la obra de Strik es el gorila. A partir del 2004, Strik realiza una serie de pinturas en gran formato que, a pesar de sus diferencias, tienen en común una misma composición semántica: una máscara, un rostro o una cabeza de gorila ha sido colocada (¿insertada, injertada, colgada, superpuesta o simplemente pegada?) sobre un cuerpo humano ataviado con códigos culturales (vestidos, tules) que incitan a leerlo como femenino.

Para un espectador feminista de la historia del arte en tiempo de fantasmas resulta evidente que el uso de la máscara del gorila o incluso la operación que podríamos denominar «gorilización» de lo femenino, o feminización del gorila, se ha convertido en un motivo central del activismo y de las prácticas artísticas feministas desde las Guerrilla Girls hasta Virginie Despentes (2006). No estoy diciendo aquí que Elly Strik sea feminista. No se trata de ser feminista. Feminista no es una esencia o un atributo. Feminista indica un modo de hacer, una práctica, un modo de resistir a la norma y de precipitar procesos de transformación social. A lo que me refiero es a que la tarea de terapia de la historia visual y de reconstrucción política del rostro que Strik lleva a cabo podría ser entendida como una de las técnicas centrales de la epistemología de un feminismo crítico expandido. En todo caso, si es posible hablar de feminismo, no se tratará de un feminismo-mujer (inscrito en las opresiones de la diferencia sexual), sino de un feminismo-gorila (cuyo ámbito de acción es una política de la hominización).

Me preguntaré primero por qué el gorila, la máscara del gorila (y en particular King Kong, su variante pop), se ha convertido en un emblema del activismo y de las prácticas artísticas feministas contemporáneas. En *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (1989), Donna Haraway nos proporciona una respuesta que nos ayudará a entender después la fuerza del gesto de Strik. Haraway estudia el museo como espacio de representación en el que el discurso científico y la práctica artística se alían para construir al ser humano (frente al primate) como especie superior. La imagen emblemática del gorila gigante como áter ego del hombre blanco civilizado —que llevará hasta el King Kong cinematográfico de Carl Denham de 1933— surgió, nos recuerda Haraway, con los relatos coloniales, las prácticas de

4 Se inscriben en esta tradición de resistencia al retrato como tecnología de normalización de subjetividad, artistas aparentemente tan distantes como Goya, Jean Jacques Lequeu, Marcel Duchamp, Claude Cahun, Cindy Sherman, Marie-Ange Guilleminot, Valie Export, Jana Sterbak, Jeanne Dunning, Rosemarie Trockel, Zoe Leonard, Markus Schinwald, Orlan, Helen Chadwick...



taxidermia, con la fotografía y los dioramas museísticos popularizados a principios del siglo XX.⁵ El mito del gorila como bestia «depravada y viciosa» nace con los relatos del viajero colonial francoamericano Paul de Chaillu, primer hombre blanco que captura y mata a un gorila en África Central en 1885 (Chaillu 1875). Pero el gorila como figura visual aparece después con el «gigante de Karisimbi», capturado por Carl Akeley en el Congo Belga en 1921: el cadáver del gorila de espalda plateada será fotografiado y disecado, su imagen diseminada como icono cultural. La piel de su cara servirá para modelar una máscara que más tarde fue incluida en la colección *Lions, Gorillas, and their Neighbors* (Akeley y Jobe 1922). Finalmente, los restos del gorila serán reorganizados sobre un maniquí de simio mediante técnicas taxidérmicas y expuestos dentro del diorama de la Sala Africana de Akeley en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York en 1936, poco después de la muerte del científico. En el diorama de Akeley, el «gigante» está acompañado de una hembra y su cría, reproduciendo así una imagen de familia heterosexual animal (aunque en realidad los animales pertenecían a grupos distintos) en el jardín del Edén.

Para Haraway, Akeley es Víctor Frankenstein y el gorila su criatura inventada. En los años 1920, Carl Akeley era considerado no solo científico, sino también artista. La taxidermia (un sistema complejo de representación del cuerpo que incluye la disección y el cuidado de la piel, la fotografía, la construcción de máscaras, la escultura, la reconstrucción anatómica y la puesta en escena) era al mismo tiempo una técnica de producción de conocimiento biológico y un arte de teatralización de la vida indispensable en el museo natural moderno. El museo ilustrado no solo tiene como misión contener la memoria de la nación, sino que tiene también la función de reproducir la «naturaleza» dentro del espacio urbano: el museo es un teatro de hominización en el que el gorila se hace visible como origen animal superado. En este sentido, el gran primate es la figura límite de los discursos científicos en torno a los que se construirán las diferencias de especie, raza, género y sexualidad que dominan todavía hoy las taxonomías de lo vivo. Evolutivamente, nuestro antepasado más próximo, el primate, debe ser alejado constantemente para evitar toda contaminación animal. Situado por el discurso dominante del otro lado del umbral de la humanidad, el gorila aparece como un ángel caído de la evolución.

El cuerpo ficcionalizado del gorila (junto con el indígena africano, la mujer, el desviado sexual, el inválido...) le servirá al discurso biológico como contrafigura para producir «un tipo específico de unidad humana: a saber, la filiación a una especie única, la raza humana, el *Homo sapiens*» (Haraway 2004, 249). El gorila es representado como el

5 Esta relación entre práctica científica, museo y cultura popular no solo existe en el caso del gigante de Karisimbi y King Kong, sino también en el caso de Jumbo: un elefante africano que fue exhibido en París, Londres y Nueva York, y que murió atropellado por un tren en la década de 1880 en Ontario. Jumbo será el primer animal disecado y museificado por P. T. Barnum para el Museo Americano de Historia Natural. Barnum compró una elefanta llamada Alice con la que organizó un espectáculo en el que la «novia de luto» acompañaba el cuerpo disecado de Jumbo. En 1941, los estudios Disney transforman a Jumbo en Dumbo, el elefante volador.

«doble animal» del hombre blanco, del mismo modo que la mujer es su «doble femenino». Su otro, su límite. Alteridad y frontera.

Donna Haraway subraya que la representación pictórica y fotográfica del «rostro humano» se sitúa en el centro de esta tarea epistemológica de diferenciación y hegemonía del *Homo sapiens*. En una narrativa de evolución continua, el rostro humano marca, para la antropología moderna, un punto de ruptura. Dentro de la taxonomía de especies, géneros, sexos y razas que separa humano y animal, civilizado y primitivo, femenino y masculino, heterosexual y homosexual, el rostro humano se opone a la «máscara del gorila» para afirmar su hegemonía evolutiva.

King Kong, popularización cinematográfica del mito del gorila gigante, humaniza al animal, le da un rostro, o mejor una máscara, situándolo al mismo tiempo como víctima romantizada de los lenguajes y las prácticas científico-coloniales y como verdugo que busca vengarse de su áter ego humano y colonizador. La imposible historia de amor de King Kong con la mujer rubia occidental no es simplemente una erotizada trasposición de las prohibiciones de sexualidad interracial impuestas por el régimen colonial y la segregación, sino también un desesperado drama de identificación y deseo de revuelta. Como el gran primate, el cuerpo de la mujer, sexualizado y naturalizado, está también situado en una posición subalterna con respecto al cuerpo de hombre blanco. Frente a frente en el mapa de la clasificación biopolítica, la mujer occidental y el gorila se miran, se reconocen —y quizás incluso intercambian sus máscaras—. Como hubiera podido afirmar Joan Rivière releída por Virginie Despentes, detrás de la máscara de la «feminidad» impuesta socialmente, se esconde el rostro de King Kong (Rivière 1929). O viceversa.

Y es ahí donde entra la artista para recuperar al gorila y a su máscara, para ponerse la máscara del gorila, para tomar su rostro, para ensalzarlo, reclamarlo, autorizarlo. Esa es la escena que Elly Strik performa y ritualiza.

El procedimiento, repetido en varias ocasiones como método de producción entre 2001 y 2005, es el siguiente: la artista se pone una máscara de gorila y realiza una foto de sí misma que servirá después como base para el dibujo. La imagen final es el resultado de la superposición y la sobrescritura de, al menos, cuatro elementos: cuerpo, máscara, imagen fotográfica, pintura. Se trata de un ritual performativo (en ningún modo representativo) del que el dibujo es la huella bidimensional. Si a veces, como en *Bride* (2002–2010), la pintura es el resultado de esta superposición hasta producir opacidad y hacer que el rostro no sea visible, otras, como en *Beaucoup de fleurs*, o en *Your look will give the angels strenght* (2001–2010), Elly Strik somete al conjunto a la sustracción de capas como si la pintura fuera una paleta arqueológica. Lejos de reproducir un rostro, Strik equipara la pintura a una técnica intencional diseñada para mostrar lo que el ojo no puede ver: una máquina de rayos X o una técnica de datación de carbono 14 (el lápiz es en definitiva carbono) selectiva y afectiva que invierte el orden superficie–profundidad, haciendo

visibles imaginarios estratos subterráneos y situando una calavera ennegrecida o un velo bordado donde debería estar la piel.

En las pinturas en laca y óleo *The Same* (2005) y *Herodiade* (2005), Strik representa el momento liminal en el que un cuerpo blanco, bípedo y humanoide sujeta una máscara de gorila delante de su rostro. En *The Same* no hay rasgos que permitan identificar al cuerpo que lleva a cabo la acción: excepto un brazo y un par de zapatos, no parece haber nada debajo de un vestido traslúcido. De nuevo, el motivo repetitivo del tejido en tul se convierte en un paisaje cósmico, en un cristal que revela la estructura del tiempo. El espectador se encuentra frente a una gigantesca figura flotante que se arranca un rostro espectral. Notemos además que la máscara no está exactamente ni puesta ni quitada. Como el vestido, la máscara actúa como un velo, una interfaz, un filtro, una pantalla. Lo que llama la atención es que bajo la máscara del primate no aparece un rostro humano, sino que por el contrario parece surgir una segunda máscara de primate. La máscara (como el velo, el pañuelo, pero también la piel y la pintura) es un operador que sirve para iniciar un proceso de devenir y alterar el modo en el que la feminidad y la animalidad han sido codificadas por el lenguaje visual.

La identificación entre el primate y el cuerpo humanoide femenino se intensifica en *Veronika* (2005): aquí, al quitarse la máscara de gorila, el cuerpo femenino se queda sin rostro. La Verónica de Strik lleva impresa sobre el sudario la imagen de su propio rostro simiesco. En *Speak woman, what shall I give you?* (2004), un cuerpo humanoide vestido únicamente con un velo de novia y con cabeza de gorila se levanta el velo para mostrarnos las piernas desnudas y sin zapatos. El espectro del gigante de Karisimbi ha vuelto vestido de novia. La oscuridad del rostro y la intensidad de la mirada frontal del gorila actúan como un centro de gravedad que atrae hacia él el resto de la pintura. La mirada del espectador busca la del gorila, es capturada por la máscara que aterriza y fascina. En *E.S.* (2004) la boca abierta de la máscara del gorila acentúa la amenaza, que contrasta con la inofensiva falda rosa adornada con un lazo. En *Fay Wray* (2004), otro cuerpo humanoide con una máscara de gorila sobre la cabeza descubre bajo un vestido femenino una cabellera negra que crece sobre los hombros y un pecho desnudo. La oposición primate/humano, masculino/femenino, vestido/desnudo se acentúa con la división del espacio pictórico en dos bandas, azul y verde. La mirada frontal de la máscara animal y de los pechos desafían al espectador, rechazando cualquier recuperación voyeurista o patologizante, y transmiten la fuerza de un proceso de empoderamiento, de una metamorfosis reveladora.

Pero sería ingenuo reducir la complejidad de la máscara del gorila y su potencia para deshacer la antropología dominante a la oposición femenino-masculino. El gorila no es ni masculino ni femenino, la máscara está ahí para deshacer la *mask-ulinity*, recuerdan

las Guerrilla Girls.⁶ No es la identidad, sino el proceso mismo de devenir, la energía que hace que el espectro luche por salir de la invisibilidad, imposible de reducir a un único afecto o a una forma cerrada, lo que domina la plástica de Ely Strik. Bajo la máscara la mutación no cesa: el gorila es la novia, la novia es Goya y Goya es E.S. y E.S. es Ofelia y Ofelia es la novia autofertilizante y la novia autofertilizante es la mujer elefante y la mujer elefante es el niño y el niño es el gorila y el gorila es el tiempo que busca esconderse bajo la máscara.

París, septiembre del 2013.

Referencias

- Acker, Kathy. 1997. *Bodies of Work. Essays*. London/New York: Serpent's Tail.
- Akeley, Carl E. and Mary L. Jobe. 1922. *Lions, Gorillas, and their Neighbors*. New York: Dodd, Mead & Co.
- Apignanesi, Lisa. 2009. *Mad, Bad, and Sad: A History of Women and the Mind Doctors*. New York: W.W. Norton.
- Danbolt, Mathias. 2011. «Disruptive Anachronisms: Feeling Historical with N.O. Body». In: *Temporal Drag*, Pauline Boudry and Renate Lorenz. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 1982–1990.
- Chaillu, Paul de. 1875. *Nouvelles aventures de chasse et de voyage chez les sauvages*. Paris: Ed. Michel Levy.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Despentes, Virginie. 2006. *Teoría King Kong*. Barcelona: Melusina.
- Diamond, Hugh W. 1856. «On the Application of Photography to the Mental Phenomena of Insanity». In: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*. London.
- Didi-Hüberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Juan Calatrava (trad.). Madrid: Abada Ediciones.
- Freeman, Elizabeth. 2010. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.
- Gilman, Sander L. 1977. «Hugh W. Diamond and Psychiatric Photography». In: *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Sander L. Gilman (ed.), New York: Citadel Press.
- Guerrilla Girls. 1995. *Confessions of the Guerrilla Girls*. New York: HarperPerennial.
- Haraway, Donna. 1989. «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden. New York City, 1908–1936». In: *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge.

6 Gaetane Lamarche-Vadel menciona cómo las Guerrilla Girls utilizan la máscara como un modo de deshacer la oposición entre la masculinidad y la feminidad. La máscara, dicen, permite reconstruir una forma de *mask-ulinity*. Citado en Gaetane Lamarche-Vadel (2008). Véase también Guerrilla Girls (1995).

- Haraway, Donna. 2004. *Testigo_Modesto Segundo_Milenio. HombreHembra@_Conoce_ Oncoración@. Feminismo y tecnología*. Barcelona: Editorial UOC.
- Hustvedt, Asti. 2011. *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth Century Paris*. New York: W.W. Norton.
- Lamarche-Vadel, Gaetane. 2008. «Elly Strik, presentación de la exposición *Species*». Paris: Galería DIX291.
- Rivière, Joan. «Womanliness as Masquerade». In: *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. X, pp. 303–313.
- Schneider, Rebecca. 2009. «Remimesis: Feminism, Theatricality, and Acts of Temporal Drag», conferencia dictada en ReAct: Feminism, Akademie der Künste, Berlín, 22–25 de enero.
- Showalter, Elaine. 1993. «Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism». In: *Shakespeare and the Question of Theory*, Patricia Parker and Geoffrey Hartman (eds.). New York: Routledge, pp. 77–94.
- Strik, Elly. 2009. «On Dark Loaves and Becoming a Raven. A Conversation with Elly Strik». In: *Oracle*. Brussel: Tornado Editions.
- Strik, Elly y Jean-Christophe Ammann. 2005. *Gorillas, Girls and Brides*, Brussel: Tornado Editions.

dossier

DE LA TEORÍA QUEER A LA DESCOLONIZACIÓN DEL SABER

Carlos Motta

Bogotá (1978). Vive y trabaja en Nueva York

carlosmotta.com

Lo nefando, la crítica y la estética

«No te ayuntarás con hombre como con mujer; es una abominación» dice el pasaje bíblico Levítico 18 en relación al homoerotismo que, junto con la zoofilia y el placer solitario de la masturbación, se consideran pecados *contra natura*. Históricamente, la lectura e interpretación de esta línea ha justificado la segregación, persecución y discriminación de las relaciones homoeróticas en el ámbito social y ha sustentado la condena moral y legal de la sodomía como un pecado *nefando*. Nefando, adjetivo en latín que se refiere a un acto indigno, algo tan repugnante y execrable que desafía su enunciación. Lo nefando es innombrable e indescriptible. Desde el siglo XV y en especial durante los años de la Inquisición, la Conquista y la Colonia, la Iglesia Católica, en su cruzada evangelizadora y de imposición de la ley de su Dios, sancionó lo nefando con disciplina extrema y fuerza destructora.¹

1 *Lo nefando* no solo corresponde a la Conquista de América sino al expansionismo protoeuropeo de Monarquía e Iglesia. La etiqueta nefanda también se usó para referirse a los musulmanes y para la delimitación moderna eurocéntrica.

Mi proyecto *Trilogía nefanda*² se acerca a lo nefando a partir de una serie de inquietudes: conforme con los estudios críticos y la teoría *queer*, y en particular relación con los escritos del teórico francés Michel Foucault, el discurso de la sexualidad es una construcción cultural que responde a un linaje de categorías epistemológicas occidentales. ¿Cómo acercarse entonces a la idea del sexo *anterior* al conocimiento moderno? ¿Cómo entender, más allá de lo *nefando*, las sugerentes esculturas, vasijas, joyas y dibujos homoeróticos producidos por varias culturas prehispanicas a lo largo del continente americano? ¿Qué tipo de herramientas conceptuales se pueden emplear para comprender la expresión indígena del sexo, si las

2 *La Trilogía nefanda* está compuesta por tres videos cortos que investigan la imposición de categorías epistemológicas europeas sobre culturas indígenas y sociedades coloniales durante la Conquista de América. Los tres video-ensayos hacen énfasis en la construcción de la *sexualidad* y del género como categorías de identidad basadas en preceptos judeocristianos, cuyos orígenes se basan en discursos legales y morales de crimen y pecado. Véase carlosmotta.com/projects.

herramientas analíticas disponibles son en sí mismas categorías coloniales? Y por último, ¿qué se puede aprender de estas reflexiones históricas para discernir las problemáticas políticas contemporáneas de la sexualidad?

Nefandus, uno de los video-ensayos que conforman la trilogía, presenta un diálogo extemporáneo entre dos hombres, con el deseo de responder algunos de estos interrogantes. Las voces, en español y en kogui, nos acompañan durante un viaje en canoa por un cristalino río en medio de la selva. La voz en español indaga sobre la complicidad del paisaje con la violencia de la Conquista: cómo el caudal del río borró las acciones que ahí ocurrieron y busca en el paisaje cualquier detalle que le ayude a entender la relación de los antiguos habitantes de ese territorio —representada en objetos encontrados— con el cuerpo, el placer, el deseo y el homoerotismo. A lo largo del viaje el hombre narra la manera como la moralidad y el derecho impuestos por los conquistadores y evangelizadores españoles condicionaron la expresión y experiencia del homoerotismo durante la Colonia. La voz en kogui no

hace referencia a la sexualidad en cuestión, sino que lamenta la desaparición de su cultura y la violación de la tierra. Al final del video la voz del kogui afirma cómo él es consciente de que su presencia en la narración es una mera proyección de los intereses de su interlocutor y cómo es la necesidad de conocerse a sí mismo la razón que lo lleva a buscarlo:

Mi voz mediada por la tuya
palabras impuestas sobre mis acciones
tradiciones designadas como comportamientos
tus intereses reflejados en mi cuerpo

Soy una ficción inventada por ti
mírame a los ojos, ¿qué ves?
¿El caudal del río?

La relación entre las voces evidencia cómo la construcción de historias acerca de la descolonización del cuerpo y de la sexualidad requiere de un constante autocuestionamiento del lugar desde el que se entiende y se habla. La intención de romper con las categorías de conocimiento de la modernidad, a partir de construcciones que en sí mismas son modernas,



Carlos Motta, *Nefandus*, 2013, fotograma de video, 1304", HD 16:9, video, color, sonido. Cortesía Galería Filomena Soares, Lisboa; Instituto de Visión, Bogotá; mor.charpentier Galerie, París.

invita a preguntarse por la propia capacidad de desestabilizar el orden normativo. En estos términos, *Nefandus* es un ejercicio especulativo donde la crítica y la estética se utilizan como dispositivos narrativos para proponer una contrahistoria, pero a la vez para reflexionar cómo estas son formas específicas de construcción de conocimiento.

La descolonización de la sexualidad no a partir de la teoría *queer*, sino de la descolonización del saber

Los proyectos de emancipación generalmente se estructuran de manera discursiva y utilizan el lenguaje para nombrar, para señalar, para redirigir. El lenguaje (hablado, escrito, visual) da forma a procesos de empoderamiento. La teoría, el arte y el activismo *queer* facilitan herramientas para dichos procesos de emancipación que buscan desafiar críticamente a la sociedad con la intención de transformarla y ofrecen formas distintas de identificación y acción, más allá de las rígidas categorías tradicionales. Pero, ¿se puede afirmar que un proyecto de resistencia *queer* funciona más allá de los marcos intelectuales —teoría crítica, estudios culturales y filosofía occidentales—, la ubicación geopolítica (el Norte global), el idioma (inglés) y los contextos políticos y culturales de donde emergió?

En la reciente conferencia Queering Paradigms (QP5)³ realizada en Quito, el término *queer* se usó mucho y fue invocado en referencia a las políticas de sexualidad y género en su intersección con temas de raza, clase, VIH/sida, etc. En español, la palabra *queer* no tiene una traducción literal y aunque ha habido varios intentos de precisar su significado, generalmente se utiliza el anglicismo *queer*. En el contexto de la conferencia en Quito el uso de esa palabra en inglés sugería que el concepto *queer* puede ser implementado como un modelo político universal, no obstante las especificidades culturales, geográficas, étnicas

3 Queering Paradigms es una serie de conferencias que comenzó en Canterbury (2009) y posteriormente se ha llevado a cabo en Brisbane (2010), Oneonta (2011), Rio de Janeiro (2012) y Quito (2014).

Carlos Motta, *Hacia una historiografía homoerótica # 2, # 9, 2014*, lápiz y acuarela sobre papel, 22,86 x 30,48 cm. Dibujado por Motta y Gata Suba, basado en una escultura de la cultura Teotihuacana. Cortesía Instituto de Visión, Bogotá.



y políticas locales.⁴ Esta suposición resulta bastante problemática, dado que el marco conceptual *queer* tiene un origen sitio-específico y responde a un contexto sociocultural particular. Si bien la genealogía latinoamericana ha planteado el reto de traducir, transculturar e interculturalizar proyectos teóricos y políticos tales como el feminismo, los estudios LGBTI y lo *queer*, su aplicación en el contexto andino corre el riesgo de ser otra imposición colonial.⁵

La región andina es escenario de procesos intelectuales y políticos que buscan descolonizar no solo el ámbito geopolítico, sino también el saber. En mi

4 Acá me refiero al marco conceptual oficial de la conferencia QP5. Varios participantes del evento interpellaron activamente la palabra *queer* durante sus ponencias, presentaciones y discusiones, generando propuestas para una traducción heterogénea de lo *queer* andino.

5 En relación a este punto se debe tener cuidado de no caer en discursos de liberación *latinoamericanista*, que en sus deseos de pureza geopolítica y sociocultural tienden a ser simplistas e igualmente opresores.

opinión, al proponer una crítica sistémica de procesos de dominación colonial se debe cuestionar la primacía del lenguaje dentro de la modernidad. El lenguaje se ha priorizado sobre cualquier otra forma de comunicación y sus aplicaciones son el fundamento conceptual de las ciencias sociales y, por ende, de la construcción del saber. Las metodologías de la historia, la filosofía, la sociología y la economía rechazan formas de comunicación *informal*, no sistematizada. La historia oral, por ejemplo, se ha rechazado como no objetiva y por consiguiente no científica. De acuerdo con el trabajo radical de la socióloga boliviana aimara, Silvia Rivera Cusicanqui, la historia oral representa la potencialidad de la descolonización del saber ya que proporciona un método *crítico*, donde la objetividad de las *fuentes* es remplazada por una interlocución entre el investigador y sujeto, acto que *en sí* es una forma de construir un conocimiento participativo (véase Mignolo 2006).



Carlos Motta, *Hacia una historiografía homoerótica # 8*, 2013, plata con baño de oro, 0,7 x 2 x 1,5 cm. Basado en una escultura antigua de algún grupo étnico mexicano no identificado. Cortesía Galería Filomena Soares, Lisboa; Instituto de Visión, Bogotá; mor.charpentier, París.

El proyecto teórico *queer* se basa ampliamente en intervenciones semánticas, en la desviación del significado y en el *queering* de las categorías de lenguaje. Por su lado, un proyecto de descolonización del saber, de los placeres, del cuerpo no clasificado y de la identidad no categorizada, requeriría el reconocimiento de dichas metodologías en las cuales el lenguaje precisa los términos y reproduce formas de dominación colonial, aunque estas se consideren como formas de liberación epistémica. Siguiendo este argumento, el querer entender, leer y acercarse a la noción prehispanica del cuerpo, por ejemplo, a partir de la teoría *queer*, resulta contradictorio, ya que el construir una contrahistoria a la colonial a partir de un ejercicio intelectual colonial reproduciría formas coloniales del saber. El uso del término *queer* en otros idiomas por sí mismo, en relación a problemáticas sexo-genéricas locales, ejemplifica la coalición del anglicismo con un contexto reticente a ser *leído* en términos extranjeros. Pero lo que debe ser puesto en evidencia, más allá del uso de la palabra «*queer*» (que ha sido interpretada y traducida en América Latina y España como *teoría marica*, *transmarikabollo*, *transfeminismo* y *cuir*, por mencionar solo algunas), es la aplicación conceptual del proyecto teórico y político *queer* en relación con las historias de colonización subyugante que se basan en conceptos de la modernidad y el liberalismo, como la libertad política, el progreso social y la liberación sexual.

¿Qué hacer?

¿Qué hacer cuando los cuerpos e identidades en cuestión viven experiencias marcadas por la violencia y la exclusión? ¿Qué hacer cuando algunas comunidades ignoran el deseo homosexual de tal forma que solo pueden enunciarlo para negarlo? ¿Qué hacer cuando el peso de la tradición comunitaria es mayor que cualquier realización personal? Mi experiencia produciendo *Trilogía nefanda* me puso en contacto con una serie de hombres indígenas quienes me aseguraron que la homosexualidad es una invención extranjera, que no *afecta* a sus comunidades y que las crónicas e historias antiguas que yo traía debían ser mentiras inventadas por los colonizadores de la época. Al mostrarles las

Carlos Motta, *Hacia una historiografía homoerótica # 11*, 2013, lápiz y acuarela sobre papel, 22,86 x 30,48 cm. Dibujado por Motta y Gata Suba, basado en una escultura de la cultura Moche. Cortesía Instituto de Visión, Bogotá.



fotos de algunos objetos homoeróticos, sus reacciones fueron escépticas. Esos objetos son tan lejanos a ellos como lo son para mí, con la diferencia de que yo busco entender y *construir* su significado. Para mí son eslabones perdidos que pueden ayudarme a entender los orígenes de la homofobia. Su rechazo generó un profundo conflicto ético en mí: ¿qué hacer? Les presenté el proyecto como una ficción que busca rescatar crónicas orales relacionadas con los tayrona, los moche, los tolita y otras antiguas etnias de América Latina, que fueron las que dejaron como herencia involuntaria los objetos en cuestión. La palabra «ficción» y el pago de unos honorarios nos dieron acceso a su colaboración. Pero fue difícil convivir con la sensación de que estaba imponiendo narrativas no deseadas sobre un paisaje tantas veces violado. Sin embargo, seguí adelante con el proyecto.

La liberación sexual

El carácter asimilacionista del movimiento LGBTI internacional, y su énfasis en ciertas políticas de inclusión, ha sido ampliamente criticado en el contexto latinoamericano. La importación de discursos, agendas y estrategias operativas tiende a reforzar las instituciones y las políticas heteronormativas; a pesar de que logren llevar a cabo proyectos de inclusión, no pueden transformar los prejuicios sociales y culturales que reproducen la exclusión y la homofobia. La creación de un sujeto gay global es una forma ávida de emancipar a partir de generalizaciones coloniales. Lo *queer*, por su parte, se lanzó al rescate con una agenda contraria que busca cambios radicales de consciencia social y retos políticos e intelectuales. Pero dentro del marco de la crítica de la descolonización del saber, lo *queer* fomenta también una idea de libertad mediada, importada, digerida.

Con la *Trilogía nefanda* busco abordar mi deseo de conocerme y de entender el contexto político y cultural que ha producido la marginalización de la homosexualidad. Las contradicciones entre los proyectos decolonial y *queer* generan espacios de pensamiento y de producción desafiantes, pero también productivos: es a partir de ellos que se forma mi obra, que me construyo como artista y como sujeto; y por consiguiente, como construyo mi audiencia. ¿Qué es la emancipación si no un proceso de individuación personal y colectiva? No es mi intención proponer una falsa relación binaria entre la descolonización del saber y el proyecto *queer*, ya que ambos proyectos comparten fundamentalmente el deseo de re-estructurar el orden normativo. Sin embargo, una enseñanza interesante del proyecto decolonial es la necesidad de re-contextualizar *el método* y de no confiar en su aparente universalidad. La producción de nuevos saberes requiere de nuevas metodologías, de nuevas estructuras fragmentadas, de críticas *críticas* de sí mismas, de estéticas conscientes de su hegemonía formal y conceptual.

Agradecimientos especiales a Diego Falconi, por su claridad conceptual y generosa ayuda para desarrollar estas ideas. Gracias también a Cristina Motta por su atenta lectura y corrección de estilo.

Nueva York, abril del 2014.

Referencias

Mignolo, Walter. 2010. «El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui», en: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: Clacso.

YO SOY TUER ESE SELLA

Juan Pablo Echeverri

Bogotá, Colombia (1978)

juanpabloecheverri.com

A veces cuando me preguntan ¿por qué hago autorretratos? yo también me planteo la misma cuestión. Quizá buscando en el pasado pueda encontrar respuestas...

Crecí en una familia cristiana y fui a un colegio católico, solo para hombres, supremamente estricto y bilingüe. En ese lugar estuve desde 1986 hasta 1996. Diez años que resultaron más definitivos de lo que jamás imaginé.

Crecer en ese lugar fue un infierno pues jamás fui aceptado; por el contrario, desde el primer día de clases se me impuso un rótulo que me acompañó durante aquella tortuosa década: el de marica. A los siete años es muy difícil entender qué es lo que puedes estar haciendo *mal* para que te llamen así, de manera que a medida que pasa el tiempo y te cuestionas todo lo que haces, no encuentras otra opción sino pensar que el problema está en ti. Y entonces comienzas a cuestionarte e incluso llegas a odiarte.

Hoy en día es simple, pues todos estamos al tanto del nivel de *bullying* que ocurre en los colegios; sin embargo, a mediados de los ochentas no era fácil traer este tipo de situaciones a casa y pedir ayuda, quedando abierta solamente una posibilidad: callar, aguantar y sufrir en silencio. Poco imaginaba yo que allí era donde estaban gestándose las bases sobre las

cuales se desarrollaría mi trabajo artístico tras haber superado esa década.

Con el tiempo, y como mecanismo de defensa, me convertí en un adolescente un poco más rebelde de lo normal, buscando alejar a quienes me molestaban. Apariencia descuidada, zapatos rayados, ropa rota y diferentes tipos de atuendos me permitieron protegerme de miles de san carlistas que luchaban entre sí por sobresalir, clasificar en campeonatos deportivos y ser *los mejores*. Pero, en el transcurso de estos años también comprendí el poder que tenía mi apariencia y cómo esta era definitiva al momento de enfrentarme al mundo exterior.

Por mi parte, solamente quería que pasara el tiempo y poder algún día dejar de ser parte de aquel lugar al que nunca pertencí. Finalmente llegó el gran día, salí del colegio y me inscribí en los cursos libres de artes en la Universidad Javeriana. ¿Por qué?, esto nunca lo tendré claro. El hecho es que allí me encontré con lo que soy ahora.

Desde los seis años fui músico, toqué violín, luego guitarra y batería, y pertencí al conservatorio de la Universidad Nacional. Lo mío siempre ha sido la música. Crecí en una familia completamente melómana, y en vez de cantar los *Canticuentos* o *Rin rin renacuajo*, crecí con The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The



Police y Queen, entre otros. Mis padres siempre nos ponían música y nos hacían aprender los nombres de todos los integrantes, de todos sus discos en orden cronológico y cosas así. Luego, con el tiempo, tuve mis propias bandas de rock y hasta toqué en Rock al Parque, entre otras cosas. Mi talento musical fue, en parte, una de las herramientas que utilicé para defenderme a lo largo de la época escolar.

Sin embargo, al momento de decidir qué carrera estudiar, jamás consideré convertir la música en una profesión. Fue en Artes Visuales donde me encontré con una clase que dictaba Clemencia Poveda y en la cual descubrí una opción de vida en la fotografía. Ella nos abrió los ojos a una herramienta poderosa que todos teníamos a la mano y podíamos explotar. Y no solamente de una manera técnica —con la cual aprenderíamos a manipular cámaras, exposímetros y ampliadoras—, sino como una herramienta que podría ampliar nuestras expectativas de vida: potencializar nuestra existencia.

En ese curso se hizo mucho énfasis en la idea de lograr conectar la cámara a nosotros mismos, es decir, de tener siempre en cuenta que más que operadores de cámaras éramos una extensión de ellas; por ende, las imágenes que plasmáramos pertenecían a nosotros

mismos y deberían traducirnos. Ejercicios como trabajar poniéndonos en los zapatos de artistas como Nan Goldin, Arthur Tress, Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman y Diane Arbus, entre otros, funcionaban a manera de pretexto y plataforma para buscar e indagar sobre nosotros mismos.

El común denominador de estos artistas es que su obra estaba ligada estrechamente a sus vidas; antes de mostrarnos las imágenes, Clemencia hacía unas introducciones supremamente minuciosas en las que hablaba de la vida de estos personajes como si fueran héroes, con una admiración y detalle que te hacía amarlos, aun sin haber visto sus fotografías. Después, todos teníamos que producir un trabajo basado en la forma de trabajar del *artista de la semana*, articulando sus prácticas a nuestras propias vidas. Independientemente de que el resultado fuera o no acertado, cada experiencia dejaba huella en quienes tomábamos la clase, una marca que en algunos estudiantes, como yo, fue definitiva.

Haber tenido la oportunidad de experimentar con el autorretrato fue una revelación para mí. No tener que pedirle a nadie que hiciera nada por mí, sino pararme frente a la cámara a hacerlo por mi cuenta



Juan Pablo Echeverri, *1 X 2 en 10*, 1998, 10 fotografías, 80 x 20 cm.

representaba un ahorro de energía que solía perder en dirigir modelos y capturar momentos mientras luchaba contra sus miedos, egos e inseguridades.

Tras la realización de *1 X 2 en 10* (1998), supe que jamás querría estar únicamente detrás de la cámara sino también en frente. Había encontrado entonces un lenguaje con el cual estaba dispuesto a enfrentar el nuevo mundo al que ahora pertenecía. También había encontrado un aliado en mí mismo.

En esta serie me retraté como diez tipos de parejas, incluyendo una de hombres, de mujeres y de travestis. Me estaba expresando sin saberlo. Quería referirme a esos baúles en los que se guardan disfraces en las casas, y al mismo tiempo quería explorar la técnica de doble exposición. El resultado fue una revelación para mí, y desde ese momento supe que en adelante solamente me iba a dedicar a hacer autorretratos.

Desde unos años atrás tenía como *hobby* hacerme fotos de documento en un Foto Japón que quedaba cerca a mi casa; esta actividad se volvió cada vez más frecuente hasta que en julio del 2000 comencé a hacerlo a diario. Sin darme cuenta estaba haciendo

lo que en el futuro sería la columna vertebral y el eje de mi trabajo y de mi vida: acabo de cumplir cinco mil días de hacerme una foto de documento diaria. Ahora bien, el hecho de coleccionar estas fotografías de cabina ha tenido un impacto evidente en el resto de mi trabajo. Por lo general, me he enfocado en hacer retratos de plano cerrado en los que poso frente a la cámara sin ninguna expresión, como lo exigen las normas de las fotografías de identificación.

Paralelamente, he realizado diferentes series de fotografías en las que utilizando mi cuerpo y alterando mi apariencia me he dedicado a personificar a otros. Todos los personajes que he caracterizado los he visto alguna vez en la vida; paso los días mirando a la gente, almacenándola en mi base de datos de posibles yos para encarnar.

Después de quince años de trabajar sobre lo mismo, mirando atrás veo que lo que tengo es una colección de yos. Suelo ser muy repetitivo y monotemático y me encanta hacer lo mismo una y otra vez. En general, toda mi vida he sido un coleccionista empedernido, casi acumulador. Por eso me parece interesante ver cómo este aspecto de mi vida cotidiana se ve reflejado en mi trabajo, que también es a primera vista repetitivo

y monotemático. Caer en cuenta de esto solamente me da ganas de seguir haciendo más de *lo mismo*.

El año pasado hice la serie *Peloquitas*, que consistía en sesenta fotografías con diferentes pelucas, un registro de mi colección personal. Quise que mi cara pareciera una de esas cabezas de icopor en las que se exhiben las pelucas. No fue sino hasta que terminé la serie cuando me percaté de que el resultado era prácticamente una recreación de mi serie *MUTILady*, del 2003, para la cual me dejé crecer el pelo durante cinco años y lo fui cortando en diferentes pasos hasta quedar calvo, esta vez con los músculos del cuerpo pintados con aerógrafo sobre mi cuerpo. Esto para mí fue impresionante, pues era como mirarme a un espejo y reconocirme. También fue una experiencia reconfortante; me dio una sensación de acierto y tranquilidad que me hizo sentir «como en casa». En últimas, fue una especie de afirmación de que estoy haciendo lo que tengo que hacer.

Aunque la primera impresión de muchos al enfrentarse a mi obra es que resulta completamente autorreferencial y autobiográfica, esto no es necesariamente así. Algo que siempre me ha llamado la atención es ver cómo he sido segregado siempre del mundo del arte por hacer autorretratos... qué digo por hacer autorretratos: ¡por ser marica! Pero en realidad mi obra no se

centra en mi vida ni en ser gay. Como cualquier artista, es lógico que mi trabajo tenga puntos de cruce con mi vida, pero no necesariamente de una manera mayor que cualquier otro artista. Finalmente, es el artista quien ejecuta su obra y no hay opción de que estas dos situaciones se desliguen. Pienso que somos simples operadores que se encargan de desarrollar las ideas que nos llegan; cada artista tiene una obsesión, la mía es el sujeto y su identidad, por eso he tomado como material de estudio al sujeto más cercano: yo mismo.

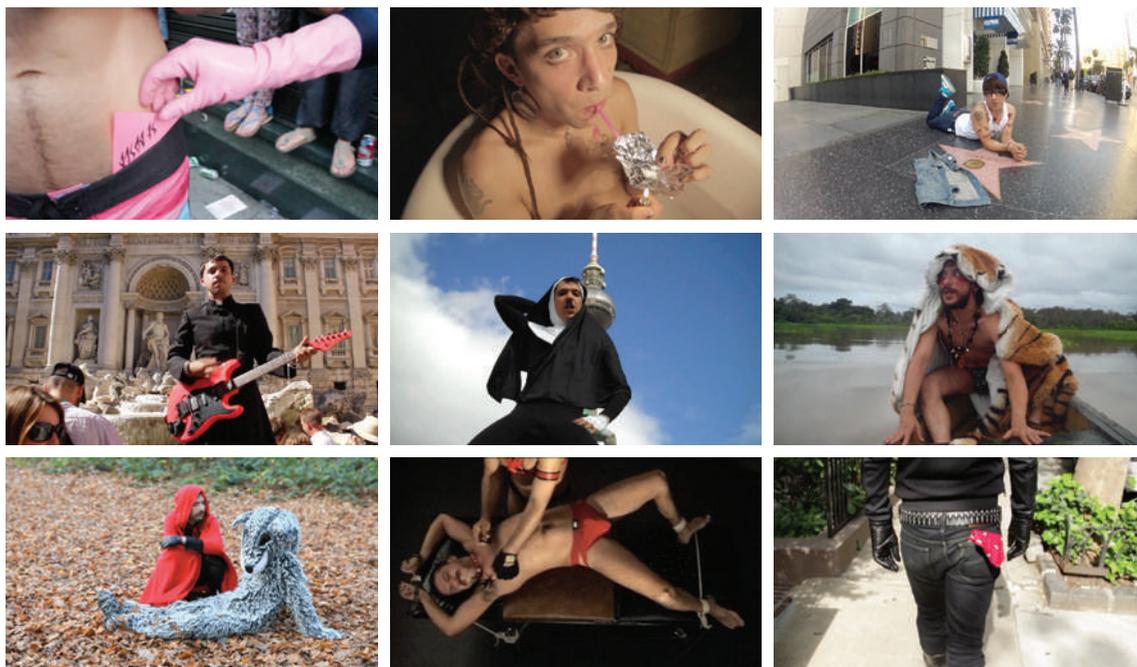
Curiosamente solo he realizado en dos ocasiones series que abordan temáticas gay: *ojo de Loca*, 2006 y *boYOs*, 2009. La primera consiste en veinticinco autorretratos de los diferentes tipos de homosexuales que podrían identificarse dentro de una sociedad. Los personajes están posando frente a una bandera gay: panadero, fotógrafo, cantante, músico, médico y hasta presidente, entre otros.

En esta serie me interesaba señalar sujetos que, aparte de tener en común el hecho de ser gais, todos están representando independientemente a personas del común con las que nos topamos a diario: el deportista, el cura, el estudiante, etc. De esta forma quería hacer referencia a cómo podemos encontrar gais en todos lados. Suena obvio, pero muchas veces la gente

Juan Pablo Echeverri. Izquierda: *ojo de Loca*, 2006, 25 fotografías, 40 x 40 cm c/u. Derecha: *boYOs*, 2009, 25 fotografías, 30 x 30 x 30 cm c/u.



Juan Pablo Echeverri, fotofijas de los videos: *dóndestá_a_ie_*, 2012, Madrid; *Catalana del Rey*, 2013, Barcelona; *Lezangeles*, 2012, Los Angeles; *Roam*, 2013, Roma; *Monjarabiosa*, 2012, Berlín; *Gay Gone Wild*, 2013, Amazonas; *Sexual Forestz*, 2011, Londres; *You keep ME hanging on*, 2010, Barcelona; *Papi Soy Gay '10*, 2010, Nueva York.



al discriminar cree que los gais son como extraterrestres y que no están cerca de ellos; bueno esto era aún peor en el 2006, pues hoy en día ya los vemos en telenovelas y *realities*, «sensibilizándonos» frente a la existencia de homosexuales.

boYOs, por otra parte, retrata veinticinco tipos de lesbianas posando dentro de triángulos rosados que encajan entre sí, formando un triángulo más grande como el que usan a manera de símbolo los miembros de comunidades LGBT para identificarse. Así como en *ojo de Loca*, en *boYOs* busqué estereotipos de mujeres que podrían ser lesbianas, desde la antropóloga hasta la tía de cualquier persona, pasando por la tenista y la baterista.

Desde el 2001 comencé a experimentar con cámaras de video haciendo videos caseros, los cuales formaban parte de un videario en el que trabajé durante varios años, hasta que alrededor del 2003 se convirtieron en videoclips musicales caseros.

Estos videos los hacía para mí, no pretendía mostrarlos ni incluirlos en mi cuerpo de trabajo. Sin embargo, con el tiempo y una vez más como producto de la

repetición de la que soy esclavo, me encontré con una serie de videos que en conjunto tenían mucho sentido.

No fue sino hasta el 2007 cuando, estando en Londres, fui invitado a una exposición en la que debía hacerse una obra relacionada con la ciudad y me aventuré a salir a la calle a grabar un videoclip por los lugares icónicos de la ciudad. Desde entonces, durante los últimos siete años he hecho un video en cada lugar que he visitado. Estos videos se han convertido en video-postales de ciudades como México, Bogotá, São Paulo, Río de Janeiro, Nueva York, París, Madrid y Barcelona, entre otras. Lo que me interesa de esta experiencia es la adrenalina que libero cada vez que produzco uno de estos videos y el carácter performático que tienen implícitas las acciones que estoy registrando. Ver las diferentes reacciones de la gente en las ciudades y observar qué tanto se involucran en mis acciones es lo que realmente le da un carácter diferente a cada video, convirtiéndolos en retratos de estos lugares.

Así es como de alguna forma la relación que hay entre mi trabajo y mi vida se ha vuelto más estrecha, y

podría decir que de una u otra manera en los videos se hace más evidente el hecho de que soy homosexual, ya que en ellos me desinhibo por medio de disfraces y, por lo general, represento canciones pop cantadas por mujeres. En varias ocasiones hago referencia a esta condición, por medio de accesorios con banderas, o títulos de algunos de los videos como *Papi soy gay*, *Gay gone wild* y *Holigay*, entre otros.

Mientras eso ocurre en mi trabajo de video, en mis fotografías cada vez más me encuentro con la necesidad de transformar mi imagen al máximo, como ocurre en dos de mis series más recientes: *Famoustrors*, 2012, serie de cuatro autorretratos representando a los cuatro famosos monstruos del cine de terror de los años cuarenta; y *Homoticones*, serie de dieciséis autorretratos como los emoticones que usamos a diario en los mensajes de texto y chat.

Actualmente estoy fascinado con las transformaciones extremas, mientras menos me reconozca en las

fotografías es más satisfactorio y, en contraste con el trabajo que había realizado anteriormente, es interesante ver la evolución de mis inquietudes y cómo estas se resuelven en términos de imagen, cómo traduzco ideas en imágenes.

Me preguntan con frecuencia cuál es el verdadero yo de los más de cinco mil autorretratos que me he hecho en la vida, y realmente es algo que no puedo responder. A lo largo de mi carrera me he apropiado de tantas identidades que creo que en mi mente *realmente* he sido Superman, Drácula, Jesús y hasta la carita triste... entre muchos otros.

Y es que teniendo en cuenta la idea de que la fotografía es un comprobante de algo que ha ocurrido, de algo que fue, es cierto que yo *sí he sido* todos estos sujetos. En el futuro aspiro seguir ampliando la variedad de esta interminable colección de yos.

Bogotá, abril del 2014.

Juan Pablo Echeverri. Izquierda: *Famoustrors*, 2013, 4 fotografías, 100 x 117 cm c/u. Derecha: *Holy Shit™*, 2009, 6 fotografías, 60 x 50 cm c/u.



SOCIEDADES PREJUICIOSAS MUTANTES

Ladyzunga *Cyborgásmica Mujer Ultradigital* Buenos Aires (2002)–Bogotá (2014)

Proyecto de: **Abcdefg Hijklmn Opqrst Uvwxyz**

Popayán, Colombia (1978)

ladyzunga.tumblr.com

Digital puede designar:

Cualquier cosa relativa a los *dedos*;

un sistema de representación mediante *dígitos*;

cualquier *sistema digital*, dispositivos destinados a la generación, transmisión, procesamiento o almacenamiento de señales digitales;

las *señales digitales*, es decir, aquellas que son discretas y cuantizadas, en términos de la teoría de la información;

los *circuítos digitales*, basados en el procesamiento de niveles discretos de voltaje.

Ladyzunga es una acción de vida y un proyecto performativo que invoca la *digitalidad* y la experimentación corporal a través de la acción de tocarse —entendiendo esta como el saber del cuerpo y de la mente—, que la artista explora y desarrolla mediante los términos de *autodigitalización* y/o *digitalización*, dependiendo del contacto con otros medios, cuerpos, seres, etc.

En la actualidad, la virtualización de la experiencia humana ha llevado a que el término «digitalidad» se vuelva ambiguo y difuso, aprovechando para reducir su aplicabilidad al contacto o toqueteo de los dedos con el cuerpo propio (autodigitalización, masturbación) y con otros cuerpos; sin embargo, la autodigitalización no se limita a ese fin específico, sino que se convierte en una herramienta para llevar al cuerpo y la mente a

otras perspectivas, visiones, dimensiones y percepciones de sí mismo. Además, es una forma de subvertir y transgredir la satanización del cuerpo perpetrada por la religión, la educación, la familia y la cultura, que históricamente lo han negado como lugar completo y fuente de innumerables formas de placer, reduciéndolo a funciones meramente reproductivas y de conservación de la especie. De este modo, se ha olvidado aprovechar y potenciar la supuesta diferencia que existe entre la humanidad y la naturaleza.

El *placer* de ver, oír, escuchar, crear, sentir, estimula al cerebro de maneras infinitas debido a que se anda y vive en una búsqueda de encontrar más tipos de placeres y potenciarlos. El proyecto de vida *Ladyzunga* nace de dicha búsqueda exploratoria desde los siete años, casi tres décadas de investigación puntual sobre el placer no convencional —es decir, de las relaciones sexuales *mete y saca*—. Volviéndose un fin y brebaje para llegar a diferentes estados mediados por los objetos, situaciones, encuentros y vivencias.

[...] Constituirse como un sujeto/cuerpo que usa los signos tradicionales de la colonialidad, en relación con el género y la sexualidad, como índices subvertidos (des-centrados) para desmontar las identidades de rol de género, o sea, apelar a fetiches o conductas (accesorios, ropa, modales, gestos y actitudes) que acentúan las funciones de género establecidas



Ladyzunga Cyborgázmika Mujer. Ultradigital, ¿Cuánto cuesta ser... Ladyzunga?. Foto: Ricardo Rodríguez Guzmán a.k.a. xXChirrixCorpXx.

por la colonialidad de la sexualidad para hiperbolizarlos, trastocarlos, des-centrarlos, es establecer el punto de una resistencia contra la performatividad heteronormada de la estética tradicional [...]

No podemos considerar que una realidad performática como la que ejecuta la performer colombiana Ladyzunga, quien legalmente ha modificado su nombre para llamarse Abcdefg Hijklmn Opqrst Uvwxyz, sea un producto espurio de la gran decadencia cultural; por el contrario, ella representa un intento por decolonizar las formas de producción de subjetividad/cuerpo y de los marcos en los que quedan establecidos los asuntos de rol y de sexualidad diversa en relación con la estética; Ladyzunga no solo resquebraja los paradigmas de las funciones de rol, sino que demuestra el agotamiento de las

posibilidades enunciativas de una estética para la cual un sujeto/cuerpo como ella no existe. (Calderón, s.f.)

¿Cuánto cuesta ser... Ladyzunga?

Obra que muestra las cicatrices físicas y psicológicas que deben enfrentar muchas personas que diseñan o rediseñan sus cuerpos a partir de cirugías de cualquier índole, en aras de sentirse cómodas o consecuentes *mente/cuerpo*.

Al apoderarse de un lugar público como el Centro Internacional de Negocios Tequendama, en Bogotá, donde confluyen y nacen muchos de los negocios que sostiene al país, se muestra al cuerpo como un negocio internacional y de constante construcción, según los medios que imperan y de los cuales a la humanidad

le es difícil escapar. Estereotipos, modas, culturas, etc., definen cómo será nuestra manera de pensar el cuerpo sin importar las consecuencias.

Abcdefg Hijklmn Opqrst Uvwxyz

Obra y performance de vida realizada con el fin de evadir el género a partir del nombre y, de este modo, ser consecuente con la infinidad de posibles construcciones identitarias, modos de ser y pensar. La propuesta surge al no encontrar comodidad en la dos coreografías y dispositivos de control llamado *género* y sus dos opciones de ser: femenina o masculina. Además, de buscar en géneros musicales su identidad o particularidad, así como con muchas otras técnicas, herramientas, etiquetas, profesiones, etc. Concluyendo, «me gustan muchas cosas, así sean opuestas, o similares, por ende no puedo pertenecer a algo en especial, la mente humana es infinita».

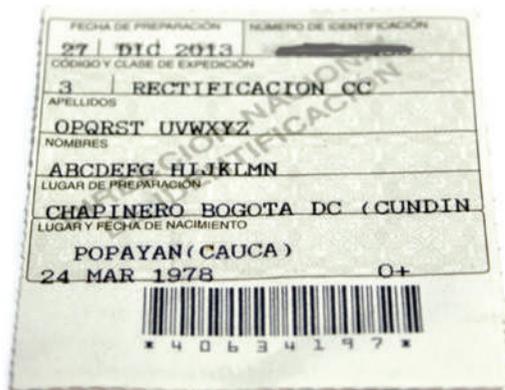
A partir de esta performance de vida, fue inevitable encontrarse con los prejuicios de las personas, en especial de la notaria Ana Elvira Guzmán de Varona, de la Notaría Primera de Popayán, Cauca, quien no permitió el cambio de nombre justificándose con las siguientes palabras: «No se lo voy a cambiar, aquí en Popayán no podrá hacerlo. No quiero dañarle su registro civil», y así fue. Más adelante, en la Notaría Novena de

Bogotá pasó algo parecido: «llame en quince días para ver la Registraduría Nacional qué responde». Fueron tres horas de irritante espera que terminaron con la grosería del funcionario, quien se justificaba diciendo: «es que no conozco a la familia Opqrst».

Finalmente, en la Notaría 53 de la misma ciudad avalaron el cambio de nombre, por obvias razones: es un derecho tener un nombre y cambiárselo por el que se quiera usar o inventar, ya que en Colombia no hay prohibiciones al respecto. Sin embargo, no dejaron de manifestarse los prejuicios de las personas como cuando el notario preguntó con curiosidad: «¿por qué quiere ponerse ese nombre?». Se evade la pregunta para no generar más morbo. Entonces salen las Escrituras Públicas con el nombre Abcdefg Hijklmn Opqrst Uvwxyz; después, sin mayores complicaciones, se enviaron a Popayán, a la Notaría Primera de Ana Elvira Guzmán de Varona, quien tuvo que cambiar el nombre en el registro civil. Esto era algo que la notaria debía haber hecho desde el principio, pero ella incumplió con sus deberes: en últimas, no se lucha contra las leyes sino contra las mentes humanas, que son más cerradas y limitadas que las mismas normas.

Después de toda esta maratón tramitomaniaca surgió la idea de hacer/diseñar la imagen (foto) para la

Ladyzunga Cyborgázmika Mujer Ultradigital,
Abcdefg Hijklmn Opqrst Uvwxyz.



cédula y contraseña, partiendo de que los documentos también son mecanismos y dispositivos de control. Casi un año después de haber cambiado de nombre, ¿por qué no evadir la identidad visual, el principal dispositivo llamado *rostro*, que además es mutante, que cambia por la edad, por accidentes, agentes externos, etc.? Asumiendo que nombres y apellidos se pueden cambiar hasta dos veces en Colombia, el sexo (anteriormente el número con el cambio de sexo), lo único que supuestamente no cambiaba era el rostro.

El rostro fue una prótesis que diseñó MonsterLabFx (Michael Buitrago), quien se unió al proyecto Abcdefg Hijklmn Opqrst Uvwxyz a petición mía. Tras cuatro horas de pegado de la prótesis a mi rostro y dos horas más de maquillaje, empezó la otra acción.

¿Soy un documento y cada una de sus partes que pueden cambiar?

Soy una persona y por ende cambia física y psicológicamente, entonces mi imagen, así como el nombre que me dieron mi madre y padre no son míos, son una imposición. Replanteándome como una persona que quiere verse de determinada manera, tengo todo el derecho a crear mi identidad (y sus dispositivos): género, nombres y rostro.

La identidad controlada y controlable, que a la vez es incontrolable debido a cuerpos disciplinados que hoy día buscan cada vez más perfeccionamiento y parecerse a..., termina —terminamos— siendo cualquier otra cosa diferente a la foto del documento con el que buscan tener un dominio, o al menos saber *quién fue*, puesto que no llevamos (hasta ahora) un micro chip con el número de cédula (DNI), tarjeta de identidad, pasaporte, seguro social, nombres, registro civil, etc. Para eso es la foto, para *comparar*, porque en Colombia los entes gubernamentales —sea policía o ejército— controlan y verifican constantemente que portemos tal documento, pero si ellos deciden, por sus prejuicios, que no nos parecemos a la foto de la cédula, proceden a efectuar otros mecanismos de identificación, como la huella digital; pero el facilismo de los mencionados evaden las pruebas para comparar las huellas. De este modo, se afirma la idea de que el rostro es la identidad, y así, según como nos ven nos tratan.

El amor encadena

Encadenar el amor fue mi última acción para evitar y evadir el control que ejercen otras personas sobre mí, cuando hay un cambio mutuo y mutante de manipulaciones expresivas de alegría, ego, sumisión y dominación (roles que son intercambiables según la situación).

Ladyzunga Cyborgázmika Mujer Ultradigital, *El amor encadena*, Autodigitalización. Foto: Pablo Adarme.



Cinturón de castidad con candados carnales a los sifones y grifos: porque el amor ya salió de mi cuerpo y lo tendré afuera para que no lastime alma y cuerpo simultáneamente.

[...] y me parecía tenaz ver cómo cada acto de *amor* es una forma de generar posesión, de manipular, de controlar.

Veía cómo el reproche es confundido con amor y es necesario reprochar para manifestar el amor. (DenialPit, conversación por chat).

Ladyzunga Cyborgásmika Mujer Ultra Digital

Porque cuando la sociedad te coloca una etiqueta nunca te pide tu permiso o tu opinión para hacerlo, se trata de un afán clasificatorio, esa urgencia tan típica por ponerle nombre a todo. (Junyent 2011)

Abuelo, ¿y yo, quién soy? Tú, tú mi querida hija, tú eres una pregunta viviente, tú eres una traviesa interrogación ambulante... en busca de respuesta sin fin. (Cocom Pech, Jorge 1961. *Muk'ult'an in Nool*, poesía maya, fragmento)

Mi obra no es obra sino cuando altera, cuestiona y rompe la dinámica en las personas y su sociedad.

Palabras dedicadas a Ladyzunga por DenialPit

Soy un sueño dentro de un sueño,
una predicción
un futuro de tantos posibles
anticipando su aparición.

Soy la intuición de una idea
que confabula y conjura
una profecía de sí misma
segura, una constelación,

Soy los pies que encuentran la huella
soy una dirección
soy la consecuencia
que precede el acto
soy... (DenialPit Parce, inspirado en la obra
¿Cuánto cuesta ser, Ladyzunga?)

[...] a veces es mejor solo conocer la obra y no a la artista, a veces se hace necesario conocer a la artista fuera de su obra, a veces la

Ladyzunga Cyborgásmika Mujer Ultradigital, pintura, Mariej Castellanos.



obra sobrepasa a la artista y otras veces, muy pocas, la vida de la artista es su obra. Su cuerpo, sus palabras, sus actos (performáticos o no) son parte de un todo indivisible; impecables, vulnerables, seguros y fácilmente devastables, inexpugnables en su voluntad, furiosos y tiernos, admirables... son reflejo de un espejo que no puedes evadir. A veces da miedo tocarlos porque no quieres quemarte o electrocutarte, a veces quieres besarlos y hacerles el amor, a veces pasar de largo porque la mentira

es más divertida. Para Ladyzunga una impecable congruencia de formas prohibidas.
(DenialPit Parce)

[...] retumban en mis oídos tu posición se acelera mi mente al estar al pendiente de tus demencias corruptas y gustosas... ideas plasmadas a través de fotografías. Cuando algo esta hecho sin ficción y con sentido por sí misma, porque eso se halla en su interior y lo que puedes conseguir es halagos o prejuicios, dependiendo de lo que te rodea y de quién te dejes rodear... tienes bien definida tu personalidad... tus gustos... eres quien para mirar... insinúas con el hecho de poder plasmar lo que eres querer decir lo que es, lo que quieres que vean, y por tal lo que ves.

Siempre me has inspirado, tu inmoralidad, la libertad de tus actos, me siento muy identificada con muchas de tus acciones y tus fotos siempre tienen un mensaje o algo para transmitir.
(Laura Pilla Pilla)

No sé, no todos los días se ve pensar de esa forma a alguien y se me hizo... muy severo. Sin pensarlo estás llegando a otra gente.
(Lina Núñez)

Ps para mí eres todas y cada una de las letras del abecedario!! (Oscar García)

abcdefghijklmnpqrstuvwxy un saludo fraterno a los cuerpos libertarios! (Jose Ricardo Delgado Franco)

[...] me gusta mucho lo que haces... me siento seducido por el anhelo de libertad aunque, para mí, ese deseo de libertad refleje la falta de libertad, pues estamos atados a una cantidad de discursos que son poco auténticos.
pero me gusta lo tuyo y punto. (Felipe B.)

Pinina Flandes, sección de Exposiciones, y dentro de esta, la subsección de Ensayo. Disponible en: <<http://pininaflandes.webnode.mx/performanceyarte/practicas-esteticas-ex-centricas-el-performance-desde-la-teoria-decolonial-como-practica-de-resistencia/>>.

Junyent, Diana. 2011. *Pornoterrorismo*. España: Editorial Txalaparta.

Sitios de Internet

ladyzunga.tumblr.com
facebook.com/ladyzungacyborg
facebook.com/monsterlab.fx.9colombia
michaelartemusica.wix.com/monsterlabfx#!home/mainPage
ricardorodriguez.org
cabaret-trans.tumblr.com
pininaflandes.webnode.mx
circuloa.com/practicas-esteticas-ex-centricas-el-performance-ante-la-colonialidad-del-gusto-y-la-sexualidad/
pornoterrorismo.com
eldivanrojo.com/2013/01/entrevista-con-la-senorita-abcdefg.html

Referencias

Calderon Rodelo, Yecid. S.f. «Prácticas estéticas ex-céntricas, el performance desde la teoría decolonial como práctica de resistencia», en:

LO QUE PUEDE UN CUERPO: RE-HACERSE NARRANDO

Mireia Sallarès

Barcelona, España (1973)

mireiasallares.com

Entrevistada por Helena Braunštajn

Helena Braunštajn En varias ocasiones hablé de dos aspectos que considero importantes en tus obras: la indeterminación y la pluralidad de las experiencias. Vinculo el elemento de la indeterminación sobre todo con las (im)posibilidades de narrar las experiencias eróticas con su carácter voluble, escurridizo, fragmentario y, al mismo tiempo, potente y liberador. Se trata de narrar algo sabiendo que el final no existe; o mejor dicho, desear que el final sea una culminación, un gran orgasmo, pero darse cuenta de inmediato de que una estructura fragmentaria no permite una sola culminación, una única definición; sino más bien, se trata de no abandonar nunca el ámbito de lo plural: los fragmentos, los orgasmos, los finales, las muertes chiquitas.

Mireia Sallarès En uno de mis primeros proyectos, *Le camion de Zahià, conversations après le paradis perdu* (Valence, Francia 2002–2005), realicé un video documental sobre la historia de una argelina, propietaria de un camión ambulante de pizzas, que estaba a punto de perder su permiso de trabajo a raíz de un programa de reurbanización del centro de la ciudad. El video no tiene inicio ni final, es un paréntesis que se acerca a un final. En ese espacio tan precario, en este paréntesis, sin embargo, las conversaciones están llenas de un profundo sentido de existencia, de la necesidad de gozar y narrar la vida.

Creo en la narración como posibilidad para sobrevivir a la muerte, las prohibiciones, las normatividades. Narrar para que no te narren. O como mínimo, para que no te impongan el relato. En su texto del libro *Las muertes chiquitas*, Maite Larrauri (2009) se pregunta qué es lo que hace que, a las mujeres que nos comparten sus vidas en la película, por mucho que hayan sufrido, no las veamos como víctimas. Según la autora, a pesar de que ellas han padecido experiencias duras en las que les han impedido ser sujetos de sus propias vidas, se han hecho sujetos de sus narraciones en un esfuerzo por comprender y explicar lo sucedido. La directora de cine independiente Jill Godmilow lo expresaba de este modo:

Esta es la primera película de no ficción filmada en un país pobre, donde aparecen mujeres víctimas de violencia que no nos están pidiendo ni ayuda, ni necesitan de nuestra simpatía. Todo lo contrario. De modo que al terminar la película, en lugar de salir pensando (como en la mayoría de documentales sobre estas temáticas), «Qué suerte que no soy yo», salimos pensando «¡Ojalá yo fuera una de ellas!».¹

1 Fragmento del discurso de presentación de *Las muertes chiquitas* que pronunció Jill Godmilow en noviembre del 2013, en el Anthology Film Archives de Nueva York.



Mireia Sallarès, *Le camion de Zahia, conversations après le paradis perdu*, 2002–2005, Valencia, Francia. Cartel luminoso de la frase "¿Saber que yo existía, eso es todo!" realizado a partir de la respuesta de Zahia a la pregunta sobre el significado del camión para ella. Imagen de una de las piezas de la exposición en el Espai Zero1 del Museu Comarcal de la Garrotxa en Olot, España. © Mireia Sallarès. Foto: Lisbeth Salas.

Porque no somos lo que nos ha pasado; somos lo que hemos hecho con lo que nos ha pasado. Y narrar la vida nos da cuenta de eso y garantiza lo que yo llamo el derecho a la vida vivida. La Unesco debería declarar la vida vivida patrimonio de la humanidad.

La pluralidad que señalabas tiene que ver con ello. La vida es ante todo pluralidad. Recuerdo una entrevista que realicé a un cura español, Alejandro Moreno —quien ha pasado la mayor parte de su vida en el barrio más peligroso de Caracas—, en la que decía: «El individuo no existe. La soledad tampoco. La persona es ante todo, relación». Tal vez la afirmación suene muy determinante, pero me parece crucial porque nos remite a una de las principales preocupaciones del pensamiento contemporáneo: ¿cómo vivir juntos en este mundo común? Frente a eso, habría que admitir que somos seres plurales, llenos de contradicciones; y donde hay contradicción, hay vida y un buen pedazo de verdad que nos hace reflexionar. Aceptar eso, como la única opción de un ser que está siempre en relación y que por ello es vulnerable y depende de los demás, es una

idea que explica Marina Garcés en *Un mundo común*:

«El inacabamiento no es el índice de una carencia, ni de una falta ni de una promesa. Es la condición misma del ser. Ser es ser inacabado» (Garcés 2013, 146).

La fragmentación implica continuidad. Necesariamente hay que ir uniendo fragmentos, sumar, incorporar.

El proyecto para el cual entrevisté a Moreno, entre otros, se articulaba a partir de esa fragmentación de manera obvia. Lo realicé sobre el concepto de verdad en la contemporaneidad y lo situé en la ciudad de Caracas, Venezuela. En *Se escapó desnuda, un proyecto sobre la verdad* (Caracas 2011–2012), una de las piezas consistió en una intervención en el espacio público a modo de monumento a la verdad, en forma de doce placas de mármol colocadas ilegalmente en distintos puntos de la capital. Me pregunto si plantear la verdad como un cuerpo femenino que huye por las calles, dejando la piedra que la nombra pegada en el asfalto, ¿no sería también una buena imagen de desobediencia sexual?, por referirme al tema de esta revista.

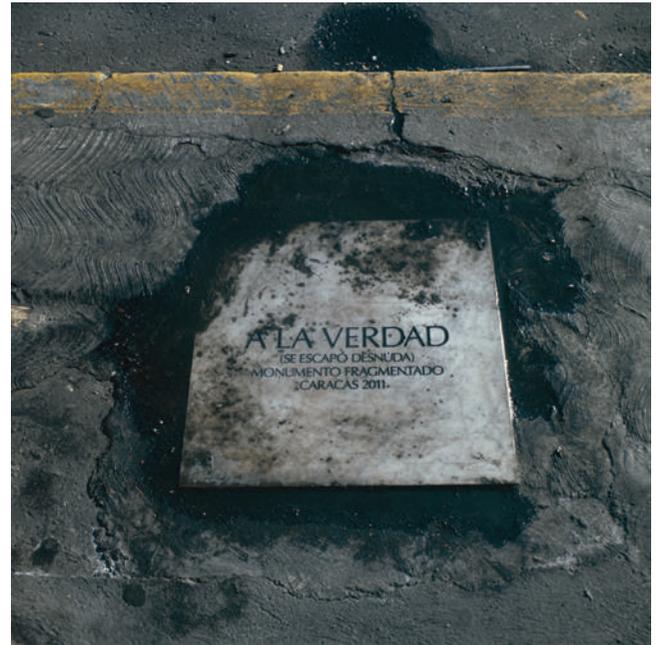
HB A la tradición filosófica, artística o literaria, le agradaba mucho esta imagen de la verdad como un cuerpo femenino desnudo, equiparándolo con una especie de misterio: algo oculto en las entrañas que hay que descubrir. Es una imagen erótica masculina que fantasea con la posesión de la verdad: hay que penetrar en las profundidades para poder llegar a ella, porque la verdad nunca está en la superficie, sino en las grutas opacas y recónditas, tal vez antes visitadas, pero tales visitas ahora están olvidadas (por ejemplo, en la teoría de la reminiscencia de Platón: antes de caer en su existencia corporal, el alma ya lo sabía todo). Como si se tratara de una búsqueda en el vientre materno. O en otros casos, la verdad cubierta de mil velos, pudorosa, que hay que desnudar y penetrar. En este sentido, tu tanteo de la verdad como un cuerpo femenino que ha desertado y, en su lugar, un entramado que se articula entre la monumentalización simulada y un contexto concreto (el caraqueño, violento y altamente politizado) nos remite a una naturaleza muy distinta de la verdad: no se trata de una esencia, es decir, de algo universal e inmutable que hay que conseguir, alcanzar, poseer, sino de

una construcción que depende del momento histórico y de los individuos que viven y narran esta verdad, o mejor, como lo has dicho tú, este buen trozo de la verdad. Se podría resumir, la verdad es contextual y relacional, parcial y comprometida, porque se teje y desteje entre muchos; en este proceso de su ilación, las razones no siempre son lógicas, puesto que los afectos, los deseos y las motivaciones emocionales son una parte nada despreciable de este mundo que hacemos en común.

Cómo nos afectamos, qué deseos nos hacen morir o renacer, cómo nos entendemos emocionalmente, son algunos aspectos más que conforman la base de tus búsquedas artísticas. ¿Seguirás con esta exploración de lo afectivo?

MS En abril del 2014 voy a empezar un nuevo proyecto localizado en Serbia sobre el concepto de amor en la actualidad. Es el segundo capítulo de la trilogía de los «conceptos basura», cuya primera parte fue sobre la verdad. En este caso, el punto de partida es alejarse *a priori* del amor romántico entre dos, para

Mireia Sallarès, *Se escapó desnuda, un proyecto sobre la verdad*, 2011-2012, Caracas, placas de 50 x 50 cm, mármol blanco grabado digitalmente. Uno de los fragmentos del monumento a la verdad en la ciudad de Caracas realizado como intervención ilegal en el espacio público. © Mireia Sallarès. Foto: Gerardo Rojas.



abrirlo a su significado colectivo y político. Un referente es Michael Hardt, lo cito: «El amor no es un proceso en el que dos individuos se unen como uno. Los individuos no tienen nada que ver con el amor. El amor solo funciona en multiplicidades» (Hardt 2012, 6; traducción de Mireia Sallarès).

HB Pilar, una de tus protagonistas en *Las muertes chiquitas*, decía: «Si dios le dio un clítoris a la mujer es porque dios quiere que las mujeres tengan orgasmos. Si la divinidad, la espírita santa, que es su verdadera traducción, tomara forma, estaría entre las sábanas». Este «estar entre las sábanas» es un posicionamiento político de la mujer a partir de su experiencia orgásmica, que, como hemos visto, es también la experiencia de los múltiples opuestos al placer. Con su carácter efímero, inaprensible, ¿piensas que el orgasmo puede

ser un arma de resistencia, combate, desobediencia? ¿Cómo lo has vivido tú?

MS Mis orgasmos cambian con el tiempo y, por lo tanto, mi vivencia con el orgasmo también. Ese aspecto me interesa mucho. No solo el orgasmo, todos los conceptos en los que trabajo, abordados en el extranjero, acentúan este factor cambiante y de tránsito. Me gusta trabajar sobre conceptos en tránsito. A pesar de los cambios y las dificultades, la sexualidad no es el problema, es la solución. Y el cuerpo femenino es sin duda un lugar de resistencia para ello. Porque, pese a la violencia que soporta, también es un lugar de enorme placer. Un territorio para conquistar o para defender; que tal vez, en muchos casos, signifique lo mismo. Además, es epicentro de otros sucesos, personales y colectivos. No es raro empezar hablando con



Mireia Sallarès, *Las Muertes Chiquitas*, 2006–2009, México, serie fotográfica de las intervenciones con el neón. Retrato de Carmen en Ciudad de México delante de la casa Xochiquetzal, una residencia de ancianas trabajadoras sexuales de la que ella fue directora. © Mireia Sallarès. Foto: Dante Busquets.

una mujer de lo que es el orgasmo y terminar hablando sobre qué es la democracia; para darse cuenta de que las dos cosas se relacionan y de que ninguna es lo que nos dijeron que eran.

«Los orgasmos, como la tierra, son de quien los trabaja» es la frase que tal vez mejor articula *Las muertes chiquitas*. Me gusta, porque no solo deja claro que el placer es algo que hay que trabajar y que implica un esfuerzo; sino sobre todo, porque enriquece una de las frases revolucionarias por excelencia: el grito zapatista mexicano. En este sentido, se vincula el orgasmo a la idea de revolución y el cuerpo a los territorios. Allí donde siguen teniendo lugar las guerras, las ocupaciones, las especulaciones y el cierre de fronteras. Y finalmente, porque lo vincula a un concepto que me interesa especialmente, por haber entrado en un proceso de transformación y precariedad extrema: el trabajo.

También está la posibilidad de desobediencia sexual desde la indeterminación, en el sentido en que lo define Natalia, la mujer transexual de *Las muertes chiquitas*. Para ella, el género y el placer son fluidos; por eso le gusta ir y regresar o quedarse en medio. Porque eso no es indecisión: el género o las tendencias sexuales son decisiones que deberíamos tomar cada día; pero nos es más cómodo encasillarnos en algún lugar. Así, no solamente los heterosexuales reprimen sus deseos homosexuales, también los homosexuales reprimen sus deseos heterosexuales.

HB Me interesa seguir indagando sobre la diversidad de relaciones entre el amor y la sexualidad, que muy a menudo se disocian, o al contrario, se fusionan, siempre con unos propósitos específicos. Una de tus entrevistadas decía:

Tuve muchos desengaños y desde entonces desconecté el corazón del fundillo, para que ningún ojete vuelva a maltratar mi corazón. Hasta que quizás haya uno que vuelva a conectarlo, pues jugar con el corazón es una adrenalina que le hace falta al organismo. (Cuarta cabrona 2009)

Mireia Sallarès, *Las siete cabronas e invisibles de Tepito*, 2009, México, monumento.
Una de las vecinas del barrio le explica la razón del monumento a una niña del barrio.
© Mireia Sallarès. Foto: Ramiro Chaves.



MS Son palabras de la cuarta de las *Siete cabronas e invisibles de Tepito*, un proyecto que realicé en uno de los lugares estigmatizados como más peligrosos de México; sin duda, ejemplo de desobediencia y resistencia. El fundillo, por supuesto, es el clítoris. En el manifiesto de las cabronas que editamos como póster y colocamos en los muros de sus calles, ella avisaba: «Manita cuídatelo, pero el espíritu, a lo demás dale fuego». La pieza central es un pedestal a modo de monumento, o anti monumento —por haber sido colocado sin permiso de las autoridades— que quedó en el barrio y alrededor del cual se escuchó públicamente el audio de las entrevistas que entablé con siete mujeres del lugar.

El anonimato de las cabronas no es negativo; es su fuerza, su orgullo y un ejercicio de contrapoder.

Cada vez que alguien se sube a ese pedestal comete un acto de insubordinación política y poética. La simple presencia del pedestal, lo es. La voz, en lugar de la imagen, también. Una cabrona es ante todo *real*. Es real, porque una no nace siéndolo, sino se hace; porque no es a la que no pueden tumbar; es a la que podrán derrumbar pero siempre vuelve a levantarse. El cura del barrio dijo en un sermón que las siete cabronas no existían. Ese acto de extraerlas de la realidad ofendió a una de ellas, quien fue a confesarle cuál de las siete era. Una cabrona vive resistiendo a su domesticación.

HB Ya sabemos que los finales son aparentes, puesto que funcionan como momentos de respiro que engendran nuevos puntos de partida. Así que, no terminaremos esta conversación; le daremos una pausa y un nuevo aliento con tu reflexión sobre el cuerpo para esta ocasión. Decía Spinoza que «nadie sabe lo que puede un cuerpo»; parece ser que todas tus obras escrutan, palpan, rozan las diferentes maneras de ser y hacer el cuerpo: ausente, presente, multiplicado, gozoso, enfermo, doliente, rebelde. ¿Cómo podrías resumir estas figuras corporales en tus trabajos?

MS Los cuerpos invisibles de las cabronas, que con su voz ocupan el espacio y con su invisibilidad dan lugar a todas las demás. Los rostros de *Las muertes chiquitas* que desbordan el encuadre en la película y parecen compartir un solo cuerpo, como las cabezas de Hidra a quien le cortaban una y le nacían dos. El cuerpo de Zaloa en el proyecto *Mi visado de modelo* que, a pesar de no encajar en ninguna categoría de modelos, le sirve para tener permiso de residencia en los Estados Unidos. La verdad que se escapa desnuda por los huecos del pavimento y Zahiya en su camión de pizzas: ¿qué hace un cuerpo femenino, solitario, recuperado de un maltrato físico, extranjero, musulmán y a punto de perder el permiso de trabajo, en las noches del helado invierno francés, desde un camión abierto de par en par? Pues hacerse un lugar en el mundo.

Barcelona, marzo del 2014.

Referencias

- Cuarta cabrona et ál. 2009. *Las 7 cabronas e invisibles de Tepito*, Mireia Sallarès (ed.). México: Obstinado Tepito.
- Garcés, Marina. 2013. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Hardt, Michael. 2012. «The Procedures of Love». In *100 Notes-100 Thoughts, Documenta 13*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, GmbH & Co KG.
- Larrauri, Maite. 2009. «Muerte chiquita, vida grandota», en: *Las muertes chiquitas*, Mireia Sallarès (ed.). Barcelona: Blume.

13 HORAS DE REBELIÓN

María Galindo

La Paz, Bolivia (1964)

mujerescreando.com

Rebelde
Rebeldía
Rebelión
13 horas
13 días
13 meses
13 años
Todas fuimos niñas rebeldes
Hoy somos putas desobedientes
Lesbianas impenitentes
Indias irreverentes
Tenemos deudas
Tenemos callos
Tenemos barrigas
Tenemos estrías
Tenemos achaques y arrugas
¿Por qué? ¡¿Por qué no?!
Sabemos romper,
tirar una puerta, empezar de cero.
Sabemos tener la vida en una maleta;
cargar un documento de casada y otro de divorciada;
uno de hombre y otro de mujer.
Tenemos un carné que dice «mujer».
Usamos pantalones, zapatos y chamarras de hombre;
nos cortamos el pelo laaaargo,
nos despeinamos la trenza y también por pan la pode-
mos vender,
parecemos marimachos.

Somos las chotas¹ de 5 centavos,
metemos la pollera² en un overol.
Rebelde
Rebeldía
Rebelión
Ha estallado en la cocina,
ha estallado en la cama,
ha estallado en el baño,
ha estallado en la escuela,
ha estallado en la calle y se me sale por la boca.
Se me sale por la ropa y hasta por la cola.
Rebelde
Rebeldía
Rebelión
Sé cocinar esperanzas:
mi especialidad es el majadito³ de tristezas,
los pasteles inflados de ilusiones,
y mis ajíes pican más por la rabia que por el ají
pero hoy, ¡hay que dejar que se queme el arroz!
Rebelde
Rebeldía
Rebelión
La india se ha ido de la comunidad.
La madre se ha ido de la casa.

1 Chota es la mujer de apariencia indígena que ha cambiado la ropa tradicional que la identifica por ropa occidental.

2 Falda que usa la mujer indígena en Bolivia.

3 Plato típico de la zona tropical del país.

La hija escapo por la ventana.
 Y la novia dice no en el altar;
 con alivio deja que parta el último tren.
 En ella no hay desesperación,
 en la trampa de la madre la hija no quiere caer.

Rebelde
 Rebeldía
 Rebelión

Sé bailar con mi soledad.
 Caminar sin rumbo de la mano de mis sueños.
 Sé cargar un camión con la cama, la cocina, el ropero
 y la garrafa.
 Sé cambiar de cuarto,
 y transitar de alquiler en alquiler.

Todo un trajín para repetir una y otra vez que no soy
 de ningún hombre su propiedad.
 Mi camino es el que no está trazado,
 desobedecer dándole la espalda a lo enseñado
 es lo que mejor sé hacer.

Rebelde
 Rebeldía
 Rebelión

Resulta que no te quiero complacer.
 Rebelde

Rebeldía
 Rebelión
 Resulta que no te quiero querer.
 Rebelde
 Rebeldía
 Rebelión
 Resulta que tu amor me empalaga,
 que tu heroísmo me aburre,
 que tu protección me espanta.

Rebelde
 Rebeldía
 Rebelión
 13 horas
 13 días
 13 meses
 13 años
 No digo amén.
 No digo sí.
 No digo bueno.
 No acepto.
 No quiero.
 No me da la gana.

Rebelde
 Rebeldía



13 horas de rebelión, 2014, La Paz, Bolivia, documental
 compuesto de cuatro cortometrajes. Cuarto cortometraje:
 El desertor; creación: María Galindo; producción: Mujeres
 Creando. Cartel diseño de Greta Vargas.

Rebelión

La vajilla está rota, son trece las mujeres que vienen anunciando libertad.

El azúcar se ha derramado, son trece las culpables de tanto descalabro.

Son trece las que vienen desempedrando el camino, desclavando los muebles, rompiendo huevos y untando con sal las aceras.

No son diputadas, ministras, ni presidentas; son unas simples vendedoras ambulantes.

Algunas son migrantes;

otras son prófugas;

todas un poco ilegales.

Son, además y para colmo, aborteras, también son las divorciadas, y habían sido inclusive unas adúlteras.

Se las ve muy gordas.

Son las feas con la «efe» de felicidad.

Son las bajitas,

las cholitas,⁴

las morenas,

las barrigonas.

Son las pillas,

las alzadas, las malcriadas, las indisciplinadas,

las malhabladas.

Son cunumis,⁵

son exseñoritas,

son antiseñoritas,

son antibarbies,

son las que son.

Sus cuerpos no provocan erecciones,

ni penetraciones,

ni violaciones.

Náuseas y vómitos,

protuberancias y contorciones.

Malestares y fiebres,

eso es lo que en los hombres provocan.

Vomitando penes por la boca les dejan,

4 Término racista despectivo para menospreciar a una mujer en la que se reconocen los rasgos indígenas en una forma de vestir occidental.

5 Es el adjetivo racista que se usa en la zona tropical del país para señalar a la mujer que viene de abajo, para nombrar su origen popular con desprecio.

13 horas de rebelión, 2014, La Paz, Bolivia, documental compuesto de cuatro cortometrajes. Cuarto cortometraje: El desertor; creación: María Galindo; producción: Mujeres Creando; protagonista: Pedro Costa.



arrancándose héroes del corazón los dejan,
proclamando su soledad los dejan.

Rebelde

Rebeldía

Rebelión

Yo veo apenas unas cuantas,

pero dice el rumor que detrás vienen millones.

Que salen de los colegios rompiendo el uniforme
y sin dar explicaciones.

Que salen de los trabajos botando en el piso el mandil
y sin pedir permiso.

Que abandonan los hábitos sin miedo a la excomuni3n.

Abandonan también los apellidos, las costumbres
y los nombres.

Y que se bautizan todas con el mismo nombre.

Dicen que se llaman: libertad.

Sinvergüenzas, eso es lo que son.

Descaradas, eso es lo que son.

Desobedientes, eso también son.

Perseguidas por la ley están de tanto desobedecer,
de tanto no complacer, ni ceder.



13 horas de rebelión, 2014, La Paz, Bolivia, documental compuesto de cuatro cortometrajes. Cuarto cortometraje: El desertor; creación: María Galindo; producción: Mujeres Creando; protagonista: Pedro Coستا.

Solas están;
sin hombre
sin mujer.
Solas están,
dispersas están.
No tienen partido,
ni marido,
ni patria,
ni tienen, ni quieren poder.
Derraman sus vidas inútiles en una danza sin compás,
sin escenografía, sin teatro, sin aplausos, ni telón.
Dispersas y desconectadas;
horadan el piso que pisan,
rompen la puerta que tocan,
descomponen la fiesta,
interrumpen la ceremonia.
No quieren, ni pueden explicarse;
destrozan la imagen,
y deshacen el mapa.
Sus trajines van de este a oeste,
de sur a norte.
En todas las esquinas del mundo están.
Derramando soledades, pasiones y toda calaña de
excitaciones.
Empezaron hace muchas décadas,

pero hoy recién se las ve.
Recién se las huele.
Recién se las teme.
Rebelde, rebeldía, rebelión.
Sentimientos, intuiciones.
Interpretaciones, sospechas, y dudas
es todo lo que hasta la fecha han podido escribir.
Nada cierto, nada bien argumentado.
Ninguna teoría las acompaña.
Ninguna ideología las agrupa.
Ninguna familia las reclama.
Ningún Estado las censa.
Solo sabemos que ellas no cuentan.

ARMADA, SEXUAL Y DOMINANTE¹

Santiago Monge

Bogotá, (1974)

La imagen de Margaret Thatcher en los años ochenta fue la de una mujer poderosa, pero no es exactamente a ella a la que busco referirme. Hablaré de la imagen femenina que para mí siempre ha significado una fuente de poder, aquella que guarda algo enigmático en su representación: la mujer seductora y por eso mismo poderosa.

Mientras yo crecía en Bogotá, también durante los años ochenta, siempre hubo una marcada diferencia entre las cosas que debían hacer los niños y las que debían hacer las niñas. Ante todo, uno no debía hacer las cosas que hacían las niñas. Los niños jugaban con carritos y al fútbol, mientras que las niñas permanecían un poco aparte jugando con muñecas, a la cocina, a la casa. Los niños se dedicaban a construir cosas e historias y las niñas a jugar dentro de esas historias y con esas cosas.

Uno de los primeros recuerdos que tengo, en cuanto a la elección de mis juguetes, es en un almacén donde había todo tipo de objetos para niños: muñecos, carros, osos, patines, etc., entre los cuales me llamó la atención un murciélago de caucho al que se le podían ver todos los órganos por dentro a través de una membrana transparente. Incluso se le podía ver un fluido rojo que parecía sangre circular por dentro. A mis papás y a los tíos que nos acompañaban les

pareció que era mejor que escogiera otro juguete, que ese no era tan apropiado. Mi segunda elección fue una Barbie. Ellos tuvieron una discusión de la cual no me acuerdo mucho, pero decidieron que lo mejor era que llevara un Ken.

Años después, logré tener una especie de versión un poco más sofisticada de la Barbie: la Mujer Biónica. Esta muñeca era una Barbie menos femenina, que tenía compartimentos en una pierna y en un brazo, con circuitos electrónicos. Era mitad robot y mitad humana. Además de poseer un cuerpo híbrido se podían hacer todas las cosas que se hacen con una muñeca común, peinarla, cambiarla de ropa, etc.

También en mi colegio (el Liceo de Cervantes Norte, solo para hombres) existía una preocupación excesiva por que la ropa de todos los estudiantes fuera muy masculina. Los tenis o los pantalones tenían que ser de un determinado modelo, pero obviamente para hombre.

Las nuevas aventuras de la maravillosa mujer

La primera imagen de una mujer poderosa, o más bien con superpoderes, de la que me acuerdo es la Mujer Maravilla. Ella se hizo popular en los años setenta a nivel masivo, personificada por Lynda Carter en una serie de televisión. En mi primera infancia, hacia la segunda mitad de los años setenta y comienzos de los ochenta, esta serie fue transmitida por la televisión

1 Fragmento de una tesis de pregrado en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2001.

nacional, al mismo tiempo que la serie de dibujos animados *Los Superamigos*, los sábados en la mañana. En la serie animada la Mujer Maravilla hacía parte de un grupo de superhéroes, en su mayoría masculinos y cuyas únicas contrapartes femeninas eran la gemela fantástica y una heroína malvada llamada Cheetah.

En medio de tantos héroes masculinos a mí me intrigaba que una mujer también tuviera superpoderes; entre aquellos poderosos superhéroes, la Mujer Maravilla era única, era como si todas las superheroínas que no existían se reunieran en ella. Era un resumen de las secretas fuerzas femeninas, la feminidad encarnada. Además de tener esos increíbles poderes, la Mujer Maravilla tenía una identidad secreta en la serie de televisión. Podía pasar desapercibida en muchas circunstancias sin ser reconocida. Mediante su cambio de identidad, la agente del Departamento Especial de Defensa, Diana Prince, pasaba de ser una secretaria tímida y un poco torpe, de lentes y vestida a la moda de la época, a convertirse en la Mujer Maravilla, una despampanante amazona. En la transformación de su

aparición, los lentes y su cartera desaparecían, su pelo recogido se volvía un peinado de salón de belleza y además aparecía en uniforme.

Los cómics de *La Mujer Maravilla* los leía una y otra vez. También la dibujaba mucho, ya fuera copiándola o inventándomela en diferentes poses y situaciones. Mi papá también solía hacer dibujos para mí. Yo le decía que me dibujara a la Mujer Maravilla, a la Mujer Araña, a Hulka, a Gatúbela, todas con diferentes uniformes, algunas bondadosas, otras malvadas, para luego colorearlas y recortar su silueta. Estas figuras de papel fueron los primeros objetos con los cuales yo jugué; después fue que aparecieron en mis aventuras los muñecos articulados.

Con la aparición de los muñecos articulados se infiltraron dentro de mis juguetes los primeros personajes masculinos, los de la serie de *He-Man*. Al lado de la Mujer Biónica, por ejemplo, se veían particularmente masculinos, pues estaban llenos de músculos; pero todos tenían el mismo tipo de cuerpo. Los diferenciaba



Santiago Monge, *Armada, sexual y dominante*, 2001, dibujo en lápices de colores sobre superficies varias. Foto cortesía del artista.

Santiago Monge, *Crónica Automática*, 1998, acrílico sobre madera.
Foto cortesía del artista.



su nombre, su vestimenta, unos poderes distintos y unas armas diferentes. Sin embargo, la mayor diferencia que había entre estos personajes era el hecho de que fueran buenos o malos. Jugar a los buenos tenía su encanto, pero siempre era más emocionante jugar a ser los malos. Hay algo en la manera de sorprender, un halo de oscuridad, en las armas secretas y en el poder de transformación de los archienemigos de los superhéroes que siempre me ha seducido. ¿Quién no recuerda la relación tan rara que había entre los tres enemigos de Superman (Ursa, Non y Zod) en *Superman II*, o la complicidad secreta que siempre ha existido entre Gatúbela, el Pingüino y el Guasón?

Siempre son los personajes malvados quienes buscan desestabilizar la paz y la tranquilidad de las ciudades o de los planetas en los cuales viven comunidades enteras de seres. En *Eterna*, el planeta en el cual viven en paz el Príncipe Adam (He-Man) y sus padres, no pasaría absolutamente nada si Skeletor y sus esbirros, el Hombre Bestia y el Hombre de las Aguas Mer-Man, no buscaran por todos los medios desestabilizar

tal estado de tranquilidad. Hay en ellos una voluntad de desafío ante ese nivel de orden moral y político. Y en general, ante todo tipo de orden. Estos seres malvados, al contrario de sus enemigos —anatómicamente humanos—, son en su mayoría seres híbridos, mezclas de animales o máquinas con seres humanos. Estos seres más complejos y oscuros, son los que ponen en marcha la narrativa de las historias.²

2 «Al principio de unión y reconciliación se opone el de desunión e irreconciliación. De estos dos principios, siempre triunfa el de irreconciliación, ya que por definición hace fracasar eternamente al primero. Es el mismo problema que se plantea con el Bien y el Mal. El Mal consiste en la denegación de esta dialéctica, en la desunión radical del Bien y el Mal y, por consiguiente, en la autonomía del principio del Mal. Mientras que el Bien supone la complicidad dialéctica del Mal, el Mal se basa en sí mismo, en la plena incompatibilidad. Así, es el dueño del juego; y el principio del Mal, el reino del antagonismo eterno, es lo que triunfa. [...] el mal no es un principio moral, sino de desequilibrio y vértigo, un principio de complejidad y extrañeza, de seducción, de irreductibilidad. No es un principio de muerte; al contrario, es un principio vital de desenlace» (Baudrillard 1991, 149).



Santiago Monge, *Estereoscopia 11*, 2001, fotografía a color. Foto cortesía del artista.

Uno es lo que come

Consumir imágenes sobre la Mujer Maravilla se convirtió en una cosa fundamental para mí y en ese momento de mi vida decidí que la línea divisoria entre realidad y ficción no era tan difícil de romper. Me fabriqué unos brazaletes antibalas con el rollo de cartón en el cual venía envuelto el papel higiénico, y me abalancé a desafiar a mis compañeros de colegio.

De tanto consumir imágenes de la Mujer Maravilla me convertí en una especie de versión bizarra de ella. Interrumpía los partidos de fútbol, los juegos de paredón³ saltando desde grandes alturas, siendo nada más ni nada menos que la Mujer Maravilla. La versión de la Mujer Maravilla en la cual yo me había convertido tenía el poder de desestabilizar el orden que esta-

3 Juego en el que se le pega a una bola de tenis con una raqueta contra la pared.

blecía el fútbol, interrumpir los juegos y no permitía seguir la lógica del partido mismo.

La chica material

En 1985, época en la que cursaba quinto de primaria, aparecieron en mi casa dos revistas prohibidas: *Playboy* y *Penthouse*. Madonna aparecía en ambas portadas. De repente mi casa se convirtió en el centro de reunión de mis compañeros para ver las revistas. Un año antes Madonna había irrumpido en la escena de la música pop de los años ochenta, imponiendo un estilo tanto musical como estético —en ese entonces eminentemente masculina—.

La incursión de Madonna en el universo visual contemporáneo estuvo acompañada por el lanzamiento del canal MTV, cuya programación se dedicaba a transmitir videos musicales las veinticuatro horas del día. Madonna fue una de las primeras cantantes pop cuya

producción musical estuvo estrechamente ligada a un producto visual; tenía un video-clip para cada canción que se convertía en un éxito. A mí me gustaba oír las canciones de Madonna. En Bogotá, todas las estaciones de radio programaban su música y todo el mundo hablaba del fenómeno: «¿Has oído la nueva canción de Madonna?» «¿Has visto el nuevo video de Madonna?».

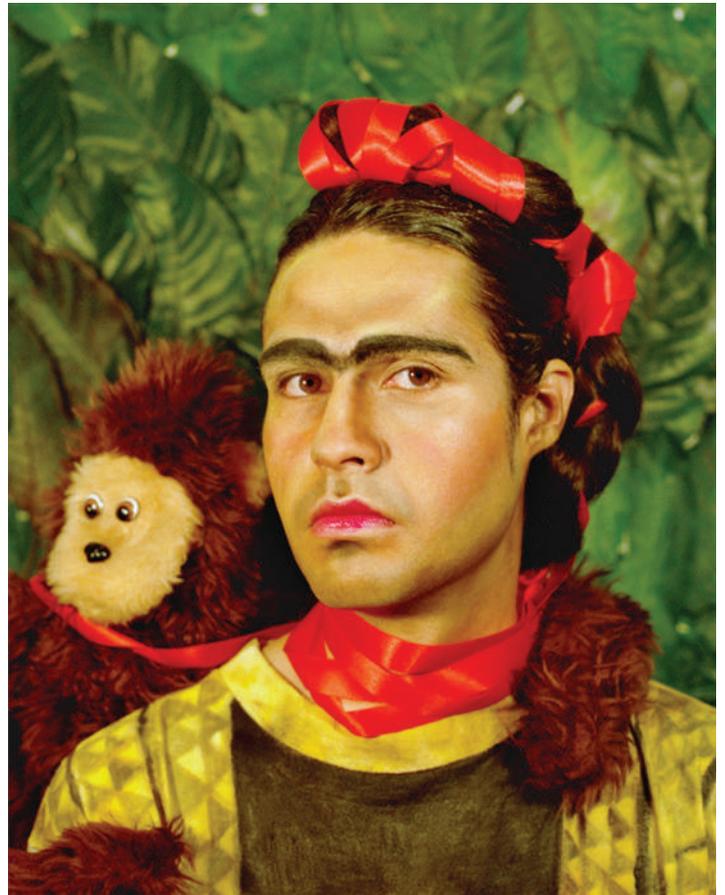
Más o menos por esa época, a mediados de los años ochenta, se desató lo que en Estados Unidos se llamó la *Madonnamanía*; una especie de culto en el cual habían miles de niñas que se querían parecer a ella, vestirse como ella y hacer todo lo que ella hacía. Este grupo de niñas que quería parecerse a Madonna fue apodado como las *Wannabes* (las que quieren ser). Pero no es que las *Wannabes* fueran solo niñas,

había gente de todas las edades y sexos que estaba obsesionada con su imagen.

En Colombia no nos quedamos atrás; todas mis amigas se parecían a la Madonna de esa época; pulseras de caucho en los brazos, cruces, rosarios y el pelo parado en copete tipo *Alf*.

Una cantante joven que se hacía llamar *Madonna* (igual que la virgen María), descaradamente sexual, que se ponía crucifijos a manera de aretes y rosarios en el cuello, a mí me producía mucha curiosidad. Una de las cosas que en ese entonces y aún hoy me sigue llamando mucho la atención sobre Madonna es el grado simultáneo de fascinación y de incomodidad que su figura y su imagen pueden producir. Madonna es una

Santiago Monge, *Autopoesis 1*, 1998, fotografía a color. Foto cortesía del artista.



representación, la imagen de un cuerpo de mujer en permanente transformación artificial, a través de estereotipos e imágenes arquetípicas de feminidad.

La fascinación que desde muy temprana edad y aún hoy sigo sintiendo por Madonna tenía un matiz consumista. De alguna manera he logrado mantener a Madonna capturada en imágenes. Un destino fatal recae sobre las estrellas del espectáculo, del cine y sobre las estrellas en general: algo de ellas queda atrapado para siempre en sus propios objetos y creaciones. De cierto modo, la cantidad de admiradores y personas que siguen guardando el recuerdo y la imagen de sus estrellas, las mantienen vivas. Ellas y todo el mundo creado a su alrededor se immortalizan: ¿Acaso me estoy coleccionando a mí mismo a través de Madonna?

La bomba atada por una cinta

La imagen de Frida Kahlo llegó a mi vida como otra forma más de arquetipo femenino. De hecho, apareció por medio de Madonna; en mi afán de consumir y coleccionar todo lo que pudiera acerca de ella, llegué a saber de Frida Kahlo en un momento en el que su figura aún pertenecía a círculos académicos, artísticos e intelectuales. Madonna quería apropiarse de Kahlo, como otra más de las imágenes de mujeres poderosas con las que siempre ha estado asociada (Eva Perón, Mae West, Marlene Dietrich, Circe, etc.). Coleccionaba sus cuadros y quería representar el papel de Frida en una película que se iba a rodar durante los primeros años noventa y que finalmente se filmó con Salma Hayek en el papel estelar.

Frida era una pintora latinoamericana, mexicana, de una apariencia muy particular —de alguna manera más cercana a mí—, cuyas obras tenían la capacidad de ser aterradoras y fascinantes al mismo tiempo.

La aparición en 1983 de la biografía escrita por Hayden Herrera, titulada *Frida*, fue lo que impulsó la prominencia actual de su imagen y lo que simultáneamente dio respetabilidad académica al impulso de leer la obra de Kahlo a partir del tormento de su vida; de esta manera, la destilación de la vida y obra de una artista

muy compleja en simplemente *Frida*, facilitó la transformación de Kahlo en una figura de culto, cuyos rasgos físicos se han impreso en nuestra memoria visual y colectiva en menos de una década. (Bergman–Carton 1993, 5–8)

Frida Kahlo entró a formar parte de mi archivo de imágenes de mujeres poderosas. Finalmente, fascinado por su imagen, empecé a reconstruir su mito a mi manera.

Bogotá, marzo del 2014.

Referencias

- Baudrillard, Jean. 1991. *La transparencia del mal*. Barcelona: Editorial Anagrama S. A.
- Baudrillard, Jean. 1998. *De la Seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Bergman–Carton, Janis. 1993. «Like an Artist». In *Art in America* n.º 81, January.

IMAGINAR EL MODO MÁS ESCURRIDIZO PARA QUE NO PUEDAN CASI NI NOMBRARNOS

Serigrafistas Queer

Buenos Aires, Argentina (2007)

Facebook Serigrafistas Queer

Serigrafistas Queer surge en noviembre del 2007 como un encuentro realizado por convocatoria abierta bajo el nombre de 1.º Encuentro de Serigrafistas Gay. Esa primer convocatoria surgió del taller que Mariela Scafati tenía en Byf¹ y se sumaba a la insistencia de una activista que quería aprender a imprimir camisetas para llevarlas a la Marcha del Orgullo de la ciudad de Buenos Aires. La consigna de la marcha para ese año era «Nuestro festejo es reclamo: Igualdad. Libertad. Diversidad». El plan del encuentro consistió en invitar a personas a que fueran a Byf y allí Mariela les compartía nociones de serigrafía artesanal para poder estampar en camisetas consignas, poesías, denuncias, declaraciones de amor o alguna imagen.

Si bien el Primer Encuentro no tuvo mucho éxito, al año siguiente se realizó el Segundo, pero esta vez bajo el nombre de Serigrafistas Queer (SQ) ya que la semana anterior a la marcha Mariela recibió una invitación a dar un taller de serigrafía en el marco del Festival de Arte

1 Belleza y felicidad (1999–2007), galería de arte y centro cultural del barrio de Almagro, Buenos Aires, Argentina.

Queer, que se realizaría en el Colegio Nacional Buenos Aires. Recuerda Mariela: «Cuando Juan² me invita a participar del Festival dimensiono que *queer* era mucho más amplio, idóneo y plural que *gay*, y es así como rápidamente para la Marcha armamos junto a Lola Granillo y Lucía Rocha el Segundo Encuentro de Serigrafistas Queer, que se hizo en la misma Plaza de Mayo [...] Para el taller del Festival se llevó un yablón con un haiku propuesto por Diego Posadas³ que decía: “Un arco iris / se despliega en la noche / no hagas preguntas” y ese mismo yablón también lo llevamos a la Marcha».

A pocos días del Festival, SQ recibe otra invitación, pero esta vez de la asociación África y su Diáspora para montar un taller de serigrafía en su stand con la expectativa de transformar ese espacio en un lugar de encuentro, trabajo y acción. El espacio estaba

2 Juan Pechín, investigador del área de Estudios Queer del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires.

3 Diego Posadas, cofundador junto a Mariela Scafati y Magdalena Jitrik, del Taller Popular de Serigrafía (2002–2007).



2.º Encuentro de Serigrafistas Queer, 2008, Plaza de Mayo, Buenos Aires.

instalado cerca de la Pirámide de Mayo, en el corazón mismo de la Plaza donde se concentra cada año la Marcha del Orgullo LGBT.

Retomando la propuesta del primer encuentro de juntarse en el taller de Mariela a pensar colectivamente consignas, se adaptó esa primer idea pero en el contexto mismo de la marcha junto a la gente de África y su Diáspora. La única consigna que se obtuvo («Todo sí») fue de una manifestante que participó tan solo unos minutos. En palabras de Mariela: «Me acuerdo que estábamos en la plaza, adentro del stand, y pusimos junto a la bandera de África y su diáspora el cartel que decía 2.º Encuentro de Serigrafistas Queer, tenía unos dibujos de tres caras con capelinas —supuestamente éramos nosotras con los sombreros con los que nos protegíamos del sol que estaba muy fuerte—. No sé si se entendía mucho qué era esa situación. [...] La consigna “Todo sí” fue un problema, imagínate, ¿Todo sí? ¿Sí qué? ¿A qué? Ahí nos dimos cuenta que era necesario volver a la idea inicial de juntarse previamente a discutir, dibujar, pensar lo que se iba a llevar, sin duda había que dedicarle un tiempo, lo espontáneo vendría después».

El 3.º Encuentro de SQ fue en el 2010. La consigna de ese año de la Marcha del Orgullo LGBT era:

«Vamos por más, Ley de Identidad de género YA». El encuentro previo a Plaza de Mayo ya no fue en Byf, sino en un nuevo taller que Mariela compartía con R.E.A.⁴ y Superabundans Haut⁵ en Parque Chacabuco. Concurrieron alrededor de diez personas, entre ellas había artistas y activistas, se armaron yablones artesanales con las consignas «Amo a mi mamá travesti», «Sin demora ley de identidad, ahora», «Somos malas, podemos ser peores», «Lady Entidade Género», «Aborto legal es vida», «Estoy Gay», «Lucha ama a Victoria» y «El machismo mata».

A partir de ese tercer encuentro, Serigrafistas Queer empezó a armar su propio espacio en la Plaza, generalmente cerca de la Pirámide de Mayo. Ese año fue clave, ya que también dejó asentado lo que fue (y es) el procedimiento o el modo de trabajo: se realiza un encuentro previo en algún taller para discutir las consignas que llevarán los yablones que se armarán ahí mismo, se hace un fondo común para comprar los materiales (tintas, telas, papeles, etc.) y se planea el transporte e instalación de todos los elementos para llevar a la

4 Radio Electrónica Artesanal (2010–2013), radio creada por Lola Granillo y Mariela Scafati.

5 Superabundans Haut, imprenteros de tipos móviles.

Marcha. Dice Mariela: «No me olvido que estábamos en la mesa imprimiendo algunos papeles y Víctor⁶ se sacó la remera, se estampó la consigna “Estoy Gay”, se la puso y salió a dar vueltas arengando para que se saquen la camiseta para estampársela. Aclaraba que era gratis, parece una pavada pero no lo es, hubo oportunidades donde las personas no solo nos preguntaban qué era lo que estábamos haciendo, sino que además nos preguntaban cuánto valía la impresión. [...] Al ver que algunas personas se acercaban a nuestro espacio y se sacaban la ropa para llevar en su cuerpo las consignas que habíamos estado pensando entre tod*s unos días antes, fue sin duda la acción que terminó de darle el toque que cerraba (y abría) algo así como un diálogo nuevo».

»A través de estos párrafos intentamos relatar a modo de crónica cómo fuimos conformando lo que hoy nombramos como Serigrafistas Queer. Aunque parezca extraño, es la primera vez que realizamos esta acción de una manera tan exhaustiva y, como un ejercicio de memoria, vamos reconociéndonos sobre estas mismas palabras a medida que nos nombramos.

El proceso que dio origen a SQ conjuga no solo las experiencias de cada una de las personas que participaron y participan en cada encuentro, sino la misma reflexión acerca de lo *queer* en los modos de hacer colectivamente sin ser un colectivo.»

En el 2011 la consigna de la Marcha era «¡Ley de Identidad de género ya!». Esa vez, a diferencia de las otras, se llevó tan solo un nuevo yablón con un fragmento de la canción *Reivindico mi derecho a ser un monstruo*, de Susy Shock: «Ni varón, ni mujer, ni XXY, ni H2O». Ese fue el 4.º Encuentro de Serigrafistas Queer. El 5.º fue en la ciudad de Córdoba, en el marco de la 3.ª Marcha del Orgullo de la ciudad. En ella, SQ trabajó en conexión con Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Córdoba y tuvo como invitada a Susy Shock. A diferencia del accionar en Buenos Aires, en esta oportunidad no se realizó un encuentro previo

6 Víctor Florido, artista visual.



8.º Encuentro de Serigrafistas Queer, Marcha del Orgullo, 2013, Plaza de Mayo, Buenos Aires. Foto: Mariela Scafati.

para armar las consignas, sino que se llevaron directamente algunos yablones de la yabloteca⁷ de SQ («Ni varón, ni mujer, ni XXY, ni H2O», «Estoy gay» y «Aborto legal es vida»).

La experiencia cordobesa, sumada a otras situaciones⁸ que fueron apareciendo en relación al uso y pedido de yablones, empezó a hacer visible la necesidad de armar un sistema de préstamo de estos, no solo para que pudiese ampliarse la experiencia, sino también para que ante cada invitación no necesariamente tuviese que ir algún* de l*s integrantes de SQ, comprometid*s en acciones anteriores. Esta inquietud, junto a la preocupación por el material que empieza a juntarse en cada

7 «Yabloteca», término que SQ inventó para definir una especie de biblioteca de yablones.

8 Homenajes a activistas LGTB, encuentros por la despenalización del aborto, por la despatologización de las identidades trans, contra la homolesbotransfobia, fiestas, una obra de teatro, un show de *stand up*, un documental, etc.



6.º Encuentro de Serigrafistas Queer, 2012, Plaza de Mayo, Buenos Aires.

encuentro, motivó a Mariela a invitar a Guillermina Mongan para el armado del Archivo de Serigrafistas Queer, que debería contener también la yabloteca. En palabras de Guillermina: «Cuando Mariela me invita a armar el archivo de Serigrafistas Queer lo primero que me pregunté fue cómo es un archivo *queer*, qué preguntas no puedo dejar de hacerme al pensar un archivo que se nombra a sí mismo *queer*. Así fue como empezamos a ponernos en contacto con otros archivos con los cuales veíamos que compartíamos este tipo de preguntas. Nos pusimos en diálogo, por ejemplo, con la gente del Anarchivo sida».⁹

Durante el 2012, ya aprobada la Ley de Matrimonio Igualitario y la Ley de Identidad de género, el 6.º Encuentro de Serigrafistas Queer tuvo dos instancias previas de trabajo en el taller, ya que se estaba viviendo al interior de la comunidad LGTB un clima de mucha discusión y actividad. En la primer jornada se discutieron y armaron las consignas «Sexo cuando deseo, embarazo cuando decido», «Sos re linda. Ley 26.485» (Ley de Protección a la Mujer), «Esta panza es re gay», «Pan & torta», «Identidad en construcción» y

9 «Anarchivo» o «contra-archivo del sida» es un archivo crítico de materiales en torno al eje sida/producción visual-performativa, en cuya construcción se activan diferentes módulos de apertura al exterior, por medio de la construcción de blogs, la producción y publicación de cartografías o la celebración de actividades en abierto.

un dibujo de la rueda de todo lo que un* quiere ser. En la segunda jornada se cosieron remeras para vestir entre much*s, mientras se imprimía y se realizaban entrevistas a cada una de las personas allí presentes para ir armando el Archivo de Serigrafistas Queer, que para ese entonces ya llevaba como nombre ASK (Archivo de Serigrafistas Queer). Guillermina recuerda: «Durante ese encuentro también se pensó en hacer pines, Nacho estaba muy entusiasmado con hacerlos, la imagen de la máquina de pines con personas alrededor, en la Plaza, es hermosa: se armó una ronda, la gente se sentaba a escribir frases y se las llevaba en forma de pin sobre su cuerpo».

El 7.º Encuentro fue en la Marcha del Orgullo GLTTTBIQP¹⁰ de La Plata, esta vez, al igual que en la marcha cordobesa, se llevaron los yablones realizados en los encuentros anteriores. Esta dinámica de llevar los yablones ya realizados a marchas que no son las de la ciudad de Buenos Aires se debe, entre otras cosas, a que aún no se había articulado con otros talleres de serigrafía para realizar las jornadas previas de trabajo. Dice Mariela: «Si intento pensar e identificar qué hay de familiar en este procedimiento, sin duda me lleva al TPS, una práctica que ya se instauró en las manifestaciones hace años más allá de que el colectivo haya terminado en el 2007 [...] Lógicamente las coyunturas son otras y en este caso estamos articulando con la comunidad LGBT, es más, hay algo en esa articulación que también determina nuestro modo de trabajo».

»Llegad*s a este punto de la crónica, sentimos que empieza a vislumbrarse un modo de hacer que surge de manera espontánea y que por momentos se escurre de cualquier control, lo cual no se presenta como un impedimento, sino como una oportunidad.»

En el año 2013 se realizaron tres encuentros, el 8.º en la ciudad de Buenos Aires en el marco de la XXII Marcha del Orgullo (Educación sexual igualitaria, libre y

10 Gay-lésbica-trangénero-trans-travesti-bisexual-intersex-queer-pansexual.

8.º Encuentro de Serigrafistas Queer, 2013, Plaza de Mayo, Buenos Aires. Foto: Mariela Scafati.



laica), el 9.º en la Marcha del Orgullo de la ciudad de La Plata y el 10.º en el Encuentro Nacional de Mujeres en la Provincia de San Juan. Para estas tres oportunidades, como en las anteriores, hubo un encuentro en un nuevo taller, ahora en Boedo, en el cual se discutieron y armaron las siguientes consignas: «Poder a las vaginas transmasculinas», «Mi mamá ya lo sabe [acompañado del dibujo de una torta]»,¹¹ todo el abecedario invertido y «En la vida hay que elegir. Aborto legal, seguro y gratuito».¹² A La Plata se llevaron yablonos de la yablonoteca del ASK y en San Juan se experimentó el armado de un taller de pancartas. En palabras de Mariela: «Lo bueno que empieza a pasar después de seis años es que ya hay algo que funciona más allá de la convocatoria, como fue el caso de los dos colectivos del año pasado o este mismo año donde bolita berlinesa vino con su trabajo “lucha libre contra el racismo” o Nacho Jankowsky con su yablón “Talk about gender baby”, es decir, Serigrafistas Queer ya es un espacio de encuentro cada vez más desbordado hasta tal punto

que algunos dicen: “Nos encontramos en Serigrafistas Queer” en vez de decir “Nos encontramos en la plaza”, o ¿será que hemos devenido Plaza?».

»Después de la escritura de este texto en el que hemos intentado «ordenar» cada uno de los últimos siete años, imaginamos un próximo encuentro en el 2014, compartiendo un espacio de trabajo donde podamos pasar tod*s junt*s una noche en una especie de asamblea autoconvocada, donde imaginar lo más escurridizo hasta el punto de casi no poder nombrarlo.»

Entre Buenos Aires y La Plata, agosto del 2014.

11 Torta: modismo para nombrar a las lesbianas.

12 «En la vida hay que elegir», frase de campaña de Frente para la Victoria (2013), Argentina.

LA INSOPORTABLE LEVEDAD DE LOS (LAS) DISIDENTES SEXUALES

Yeguas del Apocalipsis (Pedro Lemebel [1952–2015] y Francisco Casas [1959])

Santiago de Chile (1987–1997)

Por Francisco Casas

¿Qué podría entender una loca que habita el margen al escuchar hablar de disidencia sexual?, ¿bajo qué criterio submundista explicamos esto a una marica muerta?, *liebre muerta* o libre muerta, por ejemplo, ¿a una travesti indígena boliviana, peruana, mapuche, o en el reducto de la extrema pobreza latinoamericana, parapetada en su *glamur* y apaleada por lo mismo, desangrada sobre la acera en el escenario posible y brutal de lo cotidiano del paisaje?

A manera de testimonio, pensándome como individuo colectivo durante los años de dictadura en Chile, y habitando luego el territorio homofóbico de la posdictadura, creo, sin seguridad aparente, que el trabajo realizado a manera de ocupación deseante por el dúo Yeguas del Apocalipsis —integrado por Pedro Lemebel y yo—, jamás se encasilló dentro de esta nueva y rara configuración academizante y carcelaria, desertora y tramposa, como es la disidencia sexual, o más extremo aún, la teoría *queer*. ¡Nunca tan raro, compañera!, diría Lemebel poniendo su boquita pintarrajeada de rojo en forma de corazón.

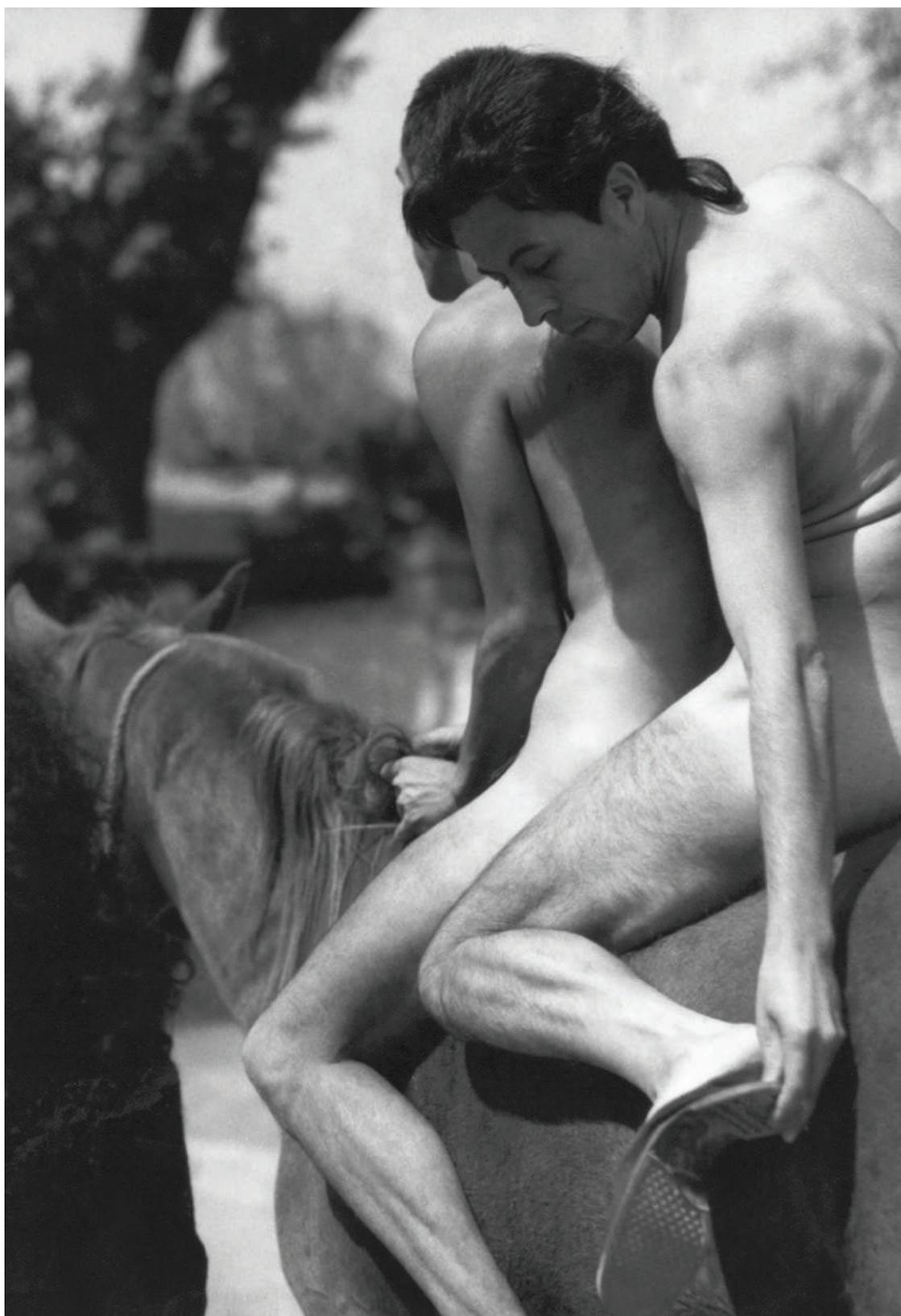
Más bien, Pedro y yo tramamos un devenir, una cartografía y su loca posibilidad geo-loca de habitante nómada, sin disidencia, sin dejar de considerar nuestra anormalidad normalista, pagana y proletaria; más bien, pienso, intentamos restablecer una vieja línea en el mapa, trazo arqueológico desaparecido en las mesetas

de Sodoma, trazo oculto en el territorio-cuerpo chileno, fatigado por los agenciamientos sociales, habitado por la cristiandad y su resultado inmediato, el fascismo.

La entrada triunfal a la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, ocupada por los milicos, montados en pelota y a pelo en la yegua de feria, triste, vieja y proletaria *Parecía* (1990), a la manera de los conquistadores, parodiando al macho usurpador, Diego de Almagro, Pedro de Valdivia, Pizarro, frente a la mirada perpleja de los estudiantes conquistados, seducidos por la cabalgata, podría inaugurar esta línea, este trazo-desplazamiento, paseíto, fragmento de un discurso amoroso, el estar unos momentos sobre los cascos de los caballos y no abajo, acción que solo pretende entrar a la universidad, no para quedarse sino más bien para salir, para dejar su virus de despedida, un recuerdo, un pensamiento frágil que no va a cambiar nada, solo eso, la configuración de una metáfora remota, graficada como leyenda urbana, anudada en el tiempo, recuerdo solidario con los otros destinos, no disidente sino confirmativo. Sin embargo, y a pesar de todo, distinto.

Sabiendo de ante mano que solo lo burgués heteronormativo puede siempre disidir, pasar de una cosa a otra, atropellar sus propias casualidades y sexualidades y, al paso de los *otros*, dentro de la soberbia

Yeguas del Apocalipsis, *Refundación de la Universidad de Chile*, 1988, acción en el marco de la toma realizada por los estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en el campus Juan Gómez Millas. Foto: Ulises Nilo, cortesía de D21 Proyectos de Arte.



establecida, delimitando los márgenes repugnantes de lo mal llamado *clase*.

Por ejemplo, en la performance *Las dos Fridas*, volvemos, nos volteamos Pedro y yo sobre el mestizaje y el contagio; la performance originalmente se llamaba *Si-Da-Da*, (no sé si todavía sigue llamándose así) como el movimiento dadaísta de lo inútil, de lo transformado para cambiar la circulación de la mirada, en este caso de la sangre, la sangre contaminada en relación directa a la pandemia del sida, la sangre como una línea de horizonte conectada a la arteria del otro, no para alimentar un símil, sino para desangrar de manera alevosa al otro, la mezcla de la sangre, el mestizaje insolente e invasor que hizo posible nuestra identidad de retazo, sin disidencia, solo la sangre derramada en el simulacro faldero del territorio de una de las dos Fridas, o frías, supuestos parecidos, arrojándose al precipicio del vestido castellano.

El mapa y sus zonas de desplazamiento, sin duda, fue una de nuestras obsesiones, cambiar los sentidos de

circulación de la percepción de los cuerpos: zonas de duelo, zonas de tráfico de deseo, zonas de desperdicios y tráficos culturales, zonas de dolor. La performance *La Conquista de América*, realizada el 12 de octubre de 1991, (día conmemorativo del fatídico arribo de Colón al continente) en la recién inaugurada sede de la Comisión de Derechos Humanos de Santiago de Chile, da cuenta de un territorio desmantelado, colonizado por inversiones, desde los españoles de antaño, pasando por los grandes capitales de hoy y su figura inmediata la transnacional, como es la Coca-Cola, hasta las dictaduras y su marcha criminal.

En el piso de la Comisión de Derechos Humanos fue grafitado un mapa de América Latina, a mano alzada, sobre papel blanco, que luego se cubrió de amenazantes restos de botellas quebradas de Coca-Cola. El mapa de América como un tapiz atemorizador frente a lo descalzo de los pueblos originarios, del andar a *pata pelá* por la pobreza y el desarraigo, caminar en el filo de los mercados neoliberales devastadores, explotadores y miserables.



Yeguas del Apocalipsis, *Las dos Fridas* (fotografía), escenificación travestida del cuadro *Las dos Fridas* (1939) de Frida Kahlo. Foto Pedro Marinello, cortesía de D21 Proyectos de Arte.

Yeguas del Apocalipsis, *Lo que el sida se llevó*, 1981, serie de 30 fotografías tomadas y seleccionadas por el fotógrafo chileno Mario Vivado y cuya coreografía fue supervisada por la bailarina Magaly Rivano. Dicha serie fue realizada en el marco del evento «Intervenciones plásticas en el Paisaje Urbano», organizado por el Instituto Chileno-Francés de Cultura. Foto: Mario Vivado, cortesía de D21 Proyectos de Arte.



Sobre este mapa descalzamos nuestros pies, depositamos nuestras plantas y las expusimos al corte, a la línea sangrante bajo las patas, a la soberbia del que no le importa cortarse, descalzadas, insisto. Rememorando a las madres de los detenidos desaparecidos, que dibujaron esta danza bajo las plantas calzadas por el brutal bototo del asesino Augusto Pinochet.

En la coreografía del baile nacional, la cueca, ellas, las madres, bailan solas, bailan para denunciar la desaparición: ¿en qué lugar del territorio estarán?, «vivos los llevaron, vivos los queremos» señalan las pancartas. Falta gente en este mapa lleno de vidrios rotos, ellas bailan solas; sin embargo, esta vez la yeguas se les unen sin apellidos, con sus nombres en desuso, Pedro y Pancho, maltratados por nombres corrientes, por vocablos de monta peyorativos y animal. Así, travestidas por esta marquesina, nos unimos como pareja de baile en esta danza macabra: las yeguas bailan y se cortan, sin disidencia, sin sexo, compartiendo y comprometiendo el luto.

Es fácil, diría yo, buscarle la quinta pata a la homosexualidad, a la construcción mercantil y exagerada de lo gay, que no es lo mismo que barroca; ahí, a decir del poeta argentino Néstor Perlongher «¡hay cadáveres!», tal vez en las reivindicaciones más extremas de las sexualidades perversas, como es el caso de *Saló*, de Pasolini, que anuncia de manera alucinante y perversa cómo opera el fascismo sobre la conciencia de los cuerpos. Aunque la sexualidad siempre sea perversa y nómada, corresponde, creo yo, contorsionar el cuerpo una vez más, recuperar el viejo malabar de la loca para pasar piola por la esquina y articular los discursos desde la pluralidad política del pueblo y su devenir popular, lema encabezado por las Yeguas en la Bienal de Arte de la Habana: *El individuo y su memoria*, 1991.

Perdónenme los gay que van a morir, pero esta vez nadie las saluda, afuera no hay nadie, dijo la loca.

Lima, Perú, marzo del 2014.

VISIÓN

Wilson Díaz Polanco Pitalito, Colombia (1963). Vive y trabaja en Cali

Juan Mejía Charlottesville, EE. UU. (1966). Vive y trabaja en Bogotá

Por Guillermo Vanegas

Me pregunto qué pasaría si dos jóvenes del mismo sexo se expresaran esas manifestaciones de amor [sic] en un autobús de Coochofal o en un parque de la ciudad. Tengo mi respuesta, pero no la cuento aquí por mi experiencia previa en el Metro de Madrid, así que prefiero callarla y pedirles que sean ustedes quienes reflexionen sobre cuál sería la reacción de pasajeros y vecinos. (Ricaurte Miranda 2013).

Antes de cualquier comentario, aclaro que no soy homofobo [sic]. Y aunque no se les puede prohibir a los homosexuales que se besen en la calle, si [sic] tienen que entender que para la sociedad no es fácil aceptar sus desviaciones, (que los famosos se han encargado de volverlo normal) y esto indistintamente de su ubicación geográfica, bogota, londres, buenos aires [sic]. Entonces es cuestión de respeto mutuo, por ejemplo vivo en amsterdam [sic] y esta ciudad tiene un porcentaje de población gay bastante alta, pero no andan en la calle como locas besándose, ellos y ellas entienden que los aceptan justamente porque hay respeto mutuo y en ningún momento les prohíben sus expresiones de amor, y por eso mismo no se lanzan a actos que pueden generar rechazo en parte de la sociedad. Es cuestión de desarrollo cultural, puede sonar un poco molesto pero los homosexuales, pueden decidir ser locas o ser caballeros y así nos respetamos entre todos. Para salir del armario no es necesario que impongan sus muestras de amor a q... (Fredd 2014).

A finales de la década de 1990, Juan Mejía y Wilson Díaz configuraron un proyecto a mediano plazo que los consolidó dentro del campo artístico colombiano como unos de los más destacados representantes de la particular categoría de *artistas jóvenes*, diseñada —tiempo después— para identificar un segmento de productores locales (Vanegas 2005). Su trabajo articulaba reflexiones sobre la noción de autor —que contradecían estableciendo una mediación conjunta entre la planeación y la realización de lo que hacían—, los mecanismos de consagración que operan en el campo del arte local —que ponían en tensión mediante la imitación de obras reconocidas, la simulación de las penosas actitudes sociales de algunos artistas de reciente fama o la revisión de exposiciones y proyectos individuales propios—, y la creación o actualización de una escena para sus contemporáneos mediante la realización de eventos colectivos, el remedo de convocatorias a pésimas curadurías inspiradas en flojos curadores extranjeros, o la creación de festivales nacionales de producción visual (Vanegas 2012). Por todo ello terminaron convirtiéndose, quizás a su pesar, en pivotes del cambio formal y ético que experimentó el arte contemporáneo colombiano durante la década de los noventa. Una transformación que, también hay que decirlo, duró muy poco.

Pero lo más importante de su trabajo en esa época tuvo que ver con el hecho de que intentaron articular



Juan Mejía y Wilson Díaz, *La Película de nosotros*, 1995, Cali, video. Fotografía cortesía de los artistas, archivo de Juan Mejía.

sus intereses particulares en un plan de consecuencias mayores a las de la obra singular. En otras palabras, al trabajar en —y como— pareja introdujeron puntos de inflexión moral y cultural que a partir de ese momento sería cada vez más difícil cuestionar dentro del contexto artístico inmediato. Con su método de trabajo fueron pioneros en la re-educación de múltiples taras sociales. No obstante, y para evitar desde ya su canonización espontánea es necesario destacar que su obra resultó valedera por operar en un contexto cultural donde dos hombres pueden dormir juntos solo a condición de que luego se comprometan a matar, real o simbólicamente: en otras palabras, aquí dos hombres pueden ser compañeros íntimos solo en el ejército o el deporte. Y de llegar a recibir atención social, deben omitir sus expresiones de afecto en público. De ahí que para algunos, el demostrar en público que gran parte de la obra de Díaz y Mejía se basaba en la solidez de su relación, se convirtió en una sofisticada forma de oposición cultural.

El concepto con que se ha definido esa tendencia puede rastrearse mejor en la definición que se lanzara hace ya bastante tiempo para encuadrar el fenómeno del posmodernismo (Foster 1985). Así, la actitud de ambos artistas estaría bastante cercana a una postura de resistencia, que actuaba como

[...] una repetición siniestra de los signos y símbolos de diferencia que constituyeron el sistema de arte y cultura moderno, el cual alcanzó su autoridad cultural haciendo uso de la maniobra narcisista que expulsa deliberadamente aquello que le contamina. (Rodríguez 2012, 8)

Y esto por cuanto su modo de trabajar implicaba la realización de un proyecto que parecía «[...] suspender dicha autoridad y posponer el significado trascendente que la modernidad quiso imprimirle a sus artefactos mediante el artificio que divide los procesos sociales de construcción simbólica en arte, cultura popular y cultura masiva.» (Rodríguez 2012, 8). Dándole continuidad a esta interpretación, es posible resaltar que en las piezas producidas por estos artistas, se indaga sobre

[...] los lugares sociales y políticos desde donde la obra es hablada, circulada y producida. No precisamente porque este desvío daría más y mejores elementos para interpretar «la obra», sino porque nos permite «hablar de otra manera» de ella, sacando a la luz disputas por el significado y agendas políticas que aunque pueden referirse al campo artístico, movilizan lugares de enunciación que no son necesariamente artísticos. (Rodríguez 2012, 9)

En otras palabras, a pesar de la represión formalista que impone la retórica modernista ortodoxa, en un contexto como el campo artístico de la Bogotá de la década de 1990, sería por lo menos hipócrita interpretar una obra producida por una pareja abiertamente homosexual, que por un autor heterosexual afianzado dentro de un contexto de legalidad enfocado en la defensa de sus aspiraciones. Y esta última afirmación puede extenderse a nuestra época. Al momento de redactar este escrito, se desarrolla un acalorado debate en torno a la posibilidad de que el Estado colombiano proteja las uniones, la posibilidad de adoptar hijos y las herencias entre los integrantes de parejas de un mismo sexo.¹

De hecho, es necesario comprender la ecuación que se resolvía en las obras de Díaz y Mejía, tratando de dejar por fuera lo que ellos mismos buscaron alejar: la equivalencia romántica entre producción de arte y la elección de un modo vida. Díaz y Mejía no buscaron la presuntuosidad de convertir su relación en un dogma a seguir, simplemente trataron de llevar a término varios proyectos conjuntos aprovechando su cercanía. De ahí que, desde muy temprano en su carrera, el primero comprendió que una de las mejores maneras de resolver su producción tenía que ver con una cuidadosa definición de la audiencia a la que buscaba llegar.²

1 Según puede interpretarse del cubrimiento que ha recibido el tema en diferentes medios periodísticos. Véase «Matrimonio gay empieza a ser tramitado en Senado» (*El Espectador* 2012), o «¿Qué tan laico es el Estado colombiano? Matrimonio gay enciende el debate» (*Noticias Caracol*, 2013).

2 Con base a ese principio, Wilson Díaz desarrolló diferentes propuestas en múltiples formatos: en 1981 se asoció con el artista Yuri Forero para presentar una exposición de pinturas en las rejas exteriores del parque bogotano El Salitre. Años después elaboró pinturas de personas que montó sobre telas recortadas a la altura del rostro para que sus espectadores se convirtieran en usuarios, parándose detrás de ellas, sacando la cabeza por los huecos y haciéndose fotografías; o en un evento de convocatoria institucional presentó por primera vez el performance *Micrófono abierto*, donde alquilaba un dispositivo de amplificación de audio que ofrecía al público para que dijera lo que quisiera. Esta última propuesta se presentó en el marco del Primer Festival de Cultura Popular, realizado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá en 1987.

Mientras que —sin tratar de inducir a la especialización teórica de los resultados de su trabajo—, Mejía se concentró en manipular los dispositivos con que contaba para hacer uso de ellos como «estrategias de producción cultural postmodernista que, mediante la repetición y con la excusa de la “suplementariedad”, desbarataron otras pretensiones modernas de originalidad, de yo creador [...] que intercambia identidades con su trabajo» (Méndez 2014).

Para reforzar esta apreciación se pueden observar algunos videos que los artistas realizaron en conjunto sin la intención de ser puestos en exhibición. Varios años después de que concluyeran su ciclo de trabajo, Díaz y Mejía decidieron presentarlos luego de ser reeditados por el artista Elkin Calderón. Se trataba de piezas realizadas a modo de diario sobre la vida que llevaban juntos. En ellas, el *leitmotiv* era el aburrimiento total. Y este trascendía mediante intercambios comunes y corrientes. En uno de ellos, por ejemplo, Mejía le preguntaba a Díaz qué quería comer, mientras este lo grababa de pie frente a una vitrina de fritos, en un local ubicado entre la ciudad de Cali y el puerto de Buenaventura. «Quiero una Coca-Cola», respondía Díaz. Fin.

No había solución de continuidad. Nunca supimos si efectivamente recibió la bebida. Es más, esta tensión se mantiene a lo largo del video. Poco después, dentro del carro que los llevaba a su destino, Mejía intentaba articular un monólogo de cualquier manera:

[...] yo me vi una vez una película en blanco y negro de un *man* que tenía un Volkswagen y lo mete a una laguna. Entonces, después se consigue como un camión y recoge a un tipo que no conocía que estaba echando dedo. Entonces andan ahí todo el tiempo y el del camión lo lleva como a buscar algo. Y casi no hablan ni nada, sino que es como el tiempo que va pasando ahí y pues uno va viendo las imágenes y el tiempo es como real. Uno se involucra mucho. Yo no me acuerdo ni qué pasa ni en qué termina, pero es bacanísima. (Díaz y Mejía 1995; Calderón 2012)

Todo el tiempo la cámara estuvo enfocada en la boca de Mejía. Poco después este le pedía a Díaz que contara

una película, él respondió: «listo». Pero no decía nada. El cuadro siguiente presentaba a Mejía caminando en un lote abandonado mientras recitaba: «se vende esta propiedad». Luego, se abrazaba y besaba con Díaz. En un torpe juego de caricias salían tambaleando de cuadro. A continuación, sobre el rostro sobreiluminado de Mejía, la voz de Díaz decía monótonamente: «no recuerdo nada del paquete misterioso». Planos después, ambos están cerca al mar. Mejía se quejaba del tono de voz de ambos diciendo, «qué voces tan planas y tan monótonas», y pocas escenas más tarde, sentado sobre un bolardo miraba a la cámara lamentando: «¡qué verraca película tan larga!».

Por eso, preguntarnos por qué, dónde, cómo y cuándo nos aburrimos puede resultar de utilidad para precisar algunos de sus costados sutiles y para diferenciarlo de otras sensaciones antipáticas con las que nos resistimos a lidiar. (Antón, s.f.)

[Benjamin] Franklin consideraba que el mundo estaba estructurado inteligentemente con vistas a asegurar el bienestar del hombre, con la simple condición de que cumpliera ciertas elementales prescripciones para lograr el éxito. El sentido del ahorro, la laboriosidad, la honradez y la escrupulosidad en el cumplimiento de las obligaciones contractuales son las mejores

virtudes, y si se ponen todas ellas en práctica permitirán a cualquier joven humilde abrirse camino en el mundo. (Selsam 1968)

Desde siempre nos hemos preocupado por llenar nuestra vigilia de actividades que impidan encontrarnos con nuestro propio vacío. En el caso de las piezas en video de Díaz y Mejía hay una interesante inversión de esa pulsión, y pareciera que ellos dejaban pasar el tiempo frente al lente de su cámara para reiterar aquella intención de «involucrarnos mucho» en el relato: los planos de sus videos son lentos, se oponen a la narrativa vertiginosa/espectacular/dramática del cine contemporáneo; no plantean soluciones de continuidad, no manejan costosos recursos de edición, sus montajes son deliberadamente precarios. Sin embargo, lo importante de su experimentación es el uso que le dan al tiempo frente a la pantalla. Y uno de los efectos más interesantes que logran obtener es que no caen en la moraleja productiva. Ver esos videos no permite extraer nada. Ni siquiera nuestro *voyeurismo* es satisfecho. Pareciera tratarse más de denotar la indiferencia que de despertar la excitación o el interés de quien mira.

En realidad, en estas piezas importa tanto la pérdida misma de tiempo como los pequeños momentos



Juan Mejía y Wilson Díaz, *La Película de nosotros*, 1995, Cali, video. Fotografía cortesía de los artistas, archivo de Juan Mejía.



Juan Mejía y Wilson Díaz, *La Película de nosotros*, 1995, Cali, vídeo. Fotografía cortesía de los artistas, archivo de Juan Mejía.

de autoconsciencia que lanzan los actores durante sus *performances*. Cuando Mejía descalifica los tonos de sus propias voces, o Díaz responde con lugares comunes a preguntas intrascendentes, la observación misma del video cambia. Repitiendo la idea de María Cecilia Antón, esas «tonalidades de voz monocordes que nos hacen dormir» parecieran oponerse a su falta de interés frente al reclamo contemporáneo por obtener diversión. O, en otros términos, hacer rentable el esfuerzo por causar alegría.

Además, dentro del trabajo de Díaz y Mejía, el uso del aburrimiento como motivo pareciera ir por la misma vía de la interpretación que Víctor Rodríguez reclamaba para su obra. Desde ese punto de vista, el asunto tenía que ver con la forma como sus propuestas podrían superar las connotaciones estéticas para funcionar como «posiciones estratégicas que no reclaman un nuevo sujeto ni una nueva utopía, sino que actúan en los bordes resignificando, apropiando y desestabilizando los signos y prácticas discursivas de la sexualidad.» (Rodríguez 2012, 9). Es más, radicalizando esta lectura se podría llegar hasta los límites mismos de la teoría de la productividad: haciendo alarde de que no hacían nada, Wilson Díaz y Juan Mejía representaron el peor pecado de la sociedad del trabajo. De hecho, desperdiciaban lo mejor

que podían tener a los ojos de un inversionista de capital. Estando en la flor de su vida se declaraban inútiles. ¡Horror de horrores en la sociedad de la libre empresa! Todo lo contrario a la aspiración moral de dignificar a la persona mediante el trabajo. Ni trabajar para ser mejor ciudadano, ni intentarlo para ser mejor persona. Y por parte de ambos, hacer esa demostración de manera incontrovertible: dejar de utilizar al arte como tabla de salvación. Propia y ajena.

Bogotá, mayo del 2014.

Referencias

- Antón, María Cecilia. s.f. «El aburrimiento. Una mirada desde el Psicoanálisis». Disponible en: <<http://tinyurl.com/ky5evmv>>, consultado el 23 de mayo del 2014.
- Díaz, Wilson y Juan Mejía. 1995. *La película de nosotros*. Cali, Buenaventura. Reedición: Elkin Calderón. 2012. Bogotá.
- Díaz, Wilson y Juan Mejía. 1995. *Pitalito*. Cali, Buenaventura Reedición: Elkin Calderón. 2012. Bogotá.
- El Espectador*. 2012. «Matrimonio gay empieza a ser tramitado en el Senado», 24 de octubre. Bogotá. Disponible en: <<http://www.elespectador.com/noticias/politica/articulo-382915-matrimonio-gay-empieza-ser-tramitado-senado>>, consultado el 23 de mayo del 2014.

- Foster, Hal. 1985. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. New York: New Press.
- Fredd. 2014. «Con “besatón” rechazaron caso de homofobia en centro comercial en Bogotá», *Wradio.com*. Disponible en: <<http://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/con-besaton-rechazaron-caso-de-homofobia-en-centro-comercial-en-bogota/20140228/nota/2104181.aspx>>, consultado el 23 de mayo del 2014.
- Méndez, Mariángela. 2014. «Refurbished, un *vintage* nuevo», en: *Juan Mejía, Refurbished*, catálogo de la exposición. Bogotá: Galería Valenzuela Klenner.
- Noticias Caracol*. 2013. «¿Qué tan laico es el Estado colombiano? Matrimonio gay enciende el debate», 25 de abril, Bogotá. Disponible en: <<http://www.noticiascaracol.com/informativos/724/el-debate/video-292546-tan-laico-el-estado-colombiano-matrimonio-gay-enciende-el-debate>>, consultado el 23 de mayo del 2014.
- Ricaurte Miranda, Alfonso. 2013. «Homosexuales: maricón, polilla, arepera, marimacho = Exclusión», *El Heraldo*. Disponible en: <<http://www.elheraldo.co/blogs/desde-el-extranjero/homosexuales-maricon-polilla-arepera-marimacho-exclusion-133353>>, consultado el 23 de mayo del 2014.
- Rodríguez, Víctor Manuel. 2012. «Batman y Robin: “Cuando Juan y Wilson estaban juntos”», en: *Master/Copy: Juan & Wilson [1995-1998]*, catálogo de la exposición. Bogotá: Centro Colomboamericano y Universidad de los Andes.
- Selsam, Howard. 1968. *Ética y progreso*. México: Grijalbo.
- Vanegas, Guillermo. 2005. *Forever Young. Notas sobre «arte joven», a propósito de la exposición Arte Joven 2005*. Ministerio de Cultura: Bogotá. Disponible en: <http://www.academia.edu/2401007/Forever_Young._Notas_sobre_arte_joven_a_proposito_de_la_exposicion_Arte_Joven_2005>, consultado el 23 de mayo del 2014.
- Vanegas, Guillermo. 2012. *Master/Copy: Juan & Wilson [1995-1998]*, catálogo de la exposición. Bogotá: Centro Colomboamericano y Universidad de los Andes.

UNA CATEGORÍA IMPOSIBLE: EL POSTPORNNO HA MUERTO, LATINOAMÉRICA NO EXISTE¹

Por Lucía Egaña Rojas

To live in the Borderlands means you
are neither *hispana india negra española*
ni gabacha, eres mestiza, mulata, half-breed
caught in the crossfire between camps
while carrying all five races on your back
not knowing which side to turn to, run from;
[...]

To survive the Borderlands
you must live *sin fronteras*
be a crossroads.²
Gloria Anzaldúa

Cuando se me pidió un texto sobre postporno centrado en Latinoamérica supuse que no se aludía precisamente a personas latinoamericanas que podrían estar en la diáspora (como sería el caso de Ceci de Quimera Rosa, Klau Kinki, Helen Lafloresta, Katia Sepúlveda, Erika Trejo o yo misma quizás, entre muchas otras). Más bien supuse que, cuando se hablaba de «postporno en Latinoamérica», se hacía referencia a un marco geográfico comprendido entre Tijuana y la Patagonia, el Océano Pacífico y el Atlántico, con toda

la diversidad, asimetría y el carácter difuso que esto implicaba. El por qué lo supuse, como un efecto implícito al encargo, no será cuestionado ni desarrollado a continuación. Solo plantear la duda ante el supuesto, pero sobre todo, ante el enunciado.

Según la Wikipedia América Latina se compone de veintidós países, dos de ellos aún *dependientes* (de Francia y Estados Unidos). Con una superficie que supera los 22.000 kilómetros cuadrados —más de dos veces la superficie de Europa—, Latinoamérica contiene en su interior una cantidad de diferencias probablemente mayores que sus similitudes. Latinoamérica es una noción tan difusa y arbitraria como la de género, que en su concepción binaria, literal e implícita resulta excluyente y reductiva de las diferencias y matices que podrían estar contenidos en ella.

¿Qué cosas comunes podría haber entre Chile y México? ¿Basta vivir en alguno de los veintidós países y ser una marrana para calzar bajo la categoría de *postpornografía en Latinoamérica*? ¿Dónde ocurre la postpornografía? ¿En su enunciación? ¿Cómo tener una visión omnisciente sobre un *fenómeno* como este? ¿Cómo hablar de lo que pasa en un continente entero? ¿Hace falta tener un pasaporte perteneciente a alguno de los veintidós países de la región para hablar sobre el tema o basta vivir en alguno de ellos? Estas preguntas no solo se orientan a cuestionar los

1 Artículo con licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 2.0 (CC BY-NC-SA 2.0 ES).

2 «Vivir en la Frontera significa que tú / no eres ni hispana india negra española / ni gabacha, eres mestiza, mulata, híbrida / atrapada en el fuego cruzado entre los bandos / mientras llevas las cinco razas sobre tu espalda / sin saber para qué lado volverte, de cuál correr; / [...] Para sobrevivir en la Frontera / debes vivir sin fronteras / ser un cruce de camino». (Anzaldúa 1987, 194–195).

La Fulminante (Nadia Granados), *Monólogo del culo*, Cabaret de La Fulminante, 2013, Bolonia, Italia. Foto: Sara Ballestrero, cortesía de la fotógrafa.



estatutos de lo *latinoamericano* (sobre lo cual ya se ha dicho bastante), sino también la categoría misma de postpornografía.

Algo como el postporno no puede ser definido exclusivamente por sus contenidos, sino más bien por los procesos políticos que engendra o desencadena. Muchos de estos procesos tienen como resultado representaciones disidentes: una serie de producciones videográficas, performáticas, intervenciones; también se dan en contextos pedagógicos o de transferencia (talleres, charlas, encuentros) o en situaciones informales/casuales (fiestas, encuentros fortuitos, redes). Para poder reunir todo lo anterior, resultan clave para la definición de un *campo postpornográfico* eventos tales como festivales o encuentros en torno a temáticas de desobediencia sexual, cuerpos y sexualidades no normativas. Y la contingencia.

En este contexto, no sería conducente definir la postpornografía como una serie de prácticas o como el

uso de determinados objetos. No es un dildo, un *fisting* o una orgía lo que hará emerger al postporno por los orificios. Será más bien una actitud contra-normativa, y sobre todo, una búsqueda por corroer los cimientos que organizan la vida sexual regida por la heteronorma.³

Una posible *metodología* postpornográfica podría resumirse en los siguientes pasos: un rechazo a la naturalización de la sexualidad hegemónica (perpetuada a través de múltiples instituciones de poder,

3 Entendemos por heteronorma un régimen social, político y económico que organiza el funcionamiento social por medio de una validez institucionalizada por distintos estamentos (familia, iglesia, medicina, ciencia, etc.). Se sostiene en sistemas dicotómicos, binarios y jerarquizados. Gayle Rubin se refirió a la heteronorma como un «sistema sexo/género», que es el que impone una división binaria de la sexualidad, sosteniendo como norma la heterosexualidad obligatoria y todos los aspectos que se desprenden de ella en términos de roles asignados al género: correspondencia entre sexo, identidad y prácticas (Rubin 1986).

como la medicina, la iglesia, la ciencia, entre muchas otras, y de la inercia de las actitudes socialmente legitimadas) a partir de la identificación de las tecnologías por medio de las que opera; la repropiciación de dichas tecnologías, en este caso las de la representación visual o corporal, o bien otras tecnologías sexuales; y por último, la visibilización pública de los resultados o procesos que estas operaciones produzcan.⁴

La primera vez que se pronunció la palabra postpornografía fue en una boca holandesa, la de Wink van Kempen. En 1990 Annie Sprinkle se apropiará del término en forma situada y práctica. Ella venía trabajando como prostituta, masajista, stripper y actriz porno en la industria convencional, y a partir de la performance *Post-porn modernist* fue llenando de sustancia postpornográfica su cuerpo, sus proyectos políticos, activistas y, luego, artísticos. A principios del 2000, Barbara Degenevieve inicia el trabajo con su productora de *queerporn* ssspread.com dedicada a la sexualidad de «lesbianas femeninas cachondas, marimachos mariconas y muchos jodedores del género».⁵

En el mundo anglosajón la palabra *queer* ha funcionado como la autoenunciación de una comunidad a partir de la reivindicación de un insulto, una apropiación de la injuria o una citación contra sus propósitos originales que produciría una inversión de sus efectos (Butler 1997, 35). La palabra *queer* en castellano literalmente significa «raro», «torcido», pero tras

cierta genealogía política deja de lado la rotunda literalidad. En palabras de Preciado (2009) «aquello que llamo “queer” supone un problema para mi sistema de representación, resulta una perturbación, una vibración extraña en mi campo de visibilidad que debe ser marcada con la injuria». La primera vez que dicha palabra fue leída de esta forma tuvo lugar en 1990, cuando Teresa de Lauretis en la Universidad de California introdujo en una conferencia el concepto de «Queer Theory». Años más tarde se arrepiente de haberlo hecho.

Personas como Brad Epps (2008) o Felipe Rivas (2011) problematizan lo *queer* en Latinoamérica por medio del rescate de figuras que eventualmente habrían trabajado los temas que la teoría *queer* propone, antes de que fuese *bautizada* en el ámbito anglosajón; tal sería el caso de Néstor Perlongher y Nelly Richard, respectivamente. Así como ni Perlongher ni Richard se habrían autoenunciado como practicantes o difusores de la «teoría queer»,⁶ ni siquiera figuran en los catálogos destinados a la cultura LGBT.⁷ Citar estas fuentes tiene por objetivo incitar la duda acerca de cuándo

6 Otras (des)adaptaciones latinoamericanas de lo *queer* pueden ser rastreadas en el número 99 de la revista *ramona* («Ramón»), donde se alude por primera vez a la palabra como *cuir*. En noviembre del 2011 se celebró en el Museo Reina Sofía (Madrid) La Internacional Cuir, reuniendo una importante cantidad de videos provenientes del contexto latinoamericano. Paralelamente, en un contexto autogestionado se monta «la lokal cuir».

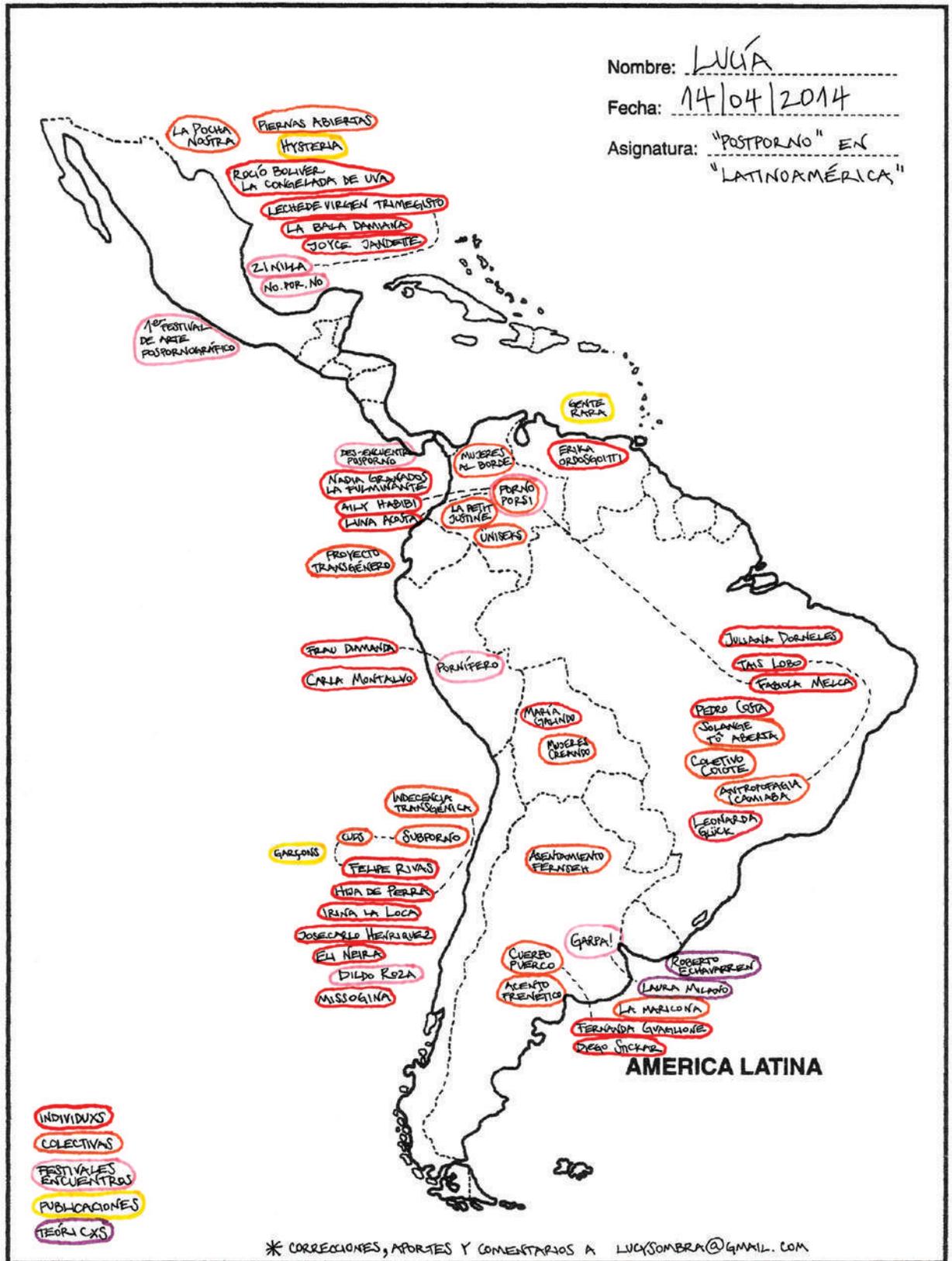
En México D. F., en enero del 2014, se celebra en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, el encuentro Akelarre Cuir, que convocó a artistas y activistas para reflexionar sobre «las prácticas que se inscriben en el cuerpo como una forma de acción política». A propósito del título del encuentro, Mirn* Rold*n, integrante del comité organizador, explica que akelarre, con «k», proviene del *euskera* «kelarre» o patio de la cueva de Sumárragui, en España; se propone con ello la idea del fuera de la cueva de la represión. Al tiempo que *cuir*, con «c», atiende a una idea local, latinoamericana, de articulación de diversos feminismos, en cuestionamiento a la postura anglocentrista y occidental del *queer*. (Véase Calixto 2014).

7 En realidad, Brad Epps (2008, 908) se refiere específicamente al diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica de Alberto Mira.

4 Este párrafo resume algunas ideas del artículo inédito «El cuerpo (des)patologizado como laboratorio postpornográfico para la investigación feminista» de Éris Grimm y Lucía Egaña.

5 Originalmente decía: «for hot femmes, studly butches, and lots of gender-fuck» (la traducción es mía). Los términos *femme* y *butch* son habitualmente utilizados en ámbitos *queer* (la traducción que se suele dar en el contexto hispanohablante es «transmaricabollo», «transmaricatorta», entre otros) y se refieren a caracteres de prácticas lesbianas o *desgeneradas*, el primero correspondiente a la exaltación femenina y el segundo al trabajo de la masculinización.

Mapa de Lucía Egaña Rojas, 2014, mapa realizado durante el proceso de escritura del presente artículo en el que se intenta recopilar los distintos proyectos vinculados a la producción postpornográfica en América Latina. Imagen cortesía de la autora.





La Congelada de Uva (Roció Boliver), *Between Menopause and Old Age*, 2012, Slovenia, Festival: City of Women, performance. Foto: Nada Žgank. Fuente: 18th International Festival of Contemporary Arts City of Women.

podríamos asegurar que algo *se origina*, ya sea la teoría *queer*, el postporno o la desobediencia sexogenérica, la disidencia a las categorías fijas de análisis que el heteropatriarcado impone.

Si el postporno hereda del transfeminismo y de las políticas *queer* posicionamientos y actitudes reticentes a las categorías, ¿cómo someternos a la rigidez geopolítica de las fronteras y los pasaportes para estructurar un cuerpo de acciones, activismos y expresiones culturales a su vez difusas y posibles de ser enunciadas de manera múltiple? Hablar entonces de «postporno en Latinoamérica» implicaría un atentado a la propuesta radical que arrastra el concepto mismo de postpornografía: resistirse a cualquier categoría y a los sistemas de jerarquías que entre ellos se proponen. Latinoamérica, en su posición interseccionada por lo colonial, dentro de un entramado político, económico y simbólico de relaciones de poder, como región

configurada a partir de ello, se vuelve algo complejo de definir con criterios unitarios. El encargo de este texto, como si se tratara de un acertijo cuyos términos iniciales no logro descifrar, es un ejercicio imposible. Por lo tanto, la descripción del trabajo de algunas artistas o activistas que realizaré más abajo será absolutamente parcial, tendenciosa e incompleta, y no pretende en lo más mínimo aludir a una suerte de *consecuencia* postporno en la región latinoamericana.

Me referiré a algunas artistas, performers, activistas que, desde su práctica situada en Latinoamérica escenifican lo que, de alguna retorcida manera, podría ser leído desde otros lugares como postpornografía. Lugares en los que quizás el propio concepto de postpornografía adquiriría algún sentido, algo vaciado en el contexto sudaca. Me referiré a algunas personas que trabajan con las dinámicas que consideraré postporno, en algunos casos, desde mucho antes de que

esta noción se popularizara en el contexto hispanohablante (tal es el caso de Rocío Boliver) y a otras que trabajan, en paralelo, en perpendicular o desde otro espacio; cuestiones que podrían ser identificadas como postpornográficas.

Seguirles llamando *postpornografía* es de alguna forma caer en la trampa de la homogenización. Pero, en un intento totalmente performático por adecuarme a la figura de la buena alumna, responderé al encargo aclarando que algunas de las personas que figuran en esta lista parcial, selectiva y antojadiza podrían ni siquiera ser feministas, no saber lo que es la teoría *queer* o trabajar sin acceso a Internet, y aunque no sea el caso de la mayoría, bien podría serlo. He elaborado un mapa de la región con nombres de personas, colectivos, festivales y publicaciones que se dedican a temas afines. Este mapa es un proceso en el que he reprobado la asignatura. Este es un mapa que tendrá

que modificarse en la medida que vaya recibiendo y accediendo a más información.

Un triángulo entre México, Colombia y Chile

Hablo de cuerpos plásticos atravesados por la contingencia, vaginas por las que se abortan cristos, logotipos del estado, textos o aire. Piel que son atravesadas por símbolos, piel engrapada con agujas sosteniendo la historia de Televisa, de Televisión Azteca, de la subdirección de medios de comunicación. El mundo de la representación televisada por dentro y por fuera, ese saber/poder saliendo por la vagina de la Congelada de Uva (Rocío Boliver, México D. F., 1956) que lo invierte, lo convierte en su opuesto y se lo vuelve a meter para regresarlo convertido en pedo.

La Congelada de Uva posee un cuerpo modificado no solo por las tecnologías del género proveniente de la

Missogina (Constanza Álvarez), *Ejercicio democrático*, 2011, fotografía. «Basada en la historia autobiográfica de Missogina y la masturbación como reacción frente a un acto de culpa. 18 años recién cumplidos junto con el sentimiento de aparente inclusión ciudadana gracias a la inscripción en el sistema de votaciones chileno, el binominal. Electo el presidente Piñera, la entrada a la Universidad junto con su universalidad misma, el conocimiento del comunismo, del anarquismo y el (pos)feminismo. Surge a los 20 años el sentido de culpa de pertenecer al sistema binominal y al ejercicio democrático representativo y no directo. Como activista del post-porno, me masturbo con el binominal». Foto cortesía de la artista.



televisión, sino también por ganchos, agujas, cordones y alambres de púa. «Entre la menopausia y la vejez» está el espacio de la contingencia con la que ahora elabora figuraciones del gasto, del daño y del asco de lo no representado. Convertir el dolor en placer es quizá la operación que de ella hereda, de entre otros referentes, Lechedevirgen Trimegisto (Felipe Osornio, Querétaro, 1992), un cuerpo que entre la afección renal y el tarot ofrece ejercicios de misticismo sangriento para recordar rituales *kitsh*, configurar akelarres obscenos y desatascar cuerpos perdidos en la invisibilidad de la norma (léase la *Bala Damiana*, léanse los innumerables talleres que realiza principalmente en Querétaro de los que emergen nuevos performers en cada edición). Aunque Lechedevirgen trabaje desde su impuesta juventud, también lo hace desde la antigüedad de la afección, y de ahí emerge su pornochamanismo, sus actos de brujería DIY, indagando en las múltiples fronteras posibles del espiritismo contemporáneo que podríamos fácilmente llamar también, biopolítica.

La Fulminante (el personaje de Nadia Granados, Bogotá, 1978) opera a través de unos códigos propios de la cultura *mainstream* prostitutoria, objetualizante y erotizadora. Tomando todos estos códigos, los desarticula en operaciones críticas por medio de la ironía, la parodia y el contorneo. Esta (especie de) puta barata, actriz rubia de peluca, mujer latina y sensual ante todo, erotiza a los héroes de la revolución de izquierda latinoamericana, tragándose los como si fuesen un simple hot-dog. De su mano, las políticas públicas, el aborto y la iglesia pueden llevarnos a reacciones que van del calentón rotundo al asco total. La Fulminante habla en una lengua que es solo suya y que entendemos por los subtítulos de los videos. El subtítulo —innecesario en la pornografía convencional pero habitual en el consumo cultural latinoamericano de la cinematografía gringa o europea—, nos ofrece constantes cortocircuitos entre la imagen del putón rubio y los discursos incendiarios que salen de su boca/coño. *Mass media*, capitalismo, estupro y reggeaton trae la Fulminante con sus mil pantallas, sus tacones pisando basura colombiana, su

peluca medio caída y su culo sudaca meneándose al viento de la revolución y la violencia mediática. Algo tan local que cuesta entenderlo. Algo tan local como la universal experiencia de la guerra.

En la región de Valparaíso, decretada como técnicamente en la quiebra, vive Missogina (Constanza Álvarez, Quilpué, 1991), joven, «torta de oro» y gorda. Su trabajo está biográfica, geográfica y físicamente situado, increpando al capitalismo salvaje de la industria que produce *marca país*, religiones castrantes y cuerpos imposibles. El porno subversivo de Missogina se puede ver en espacios autogestionados, veganos, baratos y probablemente sea, de entre las personas que he nombrado hasta ahora, la que menos se identificaría con el rótulo de artista. Esa resistencia es la que su propio cuerpo implica, un exceso que no cabe, que desborda y se fortalece en alianzas de amistad. Su trabajo, además de performático, opera mediante talleres de diverso tipo, de Drag-king,⁸ juguetes sexuales autoproducidos, autogestión del porno, heteronormatividad, especismo y destrucción de la pareja. Así como la Congelada de Uva se apropia del cuerpo viejo como un campo de batalla, Missogina lo hace con el cuerpo gordo, alterando incluso el lenguaje que lo enuncia: «necesito volver a rearmar mi cuerpo, a reconstruir las cuerpos que habito y que escapan a mi propia piel».

Los proyectos que brevemente he enunciado habitan la zona de lo fronterizo, generando figuraciones abyectas e inclasificables. Provocan repulsión y extrañamiento al ser cuerpos, carnes y huesos puestos en el espacio de visibilidad que es lo público, lo colectivo, los espacios al alcance, la calle. De alguna forma problematizan asuntos que tienen cierta implicación con su contexto inmediato, y quizá sea esto lo

8 Se denomina *drag* a las prácticas de *cross-dressing* (en castellano también llamado «travestismo») en la que se utiliza la indumentaria y los gestos de un género determinado de forma exagerada e histriónica. Aunque las más masificadas sean las prácticas *drag-queen* (performatividad femenina), también existen los *drag-kings*, que parodian, teatralizan y performan la identidad masculina.

que los distinga de otros trabajos en esta misma línea. Si bien la heteronorma es un asunto que afecta un espectro bastante *globalizado*, las maneras en las que lo hace son diversas en cada contexto, cosa importante para pensar cómo se encarna y deconstruye el binarismo y la sexualidad hegemónica en el coño sur, en Latinoamérica, o donde sea.

Barcelona, abril del 2014.

Referencias

- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- Calixto, Mariana. 2014. «Celebran Akelarre Cuir en el MUAC». Disponible en: <<http://djovenes.org/archivo/?p=9508>>, consultado en abril del 2014.
- Butler, Judith. 1997. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Degenevieve, Barbara. 2007. «Ssspread.com: The Hot Bods of Queer Porn», en: *C'LickMe: A Netporn Studies Reader*, Katrien Jacobs, Marije Jansen y Matteo Pasquinelli (eds.). Amsterdam: Institut of Network Cultures.
- Egaña, Lucía y Grimm, Éris. 2014. «El cuerpo (des) patologizado como laboratorio postpornográfico para la investigación feminista», documento inédito.
- Epps, Brad. 2008. «Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*», en: *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, n.º 225, octubre-diciembre, pp. 897-920.
- Preciado, Beatriz. 2009. «Historia de una palabra: Queer», en: *Parole de Queer*, n.º 1, abril-junio. Valencia. Disponible en: <<http://paroledequeer.blogspot.mx/2012/04/queer-historia-deuna-palabra-por.html>>, consultado en octubre del 2012.
- ramona n.º 99, Ramón. 2010. Número dedicado a Micropolíticas cuir: transmariconizando el sur, abril. Buenos Aires.
- Rivas, Felipe. 2011. «Diga "queer" con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano», en: *Por un feminismo sin mujeres*, Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (ed.). Santiago de Chile: Territorios Sexuales Ediciones.

Rubin, Gayle. 1986. «El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo», en: *Nueva Antropología*, vol. VIII, n.º 30. México.

Sitios en Internet

- La Congelada de Uva (Rocío Boliver): rocioboliver.com
- Lechedevirgen Trimegisto (Felipe Osornio): lechedevirgentrimegisto.blogspot.com
- La Fulminante (Nadia Granados): lafulminante.com
- Missogina (Constanza Álvarez): missogina.perrogordo.cl

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS POSTPORNÓ: DISIDENCIA SEXUAL EN EL ESTADO ESPAÑOL¹

Por Post-Op

Apuntes para luchar contra las políticas restrictivas del espacio público, a través de prácticas postpornográficas y posibles estrategias de contagio por medio de herramientas performativas

Es el momento de hablar en primera persona, de no esperar que otrxs hablen por nosotrxs, de legitimar nuestro discurso como artistas transfeministas y postporno. Llevamos años contestando preguntas ajenas, convirtiéndonos en sujetos de estudio por parte de investigadores, teóricos, académicos, estudiantes de antropología, gestores de arte y cultura. ¿Por qué en algunos casos no se nos legitima o en otros no nos sentimos legitimadxs para generar discurso teórico? O, para decirlo con otras palabras: ¿por qué el discurso no académico tiene que superar los filtros de la academia para ser considerado una propuesta teórica válida?

Este texto se detiene en el trabajo de algunxs de lxs que hemos formado parte de ese entramado de acontecimientos que se han venido dando en torno a los activismos artísticos relacionados con las desobediencias sexuales en el Estado español, particularmente entre los años 2003–2014. Se espera hacer hincapié en que su formulación responde a un conocimiento construido en los márgenes, de manera parcial y con base en influencias, afinidades, alianzas y deseos determinados por nuestro propio recorrido político, teórico y artístico.

Barcelona 2003. Políticas restrictivas del espacio público

Barcelona fue un lugar de encuentro para muchxs de nosotrxs. Llegábamos buscando esa ciudad cosmopolita que nos habían vendido como libre, instruida y donde la diversión y la cultura estaban aseguradas y al alcance de todxs. La realidad es que estábamos ante una Barcelona en proceso de gentrificación, cuyas políticas de gestión del espacio público se dirigían a un turismo de clase alta que también buscaba libertad,

1 Artículo con licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 2.0 (CC BY-NC-SA 2.0 ES).

cultura y diversión aunque, eso sí, pasando primero por caja. Hablamos de una cultura que emerge bajo el amparo de la institución, una diversión que elude cualquier cuestionamiento y una libertad al alcance de un grupo reducido.

En la Barcelona del 2003, los espacios de cultura libre, los centros autogestionados, las *raves*, los corrillos alrededor de unas cervezas en la calle o la permisividad con el nudismo² estaban en el punto de mira de una élite política cuyos intereses capitalistas querían convertir a la ciudad en un espacio en el que solo estabas a salvo pago previo de una cuota diaria. Pero, aún faltaba lo peor, pues el verdadero mazazo a las libertades llegaría en el 2006 con la aprobación de la ordenanza cívica.

Al calor de algunos bares como la Bata de Boatine,³ los centros sociales okupados, las *raves* y el Macba (Museo d'Art Contemporani de Barcelona) se fue tejiendo una red de amistades basadas en afinidades teóricas, políticas, festivas y sexuales. Una red que provenía, en su gran mayoría, del feminismo, de las prácticas *queer* y también del ámbito artístico.

En todos estos espacios nos cuestionábamos las identidades de género y sexuales, así como las opresiones que todo esto suponía. Teníamos acceso a ensayos y producción videográfica de lo que se estaba realizando en los ya asentados movimientos *queer* anglosajón y estadounidense, y dábamos rienda suelta a nuestras prácticas performativas.

2 En el verano del 2004, el Ayuntamiento de Barcelona (PSC-ERC e ICV-EUiA) subvenciona unos trípticos de dos entidades nudistas que invitaban a ir desnudos por la calle afirmando que el Ayuntamiento reconocía ese derecho. En el invierno del 2010 el mismo Ayuntamiento (PSC-ICV-EUiA) modificará la ordenanza de civismo para introducir un título con el nombre de «Práctica del nudismo o seminudismo —ir en traje de baño—» que supondrá multas de entre 120 y 500 euros.

3 Abrevadero *queer* que se convirtió en lugar de encuentro y diversión para muchxs de nosotrxs, situado en el barrio del Raval, en una de las calles utilizadas habitualmente por las trabajadoras sexuales autónomas.

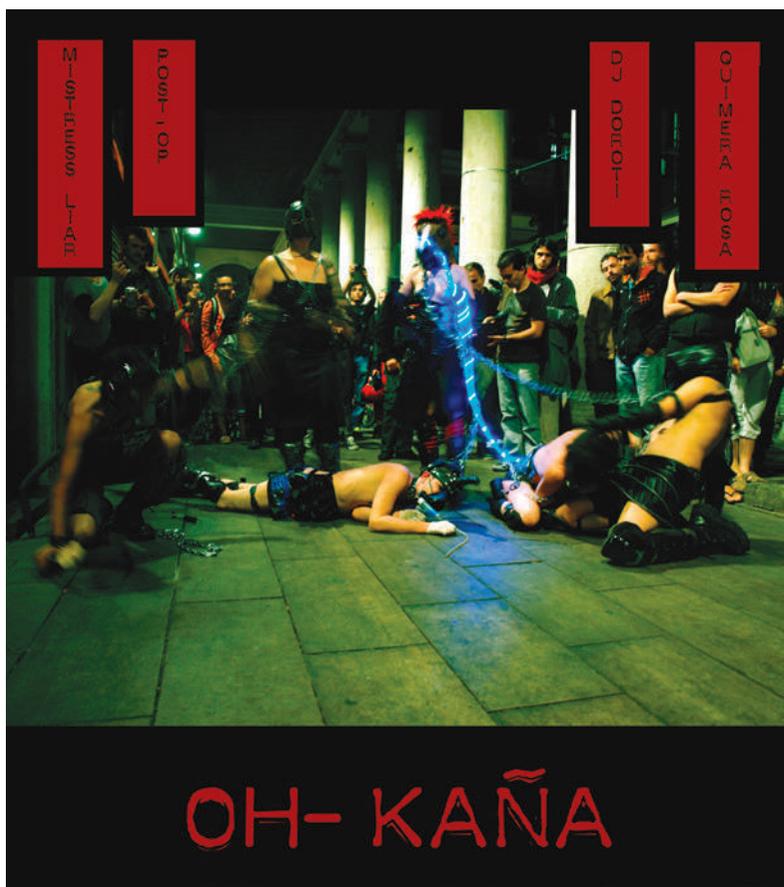
Fue en ese contexto cuando le pusimos nombre a nuestra manera de vivir, de sentir y de relacionarnos. Recuerdo cómo en la Maratón Posporno⁴ (2003), que organizó Preciado en el Macba, nos dimos cuenta de que la palabra *posporno* definía a la perfección las prácticas y el estilo de vida en el que algunxs de nosotrxs estábamos inmersxs. Nos sirvió para reafirmar el hecho de que lo personal es político y aprendimos que la visibilización de nuestra forma de follar y de estar en el mundo eran armas poderosas que debíamos tener muy en cuenta.

Ese entorno y dichas circunstancias nos enriquecieron, afianzando políticas y dando lugar a parte del movimiento *queer* y postporno que se gestaría en la urbe catalana con una multiplicidad de proyectos, colectivos y personas: G.W.L.P, Go Fist Foundation, Corpus Delecti, Hellen Torres, Itziar Ziga, Parole de Queer, La Luna de Calígula, Ex Dones, Diana Pornoterrorista, Quimera Rosa, Post-Op, etc. Además, ese contexto crítico ante el binarismo sexual y de género —el cual se dio previamente a la publicación de la Ley de la Identidad de Género, junto con las luchas por la despatologización trans— también sería responsable del germen del transfeminismo que se desarrollaría años más tarde.

Intervenciones en/con el espacio público: resexualizando la ciudad

Fruto de esa realidad restrictiva con el espacio público son performances como *Oh! Kaña* (véase

4 La Maratón Posporno fue un proyecto intensivo que incluyó conferencias, discusiones, prácticas performativas, proyecciones y documentación en torno a la pornografía, las nuevas tendencias pospornográficas y las diversas estéticas y políticas de representación sexual contemporánea, véase: macba.cat/es/maraton-posporno. Allí pudimos conocer por primera vez a Annie Sprinkle y visualizar producciones pornográficas de cuerpos trans, de cuerpo *buch* y *gender queer* imposibles de ver en el contexto español en esos años. Internet no tenía el alcance de hoy en día, ni existía la proliferación de páginas de porno *queer* que encontramos en la actualidad. Este encuentro fue crucial para algunxs de nosotrxs.



Post-Op, Quimera Rosa, Mistress Liar y Dj Doroti, *Oh-Kaña*, 2010, Palau de la Virreina, Las Ramblas y Mercado de la Boquería, Barcelona. Foto: OlgaZ.

postop.es). En el 2010 el Centro de la Imagen La Virreina convocó a diversos activistas como Post-Op⁵

5 Post-Op (2003) es un grupo transdisciplinar que investiga sobre género, sexualidad y postpornografía desde una perspectiva *queer* transfeminista. Uno de los primeros grupos del Estado español que empezó a infectar espacios públicos, locales nocturnos, centros okupados y museos con sus prácticas pornográficas disidentes. Ocupan las calles con sus personajes multigenerados, monstruosos y mutantes; visibilizando cuerpos, sexualidades y prácticas no normativas. Su trabajo abarca performances, realización de talleres e instalaciones, la videocreación y la acción directa. Han mostrado su trabajo en algunos de los museos más relevantes del contexto ibérico y francés como el Museo Reina Sofía de Madrid, el Macba y el Centro Pompidou de París, sin dejar nunca de lado la intervención en los espacios autogestionados y públicos. Véase postop.es y postporno.blogspot.com.es.

y Quimera Rosa⁶ en el marco de la exposición dedicada a Ocaña⁷. El centro esperaba un homenaje al artista valiéndose de algunas de las herramientas que este utilizaba, como el travestismo y la parodia, realmente transgresoras en la época del autor pero descafeinadas en el contexto actual.

6 Quimera Rosa (2008) es un laboratorio transdisciplinar de experimentación e investigación sobre identidad, cuerpo y tecnología. Mediante obras vinculadas con la performance, busca desarrollar prácticas productoras de identidades *cyborg* y no naturalizantes. Este grupo hace del cuerpo una plataforma de intervención pública y concibe la sexualidad como una creación artística y tecnológica, creación que pretende mantenerse libre de patentes y códigos propietarios. La mayor parte de nuestro trabajo es colaborativo. Véanse quimerarosa.tumblr.com, sexoskeleton.org y akelarrecyborg.tumblr.com.

7 Ocaña (1947–1983), anarquista, artista e ícono trasgresor de la Barcelona de la transición.

Nosotrxs⁸ decidimos aprovechar el evento para mostrar nuestro trabajo y explotar como una granada en la cara del espectador. Construimos personajes cyborg-mutantes, seres alejados no solo de las categorías de sexo y género sino de otras categorías dicotómicas como humano-animal, natural-artificial, normal-anormal. Las nuestras son cabezas con elefantiasis, implantes *cyborg* y brazos que actúan como vaginas. De este modo, pusimos en escena una serie de prácticas sexuales extremas (cortes, agujas, *fisting*, penetración en órganos protésicos implantados, asfixias, *peeing*) ante los estupefactos trabajadores del centro y visitantes del museo. Atravesamos las lindes de La Virreina hasta llegar al centro de Barcelona, donde ejecutamos nuestras prácticas postpornográficas disidentes en las calles colindantes con el Mercado de la Boquería y Las Ramblas, espacios históricos de prostitución callejera y autónoma y, consecuentemente, muy perseguidos por las nuevas leyes cívicas.

Así, resexualizábamos y politizábamos esta zona maltratada por la ordenanza municipal. Exponíamos nuestros cuerpos inclasificables por las categorías identitarias al uso —no éramos ni hombres ni mujeres, ni humanos, ni máquinas, sino una extraña fusión indefinible— a la vista de ciudadanos, turistas, policías o vigilantes que observaban atónitos lo que ocurría, sin saber cómo debían interpretarlo, responder o actuar en consecuencia.

Afortunadamente para nosotrxs, muchas de las prácticas sexuales que realizamos se quedan en una suerte de tierra de nadie. Es decir, la mirada externa sabe que el sexo está implícito y que hay algo que incomoda. Sin embargo, en algunas ocasiones, al no encontrarse con genitalidad o desnudos integrales, el espectador no sabe qué hacer. El significado de lo que es sexo admitido socialmente es tan limitado que nos proporciona todo un espectro de prácticas con las cuales intervenir el espacio público, sorteando multas y detenciones.

8 En esta performance participamos Post-Op, Quimera Rosa, Mistress Liar, Dj Doroti.

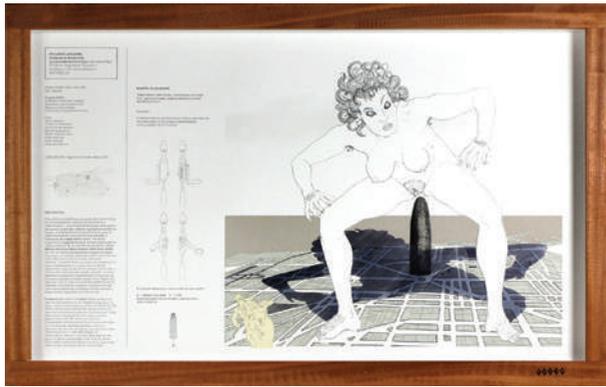
Post-Op surgió en el 2003 después de una orgía tras el Maratón Posporno. En un primer momento nuestra intención era llevar al espacio público las inquietudes que se estaban dando en torno a las identidades, la sexualidad y la representación pornográfica, ya que muchas veces se quedaban en el espacio institucional, en los centros sociales okupados (como La Makabra, La Casa de la Montaña o Kankun), o en el ámbito festivo.

Comenzamos apropiándonos de las estrategias de la pornografía dominante, para subvertirlas y generar confusión en el espectador. Fue en ese momento cuando realizamos nuestra primera intervención, también en Las Ramblas y en el mercado de la Boquería. En esta performance parodiábamos los roles y las identidades del porno *mainstream* con personajes como una muñeca inflable que penetraba a los viandantes con su dildo en la boca, un policía *leather* con pechos y bigote que le hacía un *fisting* a una sandía, o la lluvia dorada que rociaba a los viandantes cuando una conejita de atributos masculinos pelaba una zanahoria (véase postop.es).

Diez años después, con la performance de *Oh Kaña!* en esas mismas calles, nuestros personajes ya no juegan con el género. Ya no se muestran como seres que no se pueden codificar en torno a las categorías binarias de hombre mujer. Ya no hay categorías que encierren a estos seres, sino mutaciones de un futuro posible poblado por seres alejados de las clasificaciones que utilizábamos hasta ahora.

También, con la intención de intervenir el espacio público y sexualizarlo, nos encontramos con la convocatoria de Diana Pornoterrorista⁹ de una paja

9 Diana J. Torres es una artista multidisciplinar cuyas herramientas clave son la performance, la poesía, el video y la pornografía/postpornografía. Desarrolla *liveshows* en los que el público se ve de alguna forma obligado a la implicación emocional, política o sexual. También desarrolla su faceta de activista, siempre dentro del ámbito de la sexualidad, el postporno, el movimiento *queer*, el transfeminismo y la prostitución. Es organizadora de la Muestra Marrana (festival de video postporno en Barcelona) y ha publicado su primer libro *Pornoterrorismo*. Véase pornoterrorismo.com.



O.R.G.I.A, *El ataque de Autoérotica: la oscuridad se cierne sobre Barcelona*, de la serie *Follarse la ciudad*, 2009.

colectiva en el campus de la Universidad Politécnica de Valencia (véase pornoterrorismo.com), en el marco de las jornadas *Interferencias Viscerales: Prácticas Subversivas de lo Monstruoso*, organizadas por Ideadestroyingmuros.¹⁰

En este *happening* Diana Pornoterrorista convocaba a lxs alumxns a hacerse una paja en el campus. La idea era sexualizar el espacio académico. Aunque la convocatoria no tuvo una afluencia masiva, la repercusión mediática fue brutal: más de 30.000 visitas a los videos que mostraban esta acción. También hubo miles de comentarios en los que nos amenazaban e insultaban por nuestros cuerpos no normativos, que no se amoldaban a unos estereotipos de belleza,

de género, ni a un comportamiento socialmente aceptado.

Otro proyecto interesante es *Follarse la ciudad* de O.R.G.I.A,¹¹ donde se redimensionan los emblemáticos edificios del *skyline* de algunas ciudades convirtiéndolos en juguetes sexuales. En palabras del colectivo: «El objetivo es presentar una invasión quasi alienígena e hipersexual del espacio público urbano. Por vía del imaginario de la gigante-monstrua, se trata de permutar los valores simbólicos de un cierto tipo de arquitectura (fállica), además de resignificar ciertos espacios (otros) como fuentes, etc. Así, se redefine la ciudad como un parque de juegos sexual para «la invasora [...]».

10 Ideadestroyingmuros es un colectivo transcultural de militancia poética y activismo deseducativo. Nace en Venecia en el 2005 y su nombre hace referencia al título de la composición musical de Luigi Nono, «Voci destroying muros» (1970). Consideran imprescindible posicionarse políticamente en la creación artística. Esta práctica ha hecho posible la elaboración de procesos geopolíticos y sociales que lxs han atravesado, por medio de la interpretación y la traducción de sus experiencias singulares y colectivas. La búsqueda artística, feminista, la videocreación, la traducción, el dibujo y la escritura son los instrumentos a través de los cuales transforman sus límites en recursos.

11 O.R.G.I.A es en la actualidad un monstruo de cuatro cabezas (las de Sabela Dopazo, Beatriz Higón, Carmen Murrriana y Tatiana Sentamans) que desde el 2001 plantea su investigación y creación artística en torno a las cuestiones relativas al género, el sexo y la sexualidad desde un posicionamiento feminista y *queer*. Se trata de una identidad fluctuante, inestable y bastarda que transita a su antojo y con base en sus posibilidades por diferentes disciplinas metodológicas. En definitiva, O.R.G.I.A es un espacio heterotópico en el cual las leyes, los tiempos y los placeres son marcados por el propio ser amorfo que conforma.



DIS-PUTA
Cooperativa

**TODA CLASE PUTOS/CHAPERAS:
DESGENERADXS, PERRAS,
DESVIADXS, PERVERTIDXS,
DRAG-KINGS, DRAG QUEEN,
TRANSGENEROS, MARIMACHOS
A TU ALCANCE EN BARCELONA.**

**PROFESIONALES EN PRÁCTICAS SEXUALES POSTPORNO.
POST-OP**



PERRA DESGENERADA

No realizo sexo únicamente genital.
Con mis prótesis adquiero múltiples sexualidades y géneros.
Podemos follar con otras partes del cuerpo, poseo una gran imaginación.
Si deseas que te fustigue, azote y ser la perra de esta perra
desgenerada, te estaré esperando.
Especialidad en lluvia dorada a tres metros de distancia.

PROFESIONALES EN PRÁCTICAS SEXUALES POSTPORNO

La obra consta de una caja que contiene los suvenires de cada ciudad, acompañados de una imagen donde vemos a una gigante penetrándose con los edificios. Ejemplos de ello son *El ataque de Autoérotica: la oscuridad se cierne sobre Barcelona*, o *Autoérotica revolucionada: golpe bajo al imperialismo*.

Epidemia postporno: estrategias de contagio viral

Es importante resaltar los proyectos en los cuales la participación del público resulta fundamental, como en la propuesta *Dis-Putay*, en la cual Post-Op, en colaboración con Quimera Rosa, invitó al público a disfrutar de nuestros servicios sexuales postporno (véase postop.es). Currículum en mano, como si fuésemos a una entrevista de trabajo, nos acercamos a las personas asistentes a la fiesta, jornada o presentación y les mostramos la multiplicidad de prácticas que les podemos ofrecer; todo el proceso se retransmitió en tiempo real en una pantalla gigante. El espectador acaba convirtiéndose por unos minutos en parte del juego sexual y parte de una película postpornográfica. De esta manera, se rompe la dicotomía espectador-espectáculo y se generan imaginarios en primera persona.

Al referirnos a la intervención en los espacios festivos y las políticas a través de la fiesta, el colectivo

Ideadestroyingmuros aporta un interesante texto en el que se considera la fiesta como una batalla: «Vivir la fiesta como una batalla donde la orgía es un acto político armado y sus municiones son los dildos granadas, los *butt plugs* balas, los dildos dobles porras. La utilización de símbolos de guerra para activar la deconstrucción de la idea de cama heteronormativa capitalista y la necesidad urgente de pervertirla y destruirla» (ideadestroyingmuros.info).

Ideadestroyingmuros organizaba los eventos festivos Pornoshot en Valencia, de los que pudimos disfrutar muchas veces, participando como furiosxs guerrillerxs. Son frecuentes las fiestas, presentaciones o jornadas en las que se acondicionan espacios donde se propician prácticas sexuales basadas en el juego y la experimentación.¹²

Y aun teniendo todo esto en cuenta, sin ninguna duda, la estrategia de contagio más eficaz es la de los talleres. A través de las prácticas performativas y de la puesta en escena del propio cuerpo se deja de

12 La presentación de *Testo Yonki* de Preciado en Bourges, las fiestas de Antipánico en Barcelona, la Queeruption Bcn, la fiesta dentro de las jornadas postapocalípticas de los diez años de Post-Op son solo algunos ejemplos.



Quimera Rosa, *La violinista*, 2014, performance, Emmetrop, Bourges, Francia.
Foto: Elise Charbey. En la imagen se pueden ver algunas de las prótesis que sumadas a piezas y amplificadores de sonido dan forma a la *jam-orgía*.

ser un mero espectador para pasar a formar parte del imaginario colectivo.

En esta línea, nos gustaría hablar del trabajo de Quimera Rosa y su taller: El Cuerpo como Instrumento Sonoro Post-género. Quimera Rosa propone experimentar con el cuerpo y el *noise* mediante la construcción de un amplificador de la electricidad corporal: el Body Noise Amp. Este aparato permite experimentar con el contacto del cuerpo para generar sonido. Lxs participantes crean prótesis donde acoplan los amplificadores que usarán adheridos al cuerpo para, finalmente en una especie de *jam-orgía*, generar sonidos y jugar con los ruidos y la propia corporalidad.

Es necesario mencionar los primeros talleres post-porno de Post-Op, en los cuales incitábamos a generar prácticas que rompiesen con las dicotomías de sexo y género por medio del juego y de la construcción de

personajes.¹³ Sin embargo, queremos destacar el devenir de estos talleres en la actualidad. Ha sido en el 2013 cuando nos hemos centrado en romper con los parámetros de normalidad corporal, no solo con base en estas dicotomías sexo genéricas, sino también a aquellas que nos hablan de cuerpos enfermos, tullidos o gordos.

Ese año hicimos el primer taller postporno enfocado a colectivos con diversidad funcional, generándose así la semilla de las alianzas tullido transfeministas que, en estos momentos, se están dando principalmente en Barcelona. Marimachos, trans, bolleras, cojxs, locxs, afeminados, nos juntamos —en sesiones llamadas Picnics Mutantes— para propiciar espacios de debate, encuentro y diversión en torno a políticas *queer*-transfeministas y de vida independiente.

13 Se pueden ver en las revistas *Perras en Acción*, fruto de los talleres.



Fruto de estos trabajos colaborativos es el proyecto *Pornortopedia* (véase postop.es), en el que Post-Op propone crear o adaptar juguetes, prótesis y órtesis con fines sexuales enfocados para todxs. Se trata de unos juguetes inclusivos, útiles y atractivos para cuerpos que tienen otras sensibilidades o movilidad. De este modo, se resignifica la prótesis y la ortopedia dándole un cariz no solo sexual, sino también positivo. Otro trabajo colaborativo tullido transfeminista es el video postporno *Nexos*,¹⁴ en el que varios activistas postporno diversos funcionales se empoderan, visibilizando una sexualidad amplia e enriquecedora para el imaginario colectivo.

Hasta aquí algunas pinceladas sobre los activismos relacionados con la disidencia sexual en las prácticas artísticas que se están llevando a cabo en el Estado español. Estos son unos apuntes que no tienen en

14 Desarrollado por Post-Op, Antonio Centeno, Lucrecia Masson y Patricia Carmona (véase postop.es).

cuenta a todos los colectivos que trabajan en torno a las disidencias sexuales, pero que reflejan la fructífera producción del movimiento *queer*-transfeminista que día a día suma nuevos activistas. Activistas que apuestan por unas prácticas artísticas fuertemente politizadas, nombrándose desde lo monstruoso y desde la puesta en escena del cuerpo; y que a través de la provocación, el placer y la confusión pretenden tambalear algunos de los pilares que sustentan esta sociedad patriarcal, capitalista y capacitista.

Barcelona, abril del 2014.

Sitios en Internet

- Colectivo *ideadestroyingmuros*: ideadestroyingmuros.info
- Colectivo Post-Op: postop.es
- Colectivo Quimera Rosa: quimerarosa.tumblr.com
- Diana Torres, Pornoterrorista: pornoterrorismo.com
- Proyecto Akelarre Cyborg: akelarrecyborg.tumblr.com
- Proyecto Sexoskeleton Turing Test: sexoskeleton.org

EL SEXO COMO CATEGORÍA CURATORIAL: UNA APUESTA POLÍTICA

Lourdes Méndez en conversación con Xabier Arakistain

Por fin nos juntamos para conversar atendiendo a la propuesta que me llegó hace unos meses desde la revista *ERRATA#*. Y lo estamos haciendo en mi casa de Donostia–San Sebastián a finales de un mes de marzo desapacible, tanto en lo que se refiere al clima —hace frío—, como a los acontecimientos políticos. El partido en el gobierno, a saber, el Partido Popular, está empeñado en acabar con la actual Ley del Aborto y de devolvernos así a las catacumbas. Además, el mal llamado Estado de «bienestar» tampoco les gusta y quieren seguir empeorando las condiciones de vida —sexuales, laborales, educativas, etc.—, de toda la ciudadanía. Con un café encima de la mesa y mi gato Murr lamiéndose apaciblemente mientras nos vigila, empezamos a charlar y lo primero que hacemos es rememorar nuestro primer encuentro.

El primer encuentro

A principios de la década de los noventa yo impartía en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco las asignaturas de Antropología del Arte, y también un curso de doctorado sobre las

relaciones sociales entre los sexos y los sistemas de sexo/género. Una tarde, mientras tenía lugar una de las sesiones de ese curso, alguien llamó a la puerta y entró preguntando si podía quedarse como oyente. Le dije que sí; al finalizar la clase supe que era Arakis.

Lourdes Méndez Arakis, ¿por qué llamaste a la puerta de aquella aula?

Arakis Durante los últimos años de la carrera llevaba dándole vueltas a cómo hacer una tesis de doctorado sobre el travestismo. La ruta más fácil que encontré para hacerla era la asignatura de cine. Desde principios de los ochenta, el travestismo era un fenómeno que se plasmaba en el cine comercial y que anteriormente ya lo había hecho el cine *underground*, y guardaba relación con la cultura punk y pospunk de mi adolescencia. Por eso me inscribí en los cursos del Doctorado de Comunicación Audiovisual, donde pensaba que iba a encontrar las herramientas que necesitaba tanto para entender el travestismo, como para analizar de qué manera se representaba en el discurso fílmico. Fue terriblemente decepcionante hacer dos

Arakis y Lourdes fotografiados por Anne Laure Vernet, miembro del colectivo de activistas feministas La Barbe, Montehermoso, julio del 2010.



años de cursos de doctorado y dos de una maestría en Cine para encontrarme exactamente en el mismo punto de partida que cuando empecé.

Te voy a contar una anécdota. Uno de los invitados a uno de los cursos fue Omar Calabrese. Cuando le pregunté cómo entendía el fenómeno del travestismo como tema en el cine comercial, me respondió que para él era Clark Kent encubriendo a Superman. En ese momento entendí que no es que tuviésemos diferencias ideológicas sino que ni siquiera hablábamos de lo mismo. Ese era el clima que se respiraba en la Universidad del País Vasco a finales de los ochenta. En la Facultad de Ciencias Sociales y de la Información en la que estudiaba, no se le ofrecía al alumnado las claves teóricas para llevar a cabo un análisis crítico que, alejándose de una mirada patologizadora o minorizante sobre el travestismo, lo pensara como una de las formas posibles de desobediencia sexual. Un día mi compañero de piso, Jon Martínez, quien era otro disidente sexual, me dijo en casa que había una profesora feminista en la Facultad

de Bellas Artes, que había estudiado fuera y que estaba dando un curso donde hablaba de una forma radicalmente distinta sobre estos temas. La oferta era lo suficientemente tentadora como para llamar a la puerta de aquella aula.

LM Bien, ¿y descubriste algo o te sirvió para algo lo que escuchaste en aquel curso?

A Para mí, descubrir que la tríada sexo/género/sexualidad se construye socioculturalmente y que el correlato hegemónico-normativo que impera en nuestras sociedades, además de ser arbitrario, tiene una historia específica, cambió radicalmente las cosas. Descubrir que, además, había todo un movimiento social y teórico, el feminista, que llevaba varios siglos luchando, me proporcionó una cartografía totalmente distinta para entender el travestismo como hecho social y para pensarme a mí mismo como sujeto. Además, algunas perspectivas feministas identificaban el fenómeno de la misoginia, e incluso el de la misoginia gay. Esas perspectivas ponían en tela de juicio todo lo que se me había transmitido años antes como

estudiante de los cursos de doctorado y del máster que ya he mencionado.

LM A mí me parece que sobre la cuestión de la misoginia gay se ha hablado muy poco, o al menos, que se trata de una problemática a la que pocos y pocas osan enfrentarse. ¿Cómo lo ves tú?

A A las travestis es algo que nos afecta directamente, como a las mujeres, quizás incluso más ya que estamos en permanente contacto con la comunidad gay. En *Vested Interests*, Marjorie Garber teorizaba sobre esta cuestión, tomando como ejemplo la rebelión de Stonewall iniciada por travestis. Pero cuando fue necesario diseñar una campaña política para el movimiento gay, se excluyó de su imaginario a las travestis debido a lo que Marjorie Garber denominó *travestofobia*, es decir, el miedo de ciertos varones a verse identificados como mujeres.

A Pero, ahora que me has hecho volver a aquellos años me doy cuenta de que nunca te he preguntado cómo te sentías tú como teórica feminista en la Facultad de Bellas Artes.

LM Bueno, cuando llegué a la Facultad en 1987 —y me temo que la cosa no ha variado demasiado—, nadie entendía que el feminismo era conocimiento. Era simplemente ideología. Afortunadamente, por todo aquello de la libertad de cátedra, nadie tenía nada que objetar a los contenidos de los programas que yo proponía. Lo que sí había, como siempre, era estupidez y *rumorología*. Recuerdo, por ejemplo, que una vez invité a una de mis estudiantes, quien estaba haciendo su tesina sobre prácticas lesbianas en San Sebastián, para que expusiera en clase los primeros resultados de su investigación. Menos de una semana después me convocó la decana para contarme su preocupación, ya que se rumoreaba en la Facultad que ambas nos habíamos declarado lesbianas... Ya ves el percal. De todos modos y más allá de esta anécdota, mi estrategia, salvo en cursos de doctorado, era incorporar las perspectivas feministas «por sorpresa» a los programas de Antropología del Arte. Sigo pensando que esto es más eficaz que aislar

artificialmente a «las mujeres» en apartados específicos del tipo «mujeres y arte», o «mujeres y política», o «mujeres» y lo que sea.

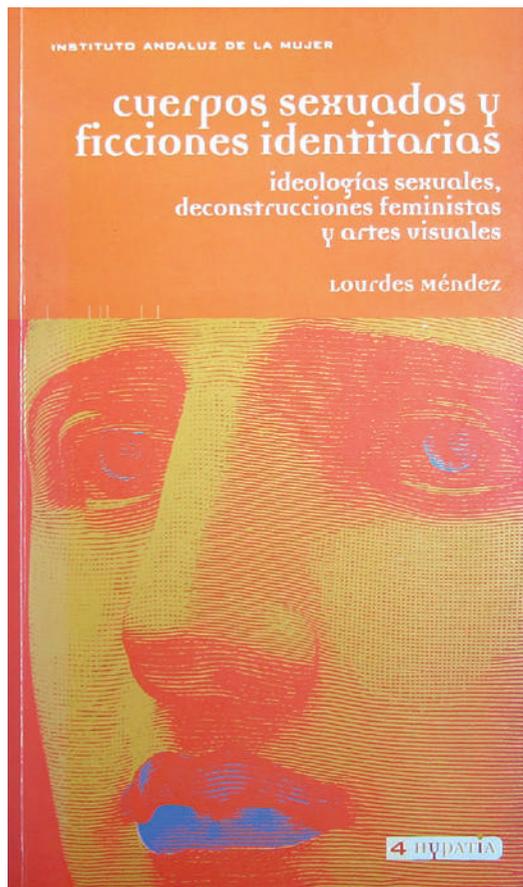
LM Pero volviendo a ti, la anécdota que acabo de narrar me recuerda lo que, según me contaste en alguna ocasión, te había sucedido años antes.

A Sí. Cuando estaba en cuarto de carrera, una profesora me confesó que había docentes que no me querían en los grupos que les correspondían. Me dijo que se negociaba mi «trasvase» de un grupo a otro. Para mí estaba clarísimo que era una batalla tras otra. Que lo había sido antes de la Facultad y que lo iba a ser después.

LM ¿Por qué algunos docentes no querían tenerte en su grupo ¿a qué batalla te refieres?

A Porque una travesti pospunk de dos metros de estatura con la peluca cardada, capaz de hacer preguntas pertinentes que dejaban en evidencia sus sesgos machistas y su misoginia, les resultaba muy incómoda y problemática. En el fondo, con mi proyecto de tesis doctoral lo que yo estaba buscando eran municiones para esa guerra y las encontré cuando aceptaste dirigir dicha tesis. Las lecturas que me recomendabas me proporcionaron la genealogía de un marco conceptual elaborado desde diferentes perspectivas feministas, sobre la construcción social del cuerpo, el sexo, el género y la sexualidad. Recuerdo entre ellas, de manera especial, tu artículo de 1992 en el que examinabas las ciencias sociales a la luz de las aportaciones del feminismo. Lo recuerdo porque en él señalabas a Simone de Beauvoir como la iniciadora de una vía feminista materialista desde la cual empezar a pensar el sexo en términos sociales. Eso me hizo entender la deuda que los estudios gais y lesbianos tienen con parte de las teorías feministas y durante un tiempo fue muy importante para mí. Fue un periodo en el que, por cierto, un antiguo alumno tuyo, Xosé Manuel Buxán Bran, organizó en 1995 el primer Curso de Verano de Estudios Gais y Lesbianos que se celebró en la Universidad de Vigo y en el que todos mis temores se hicieron realidad.

Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales de Lourdes Méndez, 2004, Sevilla, Instituto Andaluz de la mujer.



LM ¿A qué temores te refieres?

A Me refiero a que en aquel curso se puso de manifiesto que buena parte de quienes investigaban bajo la etiqueta de «estudios gays» eran misóginos. O no cuestionaban la opresión de las mujeres, o las excluían de sus análisis, o hacían directamente comentarios sexistas... Recuerdo cuando Paul Julian Smith, flamante catedrático de Cambridge, tuvo que intervenir para recordarles a varios ponentes la deuda que los estudios gays y lesbianos tenían con el feminismo.

LM Lo habitual es que la gente adquiera unos conocimientos en función de unas expectativas laborales. En tú caso no fue así. Además, decidiste «aparcar» tu tesis para adentrarte en el campo del arte.

A En efecto. Tras una primera etapa de aprendizaje en la que a través de la teoría feminista vi el mundo y mi posición en él de otra manera, me di cuenta de que eso era lo que quería aprender en la universidad y de que en realidad no tenía demasiado interés en hacer una carrera académica. Además, en aquel momento mi círculo de amistades, en su mayoría artistas, estaba en pleno «ataque de género». Era la moda en el arte contemporáneo y yo veía con mucha reticencia cómo se convertía en una cuestión totalmente «despolitizada». Por eso les propuse organizar una exposición colectiva, no sobre el género, sino sobre las articulaciones o desarticulaciones entre sexos, géneros y sexualidades en el campo del arte del País Vasco. Pensé que era una forma interesante de utilizar los conocimientos adquiridos en la academia para aplicarlos en lo social. Por una parte, era una buena estrategia para difundir las teorías feministas sobre la construcción social del sexo, el género y la sexualidad. Por otra, era encontrar en el campo del arte un frente de activismo concreto. Y además, era un modo de aunar una inquietud de activismo político con una actividad profesional.

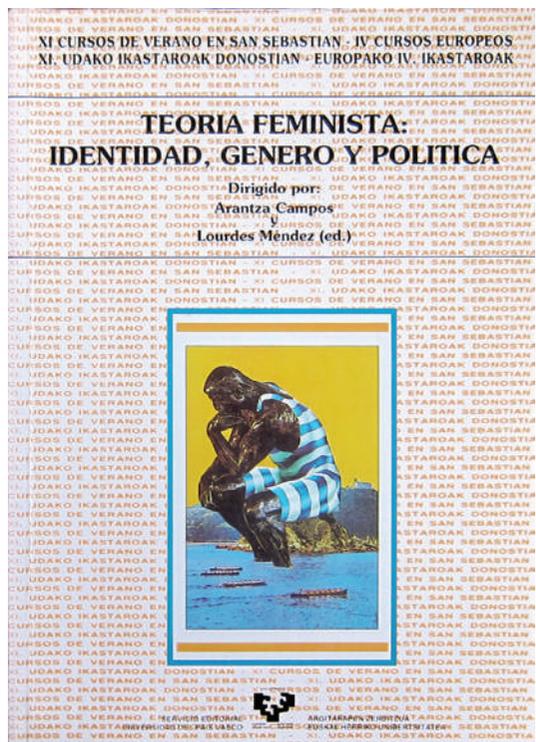
LM Antes de que profundicemos en eso, dudo que aunque hubieras querido hacer una carrera académica eso hubiera sido posible. De hecho, te recuerdo que cuando empezaste a pedir becas predoctorales para realizar desde perspectivas feministas tu proyecto sobre el travestismo en el cine comercial, pasaste tres veces ante un tribunal que te la denegó. En un momento supe, por una persona miembro del tribunal, que tu proyecto era el mejor y que aun así no había logrado los votos necesarios.

A La verdad es que el panorama no era nada excitante. Aquella batalla la perdimos. Hasta donde yo recuerdo no le dieron beca a ningún proyecto de investigación que abiertamente propusiera un marco teórico feminista. Me acuerdo de una compañera especialmente brillante de Ciencias Políticas que, al no conseguir ninguna beca, se puso a trabajar de inmediato. Total, lo cierto es que no me pusieron las cosas nada fáciles.

«Trans Sexual Express»

LM Sí recuerdo aquello. Y también, que lejos de quedarte lamiéndote las heridas, te pusiste inmediatamente a perfilar lo que sería tu primer proyecto en el campo del arte contemporáneo.

A Compilando materiales para mi tesis, me fui inclinando cada vez más hacia el campo del arte hasta que, tras perfilarlo, presenté «Trans Sexual Express», primero a mis amigas y amigos artistas y después a varias instituciones de Bilbao. Para mí, el comisariado de arte era una práctica política y, cuanto más me adentraba en el campo del arte, más me sorprendía el sexismo decimonónico que reinaba en él sin ser cuestionado. Fue muy chocante descubrir que ya en 1995, la categoría «género» se había estetizado casi totalmente y que, en el mejor de los casos, solo permitía denunciar roles de sexo/género y sexuales, o invertirlos, sin profundizar en las dinámicas de poder y, en consecuencia, olvidando una dimensión política que para mí era imprescindible recuperar.



Teoría feminista: identidad, género y política editado por Arantza Campos y Lourdes Méndez, 1993, San Sebastián, UPV/Euskunde.

LM Como bien sabes el campo del arte es uno de los ámbitos de actividad más mistificados. Por eso sigue resultando un reto analizarlo sin dejarse obnubilar por esa mistificación capaz de hacernos creer que ninguna marca social —ni sexo, ni raza o etnicidad, ni clase— es relevante en él.

A La publicación de tu libro *Antropología de la producción artística* hizo grandes accesibles, en el marco del País Vasco, una serie de ideas que desmitificaban el campo del arte, así como una síntesis de las principales teorizaciones feministas sobre el arte relacionando a Nochlin, Pollock y Lippard con feministas materialistas francesas como Mathieu y Guillaumin, y sus teorizaciones sobre la construcción social y cultural del sexo, el género y la sexualidad, y también con los análisis de Rubin sobre el sistema de sexo/género. Yo, en concreto, pensaba que el artículo de Linda Nochlin, el primero de 1971, seguía siendo de radical actualidad dos décadas y media después de su escritura. En aquellos años también aprendí a «contar» a través del trabajo de las Guerrilla Girls, a quienes conocí personalmente en el curso que el colectivo de artistas vascas Erreakzioa-Reacción organizó en Arteleku en 1997.

LM Supongo que ese curso, que se tituló Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación con las Artes Visuales, fue para ti una especie de revulsivo que, además, tuvo un efecto práctico, si lo puedo llamar así.

A Aquel año me pasaron dos cosas curiosas. Una, que no me admitieron en ese curso a pesar de que pedían que avalásemos nuestro interés por participar en él con base en el trabajo que estuviéramos realizando, y yo presenté el proyecto de investigación de mi tesis. La otra, que la Asamblea de Mujeres de Vizcaya no dejó que me inscribiera en unos talleres sobre transsexualidad, supuestamente porque carecía de genitales femeninos. Para mí fue muy curioso comprobar que el descubrimiento de la teoría feminista que yo más apreciaba, el del carácter social del sexo, el género y la sexualidad, era algo que despertaba resistencias dentro del propio movimiento feminista. Pero identificar las posturas naturalizantes y esencialistas, más que desanimarme me impulsó a seguir trabajando. Sin haber sido invitada, me presenté en la conferencia

de las Guerrilla Girls en Arteleku y tuve varios debates con diferentes participantes de la Asamblea de Mujeres de Vizcaya. Al mismo tiempo, me chocaba constatar que en el campo del arte no se había asimilado el legado de las prácticas del arte feminista de los años setenta del siglo XX y de las teorías feministas. Fue aquel contraste el que me animó a poner en marcha «Trans Sexual Express» (TSE) con la intención de intervenir en el campo del arte desde posiciones feministas. Una de las primeras estrategias que tuve clara para intervenir en dicho campo fue la de incorporar la categoría «sexo» como criterio curatorial.

LM Antes de entrar en ese tema creo que es importante que abordemos la cuestión de tu imagen. Con todas las particularidades que yo pueda tener, socialmente se me encaja dentro del modelo sexo/genérico/estético de «mujer», y a ti no...

A Yo creo que fue a eso de los trece años cuando decidí que no necesitaba intervenciones quirúrgicas. La generación del punk, y luego la del after-punk, ampliaron el abanico de identidades y cuerpos posibles. Divine en los Estados Unidos, Boy George en el Reino Unido y Fabio McNamara en el Estado español son buenos ejemplos de ello, aunque a mí personalmente me marcó la estética que se cristalizó en torno al club londinense Batcave. Crecí en un tiempo en el que ser diferente tenía una vertiente positiva, en el que inventar configuraciones aberrantes era posible, y todo esto proporcionaba orgullo, en una especie de continuidad con las revoluciones sexuales de los sesenta y setenta. Por cierto, cuando cayó en mis manos *Gender Trouble* de Butler y vi en las primeras páginas que mencionaba la figura de Divine, experimenté la sensación de que por fin alguien hablaba de mi propia época. Poco después descubrí con horror que en realidad lo que hacía era asignarnos una nueva etiqueta, la de «proto-queer» y generar así un nuevo estereotipo. Pero volviendo a tu pregunta, siempre he vivido mi «identidad» de sexo/género y sexual, y la imagen físico/estética en la que esta se encarna, como algo político y la he construido desafiando los cánones normativos. Precisamente cuando empecé a preparar «Trans Sexual Express», mi primer proyecto

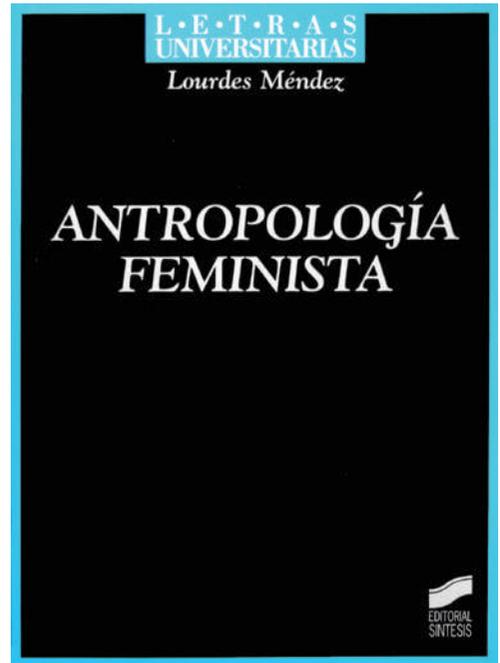
profesional, decidí aunar militancia política, trayectoria profesional y vivencias identitarias. Por eso, el uso que hago de mi imagen en el ámbito profesional es siempre político.

LM Todavía recuerdo cómo nos reímos cuando le conté a Teresa de Lauretis que habías bautizado a tu maletín de maquillaje «tecnologías del género», en honor a su libro.

A Es un buen ejemplo de cómo viví el descubrimiento del feminismo en el ámbito personal; ese libro me impactó por la claridad con que desvelaba varias herramientas culturales que construyen la idea de género. A finales de los ochenta era muy habitual usar cajas de herramientas como cajas de maquillaje. Yo tenía una grande en casa y una más pequeña que llevaba de viaje y claro, era inevitable, que después de leer el libro el maletín de maquillaje pasara a llamarse «las tecnologías del género».

LM Volvamos a cuando incorporaste el sexo como criterio curatorial. Algunas personas interpretan que eso equivale a aplicar «cuotas de sexo» en el arte, y

Antropología feminista de Lourdes Méndez, 2007, Madrid, Síntesis.



tienden a obviar la dimensión más fundamental de esa apuesta. Elegir el sexo como criterio curatorial es dinamitar la mística del arte.

A Empezando por las cuotas de sexo, el tiempo me ha dado la razón. Las estadísticas demuestran que si no se toman medidas, es decir, si no se aplican cuotas de sexo, el número de mujeres en los programas y en las colecciones de arte no solo no se incrementa, sino que incluso disminuye. Por ejemplo, así lo indicaban las últimas cifras que presentó Frances Morris, responsable de la colección de arte internacional de la Tate Modern de Londres, para el caso de las instituciones de arte de esa ciudad, en ARCO en una mesa de trabajo a puerta cerrada en el 2013. Por lo tanto, insisto en que si lo que queremos es que las artistas se incorporen a las colecciones y programas de las instituciones de arte, es imprescindible aplicar cuotas de sexo. Tenemos que presionar tanto a las instituciones públicas como a las privadas para que así sea, ya que el mercado en este campo tampoco se regula a sí mismo persiguiendo la equidad. Por otra parte, optar por el sexo como criterio curatorial incide en el hecho de que es una categoría estructural y estructurante, objetiva y subjetivamente, en el campo del arte. Usando el sexo como criterio curatorial se desafía el canon, la idea de genio, la de obra maestra...

LM ¿O sea que mediante esa estrategia piensas que se puede desvelar la ideología carismática teorizada por Bourdieu, piedra angular del moderno campo del arte?

A Yo creo que es como usar un agente corrosivo que inicia un proceso de disolución, de transformación aunque, como tú misma has expuesto en algunos de tus escritos, cuando Bourdieu teoriza el campo del arte, no tiene en cuenta la variable sexo como estructural, ni que la ideología carismática es sexuada.

LM Bueno, sin entrar en profundidades, el problema de Bourdieu, y el de muchos otros y otras que se adhieren a perspectivas neomarxistas sobre el arte y la cultura es que consideran que la variable «sexo» es, por así decirlo, menos «social» que la de «clase» con lo que acaban, una vez más, naturalizando los roles, funciones, estatus, acciones, prácticas, desempeñados

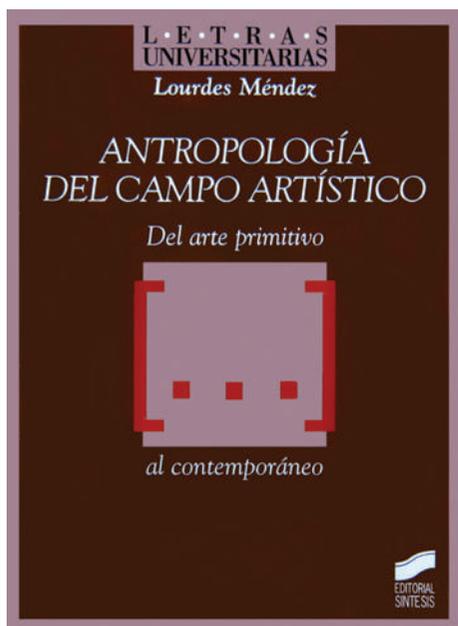
por aquellas personas socioculturalmente asignadas a esa clase paradójica denominada «mujeres». Por eso, llamar la atención sobre esto es fundamental, sea cual sea el campo de actividad en el que actúan las personas.

Experimentando con el sexo como categoría curatorial

LM Cuando por fin pudiste llevar a cabo «Trans Sexual Express» en el espacio expositivo de Bilbao Arte, un espacio de talleres de artistas con una pequeña sala de exposiciones situado en un barrio, el de Bilbao La Vieja, que el Ayuntamiento quería mejorar, debo reconocer que me sorprendió la repercusión que tuvo el proyecto en muchos y diferentes niveles.

A Yo pensaba que era un buen proyecto y que iba a tener buena acogida. La exposición era interesante, veinte artistas exploraban la construcción social de las categorías de sexo, género y sexualidad en la producción artística del contexto vasco de aquellos años. Además, el ciclo de conferencias que la acompañaba te incluía como una de las ponentes. Yo tenía mucho interés en que presentaras al público las teorizaciones antropológicas sobre esas cuestiones, teniendo en cuenta que las antropólogas feministas de los setenta, además de hablar del cuerpo, del sexo, el género y la sexualidad, habían definido el sistema de sexo/género. También participó la filósofa Amelia Valcárcel, a quien invité porque recientemente había publicado su *Política de las mujeres*, uno de los libros que me animó a contribuir al empeño feminista. Por último, la presencia de Paul Julian Smith, uno de los dos únicos catedráticos británicos «fuera del armario» en aquella época, e hispanista reconocido, propuso una aproximación a los estudios gays y lesbianos en España y el mundo anglosajón. También fue importante entender la inauguración de TSE como un evento celebratorio que incluyese a gente que tenía algo que aportar desde otras disciplinas. Recuerdo con especial cariño la sesión de DJ que hizo Alaska. Pensé que todos estos componentes hacían de TSE un proyecto atractivo. Pero la sorpresa llegó cuando Rosa Martínez, una de las *top curators* de la época, me invitó a hacer con ella una versión internacional del proyecto. Y cuando

Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [...] al contemporáneo de Lourdes Méndez, 2009, Madrid, Síntesis.



me ofrecieron hacer una programación para el espacio expositivo de Bilbao Arte para el siguiente bienio.

LM Esa oferta te dio la posibilidad de pasar de un experimento, en principio puntual, a tener que diseñar un conjunto de proyectos que para ti tenían que retener la perspectiva feminista como entramado y el sexo como categoría curatorial.

A Después de comisariar TSE que era una exposición colectiva, al diseñar la programación paritaria de Bilbao Arte para el bienio 2001–2003 tuve la oportunidad de comisariar ocho proyectos individuales, y de trabajar de forma mucho más cercana con las y los artistas. Aprendí muchísimo. En primer lugar, que cuando alguien tiene carta blanca para programar, solo depende de él o de ella el número de artistas mujeres que forman parte del programa. Ese hecho me hizo tomar conciencia de que en el resto de centros del País Vasco y del Estado español, las comisarias y los comisarios actuaban con criterios sexistas que excluían a las artistas por su propia voluntad y deseo. De hecho, sería un excelente ejercicio repasar desde esta perspectiva los proyectos curatoriales

que se llevaron a cabo en aquellos años. En Bilbao Arte tuvimos una excelente respuesta por parte de los públicos que siguieron el programa y se demostró que no solo era posible incluir a las artistas en paridad, sino que al hacerlo se mejoraba la calidad de los programas.

LM Tras tu experiencia en Bilbao Arte, dirigiste durante tres años las mesas de debate de ARCO sobre arte y feminismo, y las de los Foros Internacionales de Expertos en Arte Contemporáneo. Ambas actividades fueron importantes para ir consolidando tu trayectoria profesional, lo que no te impidió seguir defendiendo tus posiciones teóricas, políticas y artísticas en el competitivo campo del arte, algo que, visto desde hoy, no deja de sorprenderme. Además, en todos tus proyectos has tenido muy presente el contexto de producción de las obras y siempre has optado por incidir en la dimensión social del arte por medio de diferentes disciplinas que la han observado críticamente. Esta posición quedó clara en la composición de las tres mesas de ARCO.

A Es significativo que cuando yo estaba haciendo la programación paritaria en Bilbao Arte, la comisaria alemana Ute Meta Bauer empezara a dirigir las primeras mesas sobre Arte y Feminismo en ARCO. Algo inédito y sorprendente. Durante aquellos años de gobierno del Partido Socialista se abrió un espacio para la denominada «perspectiva de género» por el cual nos colamos algunas feministas. Las mesas de debate de ARCO fueron una oportunidad para poder abordar el campo del arte contemporáneo desde diferentes enfoques feministas. Además, no solo invité a feministas artistas o historiadoras del arte. Lo que llamamos teoría feminista relaciona una serie de disciplinas que son necesarias para explicar la complejidad de la producción y reproducción de la diferencia sexual, tanto en el campo del arte como en las sociedades en las que este se constituye. Así pudimos ahondar en la dimensión social de la práctica artística y de la institución arte. Uno de los temas de debate de aquellas mesas fue el de las consecuencias de la institucionalización del feminismo, que empezaba a hacerse patente en aquellos años y sobre la que tú misma has escrito.

Estrategias a debate: el Manifiesto 2005

LM Sí, de hecho cuando organizaste las mesas de debate en ARCO'05 el objetivo fue el de ahondar en qué posibilidades políticas había de encontrar algún resquicio para lograr un reconocimiento de las artistas y sus obras por parte de las instituciones del arte. Yo acababa de publicar mi artículo sobre la convivencia implícita, en el que analizaba cómo se retroalimentaban «perspectiva de género», «investigaciones sobre género», e instituciones en pro de «las mujeres», y estaba desolada. Había constatado el punto muerto al que habíamos llegado, tanto en lo político como en las investigaciones llevadas a cabo desde la «perspectiva de género». Desde mi punto de vista, las «políticas de género» eran el nuevo «techo de cristal» para el feminismo radical. En todo caso, cuando tras la mesa de debate se propuso redactar el Manifiesto ARCO'05, ese hecho iluminó una disparidad de posiciones que, me parece, eran tanto teóricas como políticas.

A Fue automático. Convocas el debate y este se produce. La cuestión de las cuotas de sexo en el arte despertaba muchos recelos y ponía de manifiesto diferentes posiciones feministas sobre el campo del arte y sobre si ese era el marco en el cual desarrollar una práctica artística desde posiciones feministas. En el debate se enfrentaron dos posturas antagónicas. La primera defendía la aplicación de cuotas de sexo como medio para incorporar a las mujeres a cualquier ámbito de actividad. La segunda incidía en que la discriminación de las mujeres obedece a razones estructurales, y que solo se solventaría en un marco institucional otro. En lo práctico, en cuanto a las estrategias, yo extraje del debate dos conclusiones. La primera, que a pesar de todo no parecía incompatible trabajar en los dos frentes a la vez, la crítica institucional y el trabajo de reforma institucional; y la segunda, que el establecimiento de cuotas de sexo era compatible con otras estrategias feministas. Este fue el punto de partida y el germen del futuro proyecto que puse en marcha en Montehermoso.

LM Siguiendo con el debate, yo más de una vez tuve la impresión de que no iba a salir el Manifiesto porque no íbamos a ser capaces de llegar a ningún acuerdo.

¿Cómo viviste tú aquel debate con sus tensos momentos de silencio en los que nadie se movía?

A En lo personal fue la primera vez que experimenté en carne propia una de esas broncas entre feministas de las que había oído hablar. No fue nada agradable, pero sí muy enriquecedor. Pude constatar que lo que podemos llamar solidaridad feminista todavía existía. Tras tres días de duro debate en el que cada una se atrincheraba en sus posiciones políticas de forma vehemente, fue posible que llegáramos a un acuerdo por un proyecto feminista común. Resultó muy grato constatar que el espacio político del feminismo era una alternativa real que podía seguir construyéndose, y además a nivel internacional.

Arte Feminista

LM En las mesas de ARCO recuerdo que Linda Nochlin y Maura Reilly estaban preparando la exposición «Global Feminisms» para el Brooklyn Museum de Nueva York, con la que iban a inaugurar en dicha institución un departamento de arte feminista sufragado por Elizabeth Sackler. Por tu parte, andabas a vueltas con «Kiss Kiss Bang Bang». Una exposición que iba a recorrer 45 años de arte y feminismo y que tendría lugar en el 2007 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En cierto modo, ya en el 2005 había indicios de lo que se estaba fraguando sobre esta cuestión...

A En efecto, en aquel año 2005 tocaba debatir diferentes estrategias. De algunas ya hemos hablado. Lo que todavía no hemos abordado es otro gran debate abierto: el de las exposiciones y la disciplina historia del arte, y el de la conveniencia o no de intentar incluir en ella la categoría «arte feminista» como si se tratara de una vanguardia más. Como bien sabes no todas entendemos lo mismo por «arte feminista» al igual que no entendemos lo mismo por «feminismo». Desde mi punto de vista, el «arte feminista» es el producido desde una mirada feminista. Y para mí la mirada feminista interrumpe la mirada masculina porque es capaz de ampliarla, incluyendo múltiples lazos con la matriz socio-histórica e ideológica que la construye. Así, la mirada feminista sería la que visibiliza lo invisible, no solo los planos descartados que han borrado a las mujeres de la historia, sino que además pone al

descubierto el origen sociopolítico del propio acto de mirar. En cualquier caso, en el 2005 ya era evidente que la cuestión del «arte feminista» estaba en el ambiente, tanto aquí en Europa como en América.

LM ¿Qué te sirvió como guía para organizar «Kiss Kiss Bang Bang»?

A No solo se trataba de llevar a cabo una investigación sobre las diferentes prácticas artísticas feministas que se han desarrollado desde mediados de los sesenta del siglo XX a ambos lados del Atlántico sino de, al mismo tiempo, intentar inscribir esas prácticas bajo la categoría «arte feminista». Esas prácticas llegaron hasta mi generación por la puerta trasera, a través del movimiento feminista y no a través de los circuitos oficiales del arte. Creo que es responsabilidad de mi generación intentar incluir el «arte feminista» en la historia del arte. Además, ya en aquellos años había constatado que las nuevas generaciones de feministas desconocen la historia del feminismo y esto es algo que siempre me ha preocupado, porque supone un escollo en los avances de las luchas feministas. De algún modo, es como si tuviésemos que empezar de cero cada vez. Partiendo de estas preocupaciones diseñé una estructura expositiva que giraba en torno a cinco áreas cruciales para las luchas feministas, tanto en el campo del arte como en otros campos sociales. «Kiss Kiss Bang Bang» se dividió en cinco espacios que, al igual que los temas que contenían, estaban interconectados entre sí. Los cinco temas fueron: el de las luchas por los derechos civiles y políticos de las mujeres y las implicaciones políticas y artísticas de la máxima «lo personal es político», que desvela la naturaleza política de la esfera privada sin dejar de lado las categorías de clase y raza. El de la construcción cultural del sexo, el género y la sexualidad y la denuncia de los estereotipos sexistas. El de las luchas por la liberalización de los cuerpos de las mujeres. El de la denuncia de la violencia contra las mujeres. Y, finalmente, el de las prácticas feministas para visibilizar e incluir a las mujeres en la historia de la humanidad, para escribir una verdadera historia que no deje al margen a más del cincuenta por ciento de la población.

Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo, 2007, edición bilingüe, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.



LM Recuerdo que pasaste mucho tiempo pensando qué criterios y ejes eran los más apropiados para la exposición que tenías en mente, a sabiendas de que estábamos en un momento histórico en el que, en cierto modo, empezaban a recogerse algunos de los frutos de las luchas feministas en el ámbito del arte moderno y contemporáneo. Pero, ¿qué te llevó a decidir que el contenido de «Kiss Kiss Bang Bang» abarcara 45 años de interacciones entre arte y feminismo?

A En aquellos años me pareció muy importante rendir un primer homenaje a las artistas que, desde finales de los sesenta y hasta el 2007, habían llevado a cuestras la etiqueta de feministas. Sin embargo hoy, tras ver lo que ha ocurrido después del conjunto de exposiciones y eventos en torno al «arte feminista» que arrancaron en el 2007 y se extendieron durante varios años —lo que se bautizó como «feminissance»—, pienso que mi opción hubiera sido diferente. Considero que la categoría «arte feminista», y esto es algo que llevamos años discutiendo tú y yo, debería abarcar las prácticas que se llevaron a cabo desde mediados de

los sesenta y hasta finales de los ochenta, es decir, lo que coincide con eso que conocemos con la etapa fuerte de la tercera gran ola del feminismo. Las artistas y las teóricas que trabajaron en aquel periodo si bien utilizaron soportes, técnicas, estilos y disciplinas distintas, compartían un marco conceptual y político fruto de una etapa histórica concreta, que cambia a finales de los ochenta.

LM Quizá más que compartir un marco conceptual y político, compartían una aguda conciencia de su minorización en tanto que «mujeres». Comprendían muy bien los efectos prácticos de sus cuerpos sexuados sobre sus trayectorias profesionales y también a muchos otros niveles. Yo además tengo la impresión de que a finales de los ochenta se inaugura una nueva etapa, que tanto en el ámbito teórico como en el político y el artístico se aleja de la tradición feminista diluyendo la categoría «sexo». A partir de ahí se empieza a hablar de la diversidad sexo/genérica, de las disidencias sexuales, de la performatividad de género desde perspectivas que no son necesariamente feministas y que sepultan la opresión del sexo social «mujer», tal como diría la antropóloga feminista materialista Nicole Claude Mathieu. En cierto modo, a finales de los ochenta se inicia el proceso de estetización de sexos, géneros y sexualidades que hace posible tanto su fagocitación por parte de la institución arte, como su pérdida de potencial político.

A Sin embargo, a partir del 2007 se abre un resquicio que no existía con anterioridad, desde el que se puede actuar en el campo del arte bajo la etiqueta de «artista feminista».

LM ¿Y a quién se le atribuye esa etiqueta de «artista feminista», a las que iniciaron su trabajo a mediados de los sesenta, o abarca a más generaciones? Y, si incluye a más generaciones, ¿cuál es el nexo entre ellas, si es que hay alguno?

A Abarca a varias generaciones, tal y como se puede apreciar en los grandes eventos y en las programaciones de algunos museos. En ambos casos es habitual encontrar artistas jóvenes que son presentadas como feministas-*queer*, *queer*-feministas, o como feministas

a secas, o como *queer* a secas. Lo que pone de manifiesto es que la categoría feminista forma parte de una posición compartida, o no, con otras. A la par que esto sucede, también asistimos a la recuperación ocasional de nombres y obras de las artistas que iniciaron su trabajo a mediados de los sesenta del siglo XX desde convicciones feministas. Muchas de las artistas jóvenes citan en sus discursos a las artistas feministas de décadas pasadas.

Montehermoso: aplicando el modelo

LM Tras tus años como comisario de arte independiente, te presentaste a un concurso público para optar a la dirección del Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz. Eso fue en el 2006. Conseguiste el puesto y te quedaste allí cinco años.

A Como te decía antes, al finalizar los tres días de debate en ARCO'05 decidí intentar demostrar que era posible poner en práctica un modelo de centro de arte y pensamiento contemporáneos que incluyese a las mujeres en paridad en todas y cada una de sus



Catálogo Proyectos seleccionados en la convocatoria «Arte e Investigación Montehermoso 2007», 2009, edición trilingüe (español, euskera e inglés). Ayuntamiento Vitoria-Gasteiz, Centro Cultural Montehermoso.

actividades, y que en su diseño retuviese las aportaciones más relevantes que se habían hecho desde el pensamiento feminista sobre el campo del arte. Así que me presenté como candidato al primer centro que tuvo una vacante en su dirección. Se trataba de un centro poco definido en sus objetivos, modesto y con escasa proyección en lo que al arte contemporáneo se refiere. Por eso me fue posible ganar el concurso. También coincidió con el pico más alto de las políticas de género en la Comunidad Autónoma Vasca y en el Estado español. Se acababa de aprobar la Ley Vasca de Igualdad y se estaba redactando la del Estado, lo que indudablemente hizo que se viera con buenos ojos un proyecto en este campo desde la perspectiva de género. Además, a los seis meses de llegar a Montehermoso hubo un cambio de gobierno municipal y el PSE impulsó especialmente el proyecto durante su mandato.

LM Yo pienso que llevaste a cabo, al amparo de las políticas de género promovidas por los organismos de igualdad, una política cultural feminista. O sea, que conseguiste «colar» el feminismo...

A Sí, yo creo que entre todas —porque el proyecto de Montehermoso fue un proyecto colectivo— conseguimos diseñar y desarrollar un modelo feminista de actuación en el arte y el pensamiento contemporáneos. Y digo entre todas porque el proyecto lo hice con mi colega Beatriz Herráez, con un equipo que metió muchas más horas de trabajo de las que cobró y con compañeras feministas que, como tú o Amelia Valcárcel, participaron en él de diferentes maneras. E insisto, yo creo que esto fue posible gracias al *boom* de las políticas de género en el Estado español de aquellos años. Aquel *boom* tuvo efectos muy perversos de desmovilización del feminismo, pero también permitió que las poquísimas personas que presentamos proyectos pensados desde perspectivas feministas ante las instituciones, tuviésemos cabida aunque lo hayamos hecho bajo la nomenclatura de «perspectiva de género».

LM Sí que tuvo efectos perversos y los sigue teniendo tanto, en el campo del arte como en el académico. En aquel momento tú utilizaste estratégicamente la denominación de «perspectiva de género» para abrigar

un proyecto de intervención feminista en el campo del arte bajo una nomenclatura que, guste o no, evita nombrar al feminismo. Políticamente me parecía y me sigue pareciendo problemático. Sobre todo porque lo que se agazapa bajo el paraguas de «perspectiva de género» nunca deja de sorprenderme por lo variopinto que es, y por lo alejado que puede estar de cualquier tipo de propuesta feminista ajena al camino que va marcando una «burocracia internacional del género», muy bien acomodada en instituciones nacionales e internacionales tanto artísticas como académicas, y que también incide en los grupos feministas en esta era de las subvenciones públicas a diversas asociaciones de todo tipo. En este sentido, a mí me parece que las bases políticas y teóricas que orientaron Montehermoso fueron lo suficientemente sólidas como para evitar que fueran fagocitadas en ese entramado.

A Quizá fue porque el proyecto se basó en tres conclusiones del debate de ARCO'05 y de mi experiencia previa como curador feminista. La primera era que desde mi punto de vista las posturas de las historiadoras feministas del arte, Linda Nochlin y Griselda Pollock, lejos de haber quedado obsoletas seguían y siguen presentado dos modelos de intervención feminista relevantes en el campo del arte que, además, como se demostró en Montehermoso, se pueden complementar en un solo proyecto. A riesgo de ser excesivamente simplista podríamos definir la perspectiva de Nochlin como la que propugna un cambio de paradigma que incluya a las mujeres en la institución arte; y la perspectiva de Pollock como aquella que aboga por un cambio epistemológico del que surja un nuevo concepto de arte, ya que ve imposible que las mujeres se puedan incorporar desde posiciones feministas al arte tal y como está instituido en la actualidad. Estas posiciones se pueden traducir en la práctica en la aplicación de cuotas de sexo por un lado, y de cuotas feministas por otro. Esa fue la práctica que llevamos a cabo en Montehermoso. La segunda conclusión del debate de ARCO'05 fue que las celebraciones de eventos feministas aislados en las instituciones no dejan de ser anecdóticos y no consiguen transformar ni las instituciones que los albergan ni los cánones dominantes. Esto es algo que comprobé en primera



Cartel del ciclo de conferencias de la muestra «Kick in the Eye. Ocho estrategias feministas para interrumpir la mirada masculina», participando Xabier Arakistain, director del Centro Cultural Montehermoso y comisario de la muestra y Kajsa Dahlberg, una de las ocho artistas presentes en la selección, octubre del 2011, Vitoria-Gasteiz.

«mujeres artistas», como el que se viene desarrollando desde el 2012 en el Estado español durante el mes de marzo, icómo noi bajo el título de «Miradas de mujer», son, desde mi punto de vista, un arma de doble filo.

A Estoy completamente de acuerdo y lo que me sorprende, sin embargo, es la reacción de rechazo que a menudo obtenemos ambas cuando defendemos esa posición en círculos supuestamente feministas. Cómo molesta en ciertos círculos *queer* recordar que la construcción social del sexo y la sexualidad, al igual que la de la raza, ya había sido enunciada y explorada desde perspectivas feministas materialistas allá por la década de los setenta.

LM Tienes razón y no reconocer esos antecedentes conlleva un retroceso en el esfuerzo feminista, que debería ser colectivo, de pensar con rigor el complejo mundo en el que vivimos. Algo a lo que nunca renunció la recientemente fallecida Nicole Claude Mathieu, la antropóloga que con tanta agudeza analizó la «anatomía política» abriendo caminos que todavía hoy están por explorar. Un libro que debería ser de cabecera para todas las personas interesadas por las disidencias sexuales.

Donostia-San Sebastián, marzo del 2014.

persona con lo acontecido con «Kiss Kiss Bang Bang», en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Y la tercera conclusión hace hincapié en que hoy más que nunca las exposiciones que solo muestran el trabajo de artistas mujeres no consiguen escapar a ser clasificadas como una subcategoría dentro del arte, subcategoría que afecta tanto al evento como a las artistas que lo conforman. Tú has escrito una serie de artículos sobre esa cuestión.

LM Lo cierto es que desde que empecé a trabajar sobre la posición de las artistas en el campo del arte contemporáneo prestando atención a cómo inciden sexo/etnicidad/clase en el acceso al reconocimiento, me ha irritado constatar su subcategorización. No consiguen escapar a su sexo, al igual que los otrora «primitivos» y hoy «étnicos» no logran escapar a esa marca que los subcategoriza. Cierto que algunas y algunos las utilizan estratégicamente y les va bien, pero ese no es el problema. El problema es por qué siguen sin poder acceder en el arte, ni me temo que en nada, a la «no marca». Proyectos expositivos de

a:dentro

¿«EL SILENCIO DE LOS ÍDOLOS» O EL SILENCIAMIENTO DE LAS COMUNIDADES?

LA APROPIACIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO COMO CONVIDADA DE PIEDRA EN LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO

Exposición «El silencio de los ídolos»

Museo Nacional de Colombia, Bogotá

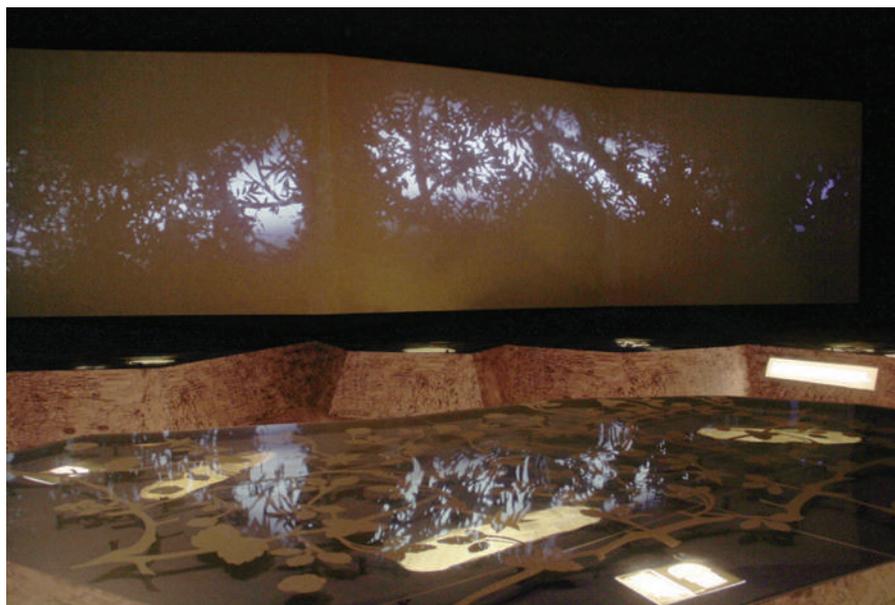
28 de noviembre del 2013 al 28 de febrero del 2014

Como uno de los actos centrales de la conmemoración del Año de la Cultura Agustíniana, el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y el Ministerio de Cultura planearon el traslado y exhibición en Bogotá de veinte estatuas del Parque Arqueológico de San Agustín e Isnos (Huila), como protagonistas de una exposición que llevaría por título «El retorno de los ídolos», en alusión al centenario de los estudios científicos llevados a cabo en la región por el alemán Konrad Theodor Preuss hacia 1913. En la exposición se pretendía exhibir monolitos originales mediante la recreación de la atmósfera del Bosque de las Estatuas, uno de los espacios de exhibición del Parque Arqueológico, a través de «medios tecnológicos de imagen, proyecciones y sonidos sincronizados» (Ministerio de Cultura 2013). Sin embargo, la exposición, que se inauguró el 28 de noviembre del 2013, tuvo que prescindir de la presencia física de los monolitos debido a que un sector representativo de la comunidad de San Agustín, luego de un traumático

proceso, se opuso a su traslado hasta Bogotá. Por tal razón, los organizadores decidieron cambiarle el título por el de «El silencio de los ídolos» con el propósito de «[...] mostrar el “vacío” y expresar el “silencio” que surge cuando unos pocos se arrogan el derecho exclusivo sobre el patrimonio, por encima de las libertades culturales de todos los colombianos» (Panel introductorio de la exposición).

La oposición y resistencia de la comunidad de San Agustín estuvo coordinada por un movimiento cívico en torno al cual se congregaron colectivos de diversa índole: cabildo indígena yanakuna, cafeteros, asociaciones de turismo, juntas de acción comunal, comerciantes, gestores culturales, investigadores independientes, docentes, estudiantes, artesanos y amas de casa, entre otros (mediante un comunicado respaldado por cerca de tres mil firmas); es decir, que lejos de haber sido «unos pocos» como afirmaba el ICANH, se trató de un pronunciamiento civil

«El silencio de los ídolos», 2013, Museo Nacional de Colombia, Bogotá. Aspecto del salón principal de la exposición en el que se recreaba el Bosque de las Estatuas. Destaca el «vacío» en los nichos donde debieron estar exhibidos los monolitos, 2013. Foto: José Muñiz, cortesía del Museo Nacional de Colombia.



consensuado y motivado principalmente por el incumplimiento de una instancia consultiva participativa que prometió la dirección del ICANH, así como por las irregularidades en las labores de desmontaje y traslado de la estatuaria, un proceso en el que se advirtió improvisación, alto riesgo de alteración e incluso la posible fractura de una de las piezas.

Sin embargo, los anteriores hechos solo fueron el detonante del malestar que venía manifestando un sector de la comunidad de San Agustín que, desde diciembre del 2012 y mediante un derecho de petición (respaldado por 1 850 firmas), exigió al Ministerio de Cultura y al ICANH concretar acciones en pro de la repatriación de las treinta y cuatro estatuas que el homenajeado Preuss expolió del macizo colombiano a Alemania¹ y que debió constituirse en la princi-

1 Véase «Las estatuas en Berlín» y «¿Homenaje a un ratero honrado?» (Silva Vargas 2013).

pal motivación de la conmemoración del centenario. Ciertamente, tal debió haber sido la razón de nominar la exposición como el «Retorno de los ídolos», es decir, no un *retorno* de veinte estatuas desde San Agustín a Bogotá, sino el de las treinta y cuatro que permanecen en los depósitos del Museo Etnológico de Berlín a San Agustín, y por las cuales el Estado colombiano aún no ha hecho peticiones formales (Salazar 2014).

Pero si se intenta ahondar más en las causas que motivaron a que un amplio sector de la comunidad se tomara la molestia de dedicar su tiempo y esfuerzos en pronunciarse, e incluso, mediante acciones de hecho poner en riesgo sus vidas con tal de evitar el traslado de unas cuantas estatuas de piedra, se podría advertir un reclamo por la histórica falta de presencia del Estado —en cuanto a necesidades de mejoras viales, servicios públicos, etc.— y en concreto sobre la indiferencia y la falta de reconocimiento por parte de los entes gubernamentales frente al verdadero rol que

deben cumplir las comunidades locales en la gestión del patrimonio cultural que yace en sus territorios.

Frente a lo anterior, y como evidencia de la falta de coherencia en su discurso y de la no aplicación de los instrumentos de gestión que el mismo ICANH ha formulado para San Agustín, se puede citar del «Proyecto de gestión local», componente del *Plan de manejo del Parque Arqueológico*:

[...] los actores sociales están pidiendo espacios de discusión en los que se les informe y en la medida de lo posible se les consulte las medidas que el parque adopta y que les afectan. Toda institución debe ser consciente de que la ideología política actual tiende a la *participación ciudadana*, en este sentido los actores se están acostumbrando a participar, a exigir espacios y a formular propuestas. (ICANH 2007; énfasis míos)

Es decir, desde hace años el mismo ICANH ha venido advirtiendo en San Agustín la necesidad de tener en cuenta y contar con la participación de las comunidades como actores de primer orden en la toma de decisiones, y no como meros «convidados de piedra» con los que simplemente —como en este caso— había que «socializar» los planes (ICANH 2012) y decisiones

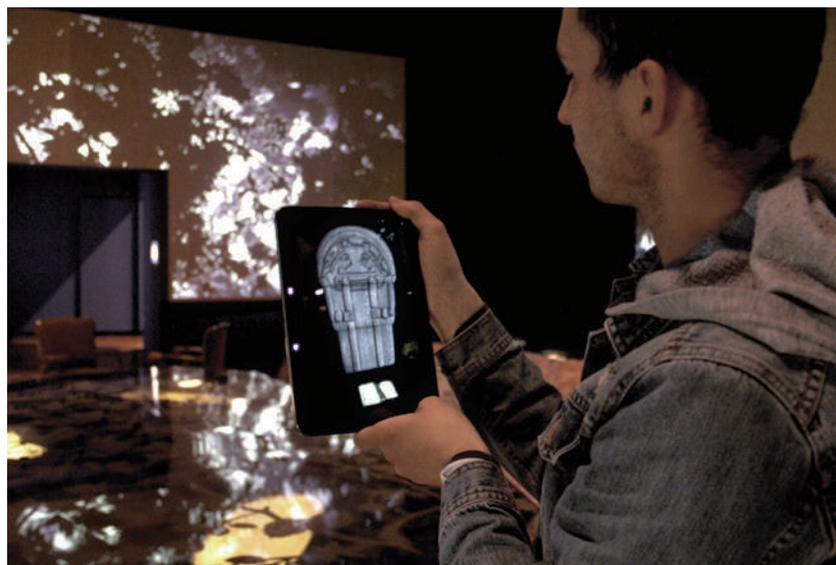
tomadas unilateralmente por la dirección del ICANH que, de la misma manera, fueron legitimadas por medio de la Resolución 0593 de 2013, firmada por la ministra de cultura.

Si bien la *Hoja de ruta* diseñada por el ICANH proponía una serie de actividades para proyectar el Parque Arqueológico como destino de «talla mundial», algunas de las actividades planteadas no respondían a solucionar problemáticas de fondo, en particular aquellas que involucran a las comunidades y su relación cotidiana con el espacio físico (utilitario) y simbólico (identitario) del sitio arqueológico, o el fortalecimiento de las relaciones entre estas y la administración del Parque a cargo del ICANH. Por dicha razón, desde un principio no cayeron bien entre los agustinenses los planes de trasladar las estatuas a Bogotá (de lo cual hay antecedentes de resistencia civil por un acto similar en 1978), ni el anunciado concierto de música sinfónica a realizarse en el Alto de Lavapatas, donde se interpretaría «la séptima sinfonía de Beethoven que cumple 200 años de haber sido estrenada en Viena, el mismo día que 100 años después llegara Konrad Preuss al Alto Magdalena» (ICANH 2012), ante lo cual se generaron reclamos por la no inclusión de expresiones autóctonas y en general por tratarse de eventos que no correspondían a la idiosincrasia local ni perseguían



Improvvisación en el uso de materiales para la protección de la estatuaria advertida durante los labores de traslado. Probable fractura y disposición irregular de uno de los monolitos del Bosque de las Estatuas que fue desmontado de su base. Foto: Diego Fernando Muñoz, 2013.

Para suplir la carencia de las piezas en la exposición se implementó una aplicación para visualizarlas virtualmente en dispositivos electrónicos. Foto: José Muñiz, 2013, cortesía del Museo Nacional de Colombia.



involucrar a las comunidades, sino que más bien se les excluiría mediante la imposición de prácticas culturales ajenas.² Todo esto sin contar con el riesgo que implicaría transgredir la capacidad de carga y el impacto físico de una visita masiva a un espacio del Parque Arqueológico que no fue diseñado para este tipo de eventos públicos.

Ante esta problemática, el declarado Año de la Cultura Agustiniense se tornó en una conmemoración y exposición fallida *sui generis* en la historia del Ministerio de Cultura y el Museo Nacional, que el ICANH intentó capitalizar como «una oportunidad para reflexionar en torno a la apropiación del patrimonio cultural y los derechos culturales» (Ministerio de Cultura 2013), de tal manera que el objetivo principal que era la promesa de promocionar y divulgar la región y la cultura agustiniana a través de su patrimonio arqueológico —es decir, su objetivo social— quedó relegado a un segundo plano.

2 Los procesos de globalización, lejos de naturalizarse pasivamente mediante el intercambio cultural, también generan disensos que se expresan en manifestaciones de autoafirmación de las identidades locales como estrategia de resistencia y reivindicación de derechos históricamente vulnerados.

Aunque el ICANH invitaba a la reflexión pública sobre lo acontecido en torno a planteamientos como «¿qué es el patrimonio y a quién le pertenece?» o «¿cómo se debe administrar y para qué sirve?» (Panel introductorio de la exposición), no se hicieron explícitos los espacios de participación para el debate abierto y la única voz presente en la exposición, por medio de su guión y de los eventos conexos que se llevaron a cabo, fue la de la oficialidad.³ Pero además, la situación ameritaría trascender lo coyuntural y ampliar la reflexión en torno a las nociones de *identidad, nación, derechos culturales, otredad, apropiación social, globalización o consumo cultural* y muchas otras que no han tenido cabida en la construcción de instrumentos de gestión del patrimonio arqueológico, del cual la nación está en mora de construir una verdadera política pública que, de manera participativa, trascienda el formalismo normativo —su exclusiva valoración *científica*—, e incorpore la multiplicidad de sectores sociales y voces que reclaman

3 Al respecto, el ICANH organizó para el 20 de febrero del 2014 el Coloquio Internacional «¿De quién es el patrimonio?», donde participaron expertos internacionales que en su mayoría hicieron eco de la posición oficial, pero no se dio cabida a ninguna voz de los actores locales (la comunidad de San Agustín). Véase Ospina (2014).



Monolito en el Parque Arqueológico de San Agustín. «Conservar *in situ* monumentos y conjuntos debe ser el objetivo fundamental de la conservación del patrimonio arqueológico» (Icomos 1990). Foto: Diego Martínez Celis, 2013.

participación en la construcción de su significación y gestión como recurso cultural.

Quizá sea de esta carencia de donde emanan los ruidos de resquebrajamiento de la legitimidad (o por lo menos de la respetabilidad) de la monolítica autoridad del ICANH en la actualidad que, mediante recientes decisiones como la de sacar adelante una polémica —y probablemente inconstitucional— Ley de Patrimonio Sumergido, hace caso omiso de los reiterados pronunciamientos del grueso de la comunidad académica; o al estigmatizar y calificar a la comunidad de San Agustín que se opuso al traslado de la estatuaria como una «minoría chantajista» (Sanabria 2013). Todo ello deja entrever contradicciones en su misión institucional de «aportar elementos críticos y propositivos relativos a la diversidad cultural colombiana, para orientar y gestionar políticas estatales tendientes a la protección del patrimonio y promover el diálogo intercultural» (ICANH). Cabe preguntarse para estos casos: ¿cuáles fueron los espacios de diálogo (no de monólogos institucionales) que promovió el ICANH para atender los disensos manifestados por

tan diversos sectores de la sociedad en reclamo de su derecho constitucional (art. 8) de participar en la protección del patrimonio cultural de la Nación?

La actual Política Estatal en Patrimonio Arqueológico (art. 5, Decreto 833 de 2002) se enfoca en la «protección, conservación, rehabilitación, divulgación y recuperación» del aspecto tangible de un patrimonio que, además, debería trascender su materialidad hacia el reconocimiento de su dimensión patrimonial inmaterial, pues solo cobra sentido a partir de mediaciones sociales que le dotan de significación cultural. En este sentido, dicha política se queda corta ante la necesidad de integrar este patrimonio al proyecto de construcción de Nación como «testimonio de la identidad cultural», por cuanto hoy no se puede seguir hablando de *una* identidad en medio de un país que se auto reconoce como *pluriétnico* y *multicultural*.

Del mismo modo, el patrimonio arqueológico en Colombia parece ser un compartimento estanco dentro del

sistema y política pública que guían la gestión, protección y salvaguarda del patrimonio cultural en general, y cuyo objetivo central es alcanzar su *apropiación social* (Ministerio de Cultura 2010, 226, 235); puesto que su particular política se enfoca en la gestión de su materialidad y no deja espacio para la participación ciudadana en aspectos esenciales como su *definición* (art. 3, Ley 1185 de 2008) que privilegia la valoración científica por sobre otras formas (tradicionales, alternativas o contrahegemónicas) de comprenderlo y relacionarse con él. En este sentido García Canclini afirma:

Un patrimonio reformulado que considere sus usos sociales, no desde una mera actitud defensiva, de simple rescate, sino con una visión más compleja de cómo la sociedad se apropia de su historia, puede involucrar a nuevos sectores. *No tiene por qué reducirse a un asunto de los especialistas en el pasado*: interesa a los funcionarios y profesionales ocupados en construir el presente, a los indígenas, los campesinos, migrantes y a todos los sectores cuya *identidad* suele ser *trastocada* por los *usos hegemónicos* de la cultura. (García Canclini 1999; énfasis míos)

Y el propio Ministerio de Cultura reafirma:

Es fundamental *convocar la participación de las sociedades locales* y regionales, de los grupos y los colectivos, para que comprendan el patrimonio como algo que les es *propio*, que conforma *sus memorias* y constituye *sus identidades*. La gestión del patrimonio cultural debe ser así asumida con la *participación* de los ciudadanos, y donde no sólo las entidades culturales participen. (Ministerio de Cultura 2010, 246; énfasis míos)

Más que el «silencio de los ídolos» en la sala temporal del Museo Nacional, lo acontecido en torno a esta fallida exposición deja entrever grandes vacíos y contradicciones en la gestión del Ministerio de Cultura y el ICANH, frente a su responsabilidad para con el patrimonio cultural y en particular en el cumplimiento e instrumentalización de la política que aboga por su *apropiación social*; pero al mismo tiempo muestra sus falencias en aspectos vitales como los *derechos culturales* —derivados de los derechos humanos— que le atañen a las comunidades locales frente a su patrimonio cultural:

Manifestantes durante una de diversas marchas que tuvieron lugar en San Agustín durante el año 2013, en las que se exigía la repatriación de las estatuas que se encuentran en Berlín y el no traslado de otras tantas a Bogotá. Foto: Diego Fernando Muñoz, 2013.



[...] existe un *conflicto* potencial entre el *discurso del patrimonio cultural* y la *protección de los derechos culturales*, ya que el primero enfatiza a las prácticas culturales como patrimonio de la nación o de la humanidad, *deslocalizando* así el sentido de propiedad de las prácticas y transfiriendo la autoridad para la toma de decisiones en materia de cultura a los actores institucionales. Esta institucionalización de la cultura puede constituir un mecanismo que permite menoscabar el pleno ejercicio de los derechos culturales. (Villaseñor 2012; énfasis míos)

La calificación de la estatuaria agustiniana como «ídolos» y la obstinación del ICANH en trasladar y exhibir originales que por principio deberían permanecer *in situ*,⁴ pareciera connotar la persistencia de un tipo de sacralización fetichista que perseguiría dotar artificiosamente a estos objetos de un halo de misticismo que entroniza su aspecto material como el depositario de su valoración patrimonial. Esto último representa, en el contexto de la evolución del concepto de *patrimonio cultural* en el mundo, un retroceso a los tiempos de los *monumentos* y las *reliquias*. Desafortunadamente este discurso, que invisibiliza la dimensión social (humana) del patrimonio, es el que ha calado en la superficialidad e inmediatez de los medios de comunicación que han hecho eco de las reclamaciones del ICANH y del señalamiento y estigmatización del movimiento social agustinense que se opuso y abortó el traslado de la estatuaria a Bogotá.

Ante este panorama pareciera que a quienes pretendieron «silenciar» en el Museo Nacional, a través del discurso museográfico, la reiterada justificación mediática del ICANH y los sesgados eventos académicos conexos, no fue a los «ídolos» sino a las comunidades locales, primeras dolientes y custodias naturales del patrimonio que yace en sus territorios y con el cual han convivido por generaciones. Además, da la

4 «Conservar *in situ* monumentos y conjuntos debe ser el objetivo fundamental de la conservación del patrimonio arqueológico. Cualquier traslado viola el principio según el cual el patrimonio debe conservarse en su contexto original» (Icomos 1990).

impresión de que la ausencia de las estatuas en la sala temporal no fue más que el reflejo de las históricas ausencias del Estado y su falta de iniciativa en la construcción de una política pública integral y verdaderamente participativa que tenga en cuenta y resalte el rol de la gente en la gestión de su patrimonio arqueológico, o *ancestral*, o *sagrado*, o *santuarios* o *guacas* o como tengan a bien nominarlo estas en el contexto de sus propias prácticas culturales y maneras de entender, significar, valorar y hacer uso de dichas «antigüedades indígenas», o como las define la ley: «vestigios producto de la actividad humana» (art. 3, Ley 1185 de 2008).

Bogotá, abril del 2014.

Referencias

- García Canclini, Néstor. 1999. «Los usos sociales del patrimonio cultural», en: *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*, Encarnación Aguilar (coord.). Andalucía: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- ICANH. 2007. *Proyecto de gestión local. Parque arqueológico de San Agustín y Alto de los Ídolos*. (m.s.). Bogotá.
- ICANH. 2012. *Hoja de ruta. Decálogo de actividades académicas, culturales y de inversión para celebrar el centenario de San Agustín*, 25 de septiembre. Disponible en: <http://www.icanh.gov.co/nuestra_entidad/sala_prensa/san_agustin_centenario_7251/hoja_ruta_decologo_actividades_7252>, consultado el 27 de mayo del 2014.
- Icomos. 1990. *Carta internacional para la gestión del patrimonio arqueológico. Artículo 6. Mantenimiento y conservación*. Lausana.
- «Las estatuas en Berlín», en: *San Agustín Statues*. disponible en: <<http://www.sanagustinstatues.org/berlin.html>>, consultado el 27 de mayo del 2014.
- Ministerio de Cultura. 2010. *Compendio de políticas culturales*. Bogotá.
- Ministerio de Cultura. 2013. «El silencio de los ídolos, una evocación de la cultura agustiniana». Disponible en: <<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/>>

- Paginas/El-silencio-de-los-idolos-.aspx>, consultado el 27 de mayo del 2014.
- Ospina, Nadín. 2014. *Breve relatoría del coloquio ¿De quién es el patrimonio?*, en *Rupestreweb*. Disponible en: <<http://www.rupestreweb.info/relatoriadequieneselpatrimonio.html>>, consultado el 27 de mayo del 2014.
- Salazar, Patricia. 2014. «¿Colombia podrá rescatar patrimonio de museo alemán?». *El Tiempo*, 26 de marzo, Bogotá. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/mundo/europa/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-13734596.html>, consultado el 27 de mayo del 2014.
- Sanabria, Fabián. 2013. «Carta de Fabián Sanabria». *Revista Arcadia*, 12 de noviembre. Disponible en: <<http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/carta-de-fabian-sanabria/34204>>, consultado el 27 de mayo del 2014.
- Silva Vargas, Vicente. 2013. «¿Homenaje a un ratero honrado?». Disponible en: <<http://blogdevicentesilvavargas.blogspot.com/2013/10/homenaje-un-ratero-honrado.html>>, consultado el 27 de mayo del 2014.
- Villaseñor, Isabel. 2012. «El patrimonio cultural y los derechos humanos: una reflexión desde el ámbito de la conservación», ponencia leída en el IX Foro de Ciencia, Creación y Restauración. Escuela de Conservación y Restauración de Occidente. Guadalajara, México. Disponible en: <http://www.ecro.edu.mx/pdf/pdf_memorias/isabel_villaseñor.pdf>, consultado el 27 de mayo del 2014.

Por Diego Martínez Celis

Magíster en Patrimonio Cultural y Territorio, con trayectoria en investigación de arte rupestre, divulgación de patrimonio arqueológico y gestión patrimonial con comunidades locales.

a:fuera

DOCUMENTO Y DISIDENCIA SEXUAL EN LIMA

«Un cuerpo ambulante. Sergio Zvallos en el grupo Chaclacayo (1982–1994)»

Madrid, España y Lima, Perú

16 de noviembre al 23 de marzo del 2014 en el Museo de Arte de Lima

Hasta el 19 de enero del 2014 en el Centro Cultural de España

La exhibición de Sergio Zvallos en el Museo de Arte de Lima y en el Centro Cultural de España toma su nombre de una de las obras presentadas en la misma: *Pasiones de un cuerpo ambulante*. Ese habría sido el título preliminar de una serie de fotografías que documenta una performance de Zvallos y el poeta Frido Martín, y cuyo título fue finalmente *Suburbios* (ca. 1983–1984). Las fotografías los presentan travestidos, deambulando por espacios limeños como en las estaciones de una «pasión de Cristo», y evocando en sus gestos y poses imágenes sexuales, de santas y marginalidad urbana. Montada sobre la pared central de la sala, esta serie resulta ejemplar y da cuenta de los riesgos asumidos por la muestra en su conjunto. Dicho brevemente, la exposición se funda sobre una tensión difícil de sostener: entre la provocación del tema y su museificación documental; entre la vibrante intensidad de sus imágenes y el tenor archivístico de su montaje. Se trata de una tensión intrincada, no carente de aporías. Pero es, ante todo, un atrevimiento necesario para un

medio como el limeño, en el cual la disidencia sexual y el documento no suelen habitar las salas de arte.

Esta tensión se revela claramente en dos interesantes contestaciones que la muestra ha recibido. La primera vino del colectivo católico Tradición y Acción por un Perú Mayor, que en diciembre del 2013, inició una campaña para clausurar lo que, a su entender, era una «exhibición de “arte” [sic] blasfemo, obsceno y macabro» (Tradición y Acción 2013); tanto más «repudiable» por tener lugar en dos instituciones culturales importantes. En respuesta, Miguel López, curador de la misma, enfatizó la importancia de que el museo funcione, sin temor a la polémica, como una «esfera pública crítica».¹ La campaña no logró su cometido, pero las casi diecisiete mil firmas que consiguió recaudar dan cuenta de la intolerancia de la ciudad hacia

1 La respuesta de López fue publicada el 20 de diciembre del 2013 en su cuenta personal de Facebook.

«Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982–1994)»,
vista de la exposición, Museo de Arte de Lima, 2014. Foto: Musuk Nolte,
cortesía del Mali.



exposiciones que cuestionen creencias e imaginarios tradicionalistas.² Esto resulta revelador si se recuerda que hace tres décadas, en 1984, la única exposición del Grupo Chaclacayo³ —del cual Zevallos formó parte— fue parcialmente censurada.⁴

Al menos por su tema, la exhibición de 1984 constituyó un hito en la historia de las exhibiciones en el

2 Una campaña similar tuvo lugar en el 2012, esta vez para censurar una muestra de Cristina Planas, en la cual también se hacía referencia a imágenes religiosas. La exposición fue clausurada, aunque los motivos no han sido del todo esclarecidos (véase Castañeda 2012).

3 El grupo fue un proyecto formado por el artista alemán Helmut Psotta y los artistas peruanos Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos. El nombre mismo da cuenta de su condición de autoexilio, en tanto realizaban sus obras en Chaclacayo, a las afueras de la ciudad.

4 La exposición tuvo lugar también en el Museo de Arte de Lima. La censura consistió en cubrir algunas de las imágenes con velos.

Perú. Sin embargo, en su momento no hizo eco.⁵ Esto se debió, sin duda, a la salida del grupo de la escena en 1989, cuando sus integrantes emigraron a Alemania llevándose la documentación sobre sus trabajos. Pero también a la incomprensión hacia los temas planteados por el colectivo. En efecto, la crítica negativa que el influyente escritor Luis E. Lama dio sobre el grupo no era solo de orden formal. Cuestionaba ante todo el «mito homosexual» (Lama 1984, 63) supuestamente exacerbado por Chaclacayo. Si bien la naturaleza de la crítica de Lama es de orden distinto a la de Tradición y Acción, es notable lo poco que ha cambiado el imaginario local en cuanto a la apertura del medio hacia temas poco representados. Tal intolerancia resulta aún más injustificada en tanto que se trata de una

5 Salvo ciertas referencias tangenciales, la obra de Chaclacayo no ha sido analizada a profundidad hasta las recientes investigaciones de Emilio Tarazona y del propio Miguel López, quienes han puesto en valor el legado artístico del grupo (Tarazona 2009; López 2013).



Sergio Zevallos. *Suburbios*, ca. 1983–1984, Museo de Arte de Lima, 2014.
Foto: Musuk Nolte, cortesía del Mali.

muestra histórica, conformada por obras producidas entre las décadas de 1980 y 1990 y curada en buena medida para dar cuenta de un contexto represivo específico, en el cual la violencia política y la homofobia eran cotidianas.

Las polémicas que puede generar el tema, además, desatienden la calidad formal del trabajo de Zevallos. Ciertas fotografías de las series *Suburbios* (1983) o *Algunas tentativas de la Inmaculada Concepción* (1986) ostentan un cuidado compositivo y conceptual notable, distinto pero no inferior al de la producción fotográfica de «retorno al referente» de la década de 1980.⁶ La segunda serie constituye, por ejemplo,

⁶ Esta «atracción por el referente» fue posterior al modernismo fotográfico de finales de la década de 1970. Ciertamente, sin embargo, que Zevallos no tuvo contacto con dicha tendencia, la cual se vincula más bien al fotoperiodismo del periodo convulso que fue la década de 1980. Sobre este periodo en la fotografía, véase Majluf y Villacorta (1997).

un interesante caso de fotoperformance local, en la cual Zevallos teatraliza situaciones de mortalidad y sexualidad con un monigote. *Suburbios*, por otro lado, al invocar la participación de un fotógrafo ambulante, reflexionaba sobre el propio medio como no lo haría la fotografía peruana sino hasta la década siguiente.

Es el aspecto formal, justamente, lo que enfatiza la segunda contestación de interés que ha despertado la exposición. El historiador del arte Manuel Munive ha criticado que esta brinde excesiva atención al documento por encima de la obra más tradicional (Munive 2013). A su entender, la calidad técnica de las series de dibujos *Estampas* (1982) y *Símbolos, huellas de un crimen* (1985–1986) —una en cada sede— son casos notables y poco conocidos de la obra de Zevallos. El autor identifica, ante todo y con razón, la genealogía formal baconiana de estos dibujos, a partir de cuyo análisis colige además la ansiedad sexual y de género latente en los mismos. A su entender, los dibujos son

lo más interesante, pero a la vez lo menos difundido por la prensa en torno a esta exhibición, en tanto que resultan, según él, lo «menos sexy conceptual y epocalmente».

Esta crítica no es del todo acertada y debe ser leída con relación al contexto. La exposición individual de Zevallos compartió sede en el Museo de Arte de Lima con la ambiciosa muestra itinerante «Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina». ⁷ Dicha muestra fue curada en Madrid por la Red Conceptualismos del Sur, grupo de investigadores del cual López forma parte. En gran medida, esta colectiva de arte latinoamericano sirvió de telón de fondo para la individual de Zevallos, todavía más en tanto que algunas de las piezas eran del mismo artista. En ese contexto, una de las más interesantes críticas al montaje limeño de «Perder la forma humana» cuestionó la forma excesivamente museal en que las piezas —muchas de ellas, fotografías de performances o documentos— fueron mostradas. De este modo, su mayor error habría sido el de confiar en la «autosuficiencia del archivo», sin lograr una activación del mismo (Guerra 2014).

Uno podría atribuir estas críticas al endémico tradicionalismo limeño frente al conceptualismo. ⁸ En efecto, si bien es cada vez mayor la cantidad de artistas jóvenes que optan por propuestas de este orden, dicha producción no tiene un correlato sólido en discursos teóricos, críticos o curatoriales. ⁹ En cambio, «Un cuerpo ambulante» sí tiene una propuesta teórica y la sostiene con coherencia. Aunque todo esto es cierto, también lo es que la exposición individual de

7 La exposición tiene un catálogo que da cuenta de la cantidad de obras y documentos reunidos para la misma (véase Red Conceptualismos del Sur 2012).

8 El influyente y notable pintor Fernando de Szyszlo se ha manifestado más de una vez, desde ya hace un tiempo, en contra del arte conceptualista.

9 Esta situación ha sido discutida de forma interesante en Villacorta (2013). El propio López es un curador que ha dado sustento teórico e histórico a sus curadurías. Empero, desde la desaparición de La Culpable, no ha habido en Lima un espacio de discusión que articule la producción más reciente.

Zevallos sí presentó problemas derivados del peso que se le dio al archivo.

«Un cuerpo ambulante» exhibió en la sede del Museo de Arte de Lima dos mesas de documentos de interés desigual. Una de ellas con documentos referidos a la exposición de 1984 de Chaclacayo, y otra con los que habrían sido los referentes visuales de la serie *Suburbios*. Si bien la primera es un interesante archivo sobre una polémica poco conocida, lo cierto es que no aporta a las piezas de Zevallos tanto como uno esperaría. Además, como suele suceder en estos casos, la sala resulta un espacio incómodo para leer con atención los textos. En cambio, la mesa con imágenes de santas y cultura visual es de mayor interés, aun cuando su montaje pudo haber sido más avezado —las imágenes no dejaban de sentirse encerradas en la vitrina—, ¹⁰ o selectivo.

La selección, ciertamente, es el otro aspecto que la muestra pudo haber cuidado mejor. Las fotografías y dibujos de series tan buenas como *Símbolos, huellas de un crimen* (1985–1986) y *Algunas tentativas de la Inmaculada Concepción* (1986), respectivamente, son de un alto vigor y cuidado formal. Pero por esto mismo para apreciar mejor su calidad habría sido importante poner menos, de tal manera que el espectador no se perdiera en su cantidad.

Hay varias explicaciones para las decisiones de la curaduría. Ante todo, resulta sumamente difícil llenar por completo las paredes de las salas de dos instituciones distintas. Se trata, por otro lado, de una exhibición que reúne soportes muy heterogéneos; además de fotografía y dibujo también hay documentos, *collage*, video, etc. Pero resulta más interesante especular que esta acumulación de elementos, por momentos no tan seleccionada, es coherente con el tono archivístico de la muestra. Se trata, en suma, de riesgos, de atrevimientos que artista y curador han asumido.

10 Nora Sternfeld y Luisa Ziaja han defendido la importancia de «performar el archivo», para evitar su encierro, a partir de montajes más avezados (Sternfeld y Ziaja 2012).



«Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982–1994)»
 Vista de la exposición, Museo de Arte de Lima, 2014. Foto cortesía del Mali.

Finalmente, no deja de llamar la atención que todos estos cuestionamientos al filo disidente y conceptualista se den con respecto a una exposición histórica, y no hacia una muestra de arte producido en la presente década. Ello es sintomático de las limitaciones de la escena, y hace aún más patente la urgencia de exhibiciones como esta. «Un cuerpo ambulante» ofreció además una serie de actividades como conferencias, conversatorios y proyecciones de videos;¹¹ apuntando sin duda a generar espacios —tan necesarios en el tradicionalista ambiente local— para discutir temas y metodologías diferentes.

Lima, marzo del 2014.

11 Es posible ver la variada cantidad de actividades en el marco de la muestra en la página web del Museo de Arte de Lima: www.mali.pe/expo_detalle.php?id=116&p=act&anio=2014.

Referencias

- Castañeda, María. 2012. «Inician campaña para decirle “no a la censura” a muestras de arte», en: *Lamula.pe*, 20 de octubre. Disponible en: lamula.pe/2012/10/20/inician-campana-para-decirle-no-a-la-censura-a-muestras-de-arte/giovannacp/, consultado el 14 de marzo del 2014.
- Guerra, Martín. 2014. «Dialéctica de la experiencia», en: *[Zin] Sabotaje*, 24 de febrero. Disponible en: zinsabotaje.blogspot.com/2014/02/sobre-perder-la-forma-humana-una-imagen.html, consultado el 14 de marzo del 2014.
- Lama, Luis E. 1984. «Pobre Goethe», en: *Caretas*, 3 de diciembre. Lima.
- López, Miguel. 2013. «Queer Corpses: Grupo Chaclacayo and the Image of Death», en: *E-flux* n°. 44, abril. Disponible en: www.e-flux.com/journal/queer-corpses-grupo-chaclacayo-and-the-image-of-death/, consultado el 14 de marzo del 2014.

- Majluf, Natalia y Jorge Villacorta. 1997. *Documentos 1960–1990. Tres décadas de fotografía en el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Munive, Manuel. 2013. «Un cuerpo lacerado», en: *Lundero*, suplemento de *La Industria*, Chiclayo–Trujillo, diciembre, pp. 14–15.
- Red Conceptualismos del Sur. 2012. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Salazar, Hugo. 1983. «Veleidad y demografía en el no–objetualismo peruano», en: *Hueso Húmero* n.º 18, julio–septiembre, pp. 112–121.
- Sternfeld, Noar y Luisa Ziaja. 2012. «What comes after the Show? On post–representational curating». In *Oncurating.org* n.º. 14, pp. 21–24. Disponible en: <oncurating-journal.de/index.php/issue-14.html#UxYnbPI50so>, consultado el 14 de marzo del 2014.
- Tarazona, Emilio. 2009. «Soñando sin dormir, al ojo abierto. Una (abreviada) conversación con Helmut J. Psotta», en: *Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma* n.º 6, pp. 85–92.
- Tradición y Acción. 2013. «Perú: Clausuren muestra blasfema», en: *CitizenGo*, 19 de diciembre. Disponible en: <www.citizenngo.org/es/1781-clausuren-muestra-blasfema?tc=fb&tcid=673445>, consultado el 14 de marzo del 2014.
- Villacorta, Jorge. 2013. «¿Un arte visual o contrapelo de los dictados metropolitanos? Conversación en torno a la colección de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima», en: *Arte contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*, Sharon Lerner (ed.). Lima: Museo de Arte de Lima.

Por Horacio Ramos

Investigador independiente. Magíster en Historia del Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú y licenciado en Filosofía por la misma casa de estudios. Docente asociado al Departamento de Humanidades de dicha universidad. Asistente de curaduría e investigación en el Museo de Arte de Lima desde el 2011.

a:fuera

JUAN GAITÁN, CURADOR DE LA 8ª BIENAL DE BERLÍN: UNA ANTI- CARTOGRAFÍA

Reconocer el paisaje, reconstruirlo, representarlo, presentarlo, apropiarse de él y construir un entre-espacio en el convulsivo mapa europeo. Juan Andrés Gaitán se sienta sobre una de las decenas de alfombras en un *Crash Pad* de Andreas Angelidakis, primera obra comisionada para la Bienal de Berlín que recrea un salón del siglo XIX y que alude a diferentes tiempos: el fin del siglo XIX y la primera gran quiebra financiera que daría origen al Fondo Monetario Internacional; la reinención de Grecia en la modernidad, el *Big Crash* de la Europa *posbienestar*.

Gaitán es curador, escritor, artista, historiador del arte con estudios en la Universidad de British Columbia y la Academia de Artes Visuales Emily Carr de Vancouver, Canadá; excurador del Witte de With Center for Contemporary Art en Róterdam, Países Bajos; entre 2011 y 2012 trabajó como profesor adjunto en el programa de Práctica Curatorial en el California College of the Arts en San Francisco y fue asesor de la Colección Jumex en Ciudad de México.

Residente entre la capital mexicana y Berlín, la impronta que deja en esta versión de la «Berlín Biennale» va un paso más allá de la vocación pública y de la definición de escena local que ha caracterizado a las diferentes versiones de este evento, el cual se realiza desde 1996 en la capital alemana. ¿Qué es *más allá*? La imagen y su estatus en la vida contemporánea. De acuerdo con el colombo-canadiense, la cuestión es «cuáles son los mecanismos de representación y cuáles son los grandes aspectos poco o no representados de la vida social y política».

«Hay dos formas fundamentales a través de las cuales accedemos al mundo, que son *el dinero* (valor económico) y *la imagen* (o representación visual). El valor económico y la representación visual son las dos formas por medio de las cuales las cosas se vuelven representables y al mismo tiempo adquieren presencia. De ahí que emerja la pregunta acerca de cuáles son las cosas que no cumplen con esta característica». El *Crash Pad* es una instancia, en ese sentido,

Zachary Cahill. *USSA Wellness Center*, 2014, vista general de la instalación en el marco de la 8ª Bienal de Berlín de Arte Contemporáneo. Foto: Henrik Strömberg, cortesía de Zachary Cahill y USSA.



performativa: por medio de la escenificación de un salón biblioteca y de elementos que materializan y simbolizan a la vez la precariedad del pasado y el presente, el salón es la primera instancia —entre pública y privada— de una bienal, que anuncia su carácter de forma silenciosa y paulatina.

Una mirada al pasado reciente: la tan publicitada 7ª Bienal del 2012, titulada «Forget Fear» y curada por Artur Żmijewski. En ella participaron, entre otros, miembros del movimiento Occupy, quienes literalmente ocuparon el espacio central de exposiciones con mesas informativas, *workshops*, panfletos, bongos y una estética auténtica y propia de los espacios autónomos de activismo político, *performándose* a sí mismos. También participaron grafiteros pixadores de Brasil, quienes al intervenir con sus *tags* y textos una conocida catedral, patrimonio nacional, se ganaron la expulsión de Alemania y el distanciamiento del curador. O un artista religioso y artesano popular, como lo es el polaco Mirosław Patecki —quien hizo la estatua de

Cristo más grande del mundo en Polonia— convivía en el mismo Berlín KW con figuras como la mexicana Teresa Margolles, sacando a la luz con su presencia los diferentes mecanismos sociales y culturales de representación del poder en sus contextos de origen: el uno por medio de la figura más emblemática del catolicismo, la otra con la acumulación y exposición de titulares de periódicos que muestran a víctimas de la violencia narco en México.

Desfiles de personas disfrazadas de prisioneros de Buchenwald o Dachau, *Forget Fear* fue un *summum*. Y una constelación gigantesca de tácticas y prácticas cristalizadas en el espacio de KW. Gaitán se enfrenta entonces a la ciudad que queda después de la sublimación: atendiendo a una *anticartografía* que mantiene al centro: Berlín KW, emblemático espacio sobre la Auguststrasse en el centro de la ciudad, fundado por el actual director de MoMA PS1 en Nueva York, Klaus Biesenbach, en lo que fuera una fábrica de mantequilla y que más tarde se volviera el principal centro de arte

contemporáneo de la ciudad. Además, busca nuevas periferias en los que antes fueran ejes: el Museo Etnológico de Dahlem, en la Universidad Libre de Berlín, que es sede y fuente de recursos para artistas que reflexionan y practican apoyados en uno de los acervos poscoloniales más importantes del país. Para Gaitán, el museo universitario es un «espacio de urgencia». Su colección será trasladada al Humboldt-Forum, un proyecto en construcción criticado por su vocación neoconservadora: se trata de una réplica del Castillo de Berlín, residencia del tiempo de la dinastía de los Hohenzollern. Inspirándose en el Centre Pompidou de París, el castillo alojará muestras de arte contemporáneo y colecciones de arte con valor etnológico de África, Asia y América Latina. Otro de los espacios periféricos será el centro cultural Haus am Waldsee, de inspiración burguesa y que en algún momento de la década de 1990 tuviera el rol que hoy cumple KW en el campo cultural berlinés.

Esta dislocación del mapa de la ciudad, de acuerdo con Gaitán, intenta ser el terreno para abordar superposiciones entre «grandes narrativas históricas y la vida individual», ocupándose de generar un proyecto que reflexionará en torno a la imagen de ciudad, los problemas de representación mencionados y el rol del dinero y el trabajo en la vida contemporánea, por medio de obras realizadas específicamente para la Bienal y un equipo curatorial conformado por curadores y artistas con independencia relativa: Catarina Lozano, Danh Vo, Mariana Munguía, Olaf Nicolai, Natasha Ginwala y Tarek Atoui.

Teobaldo Lagos ¿Qué es para ti una exposición, una bienal, y qué significa para ti esta en concreto?

Juan Gaitán Para mí la Bienal comienza con una doble exploración de lo que está sucediendo en el sitio donde se realiza: Berlín en este caso. Yo no asumo



David Zink Yi, tomando fotografías en los alrededores de la mina de plata de Ayacucho, Perú. Foto: Paul Zink Yi. © 8: Bienal de Berlín de Arte Contemporáneo.

a Berlín como a un punto u objetivo de crítica, sino como un ejemplo dentro de una crítica mucho más amplia, precisamente sobre este tema del que estamos hablando. En cierta forma, Berlín ejemplifica la reinstauración de las grandes narrativas históricas a nivel oficial. La reutilización de la arquitectura como un método o vehículo para traer cierta narrativa de la historia a un determinado momento histórico para resaltarla. De modo que cuando el visitante viene a la ciudad, no es necesario que entre al museo, porque la ciudad opera de una manera museística. Antes de acceder a cualquiera de las colecciones —que en el futuro serían la etnográfica y la de arte asiático que vienen de Dahlem, en el campus de la Universidad Libre de Berlín— o al Humboldt-Forum, ya has pasado por cierta historia de Occidente, que es la imagen de la ciudad prusiana imperial. Ese es tu punto de acceso a otras cosas que están dentro. Yo no creo que eso sea algo exclusivo de Berlín. Lo que pasa es que es una ciudad cuya construcción es mucho más reciente, por lo que es mucho más evidente el programa oficial que está generando este tipo de proyectos. Porque, obviamente, en una ciudad como París, que no fue destruida a causa de la guerra, no hubo imitaciones. Hay una réplica de ciertas fachadas y de la cúpula del *Berliner Schloss* (Castillo de Berlín) con otra estructura adentro, ¿no? Veo que Berlín se presta para un análisis de esta situación y para un manejo de la historia a nivel oficial. Y que esta información no necesariamente tiene que venir a reafirmar una opinión curatorial. Entonces, paralelamente a esta forma de investigación y de discurso, este es un proyecto más relacionado con la imagen, dentro del cual estoy desarrollando la exposición como una exploración de proposiciones y de la supremacía de la imagen en nuestro mundo actual. Entonces, si podemos usar la palabra «alfabetismo» en este contexto, es la imagen la que genera una mayor comunicación, es más potente a la hora de llevar mensajes. También es más universal porque no depende de un sistema de escritura.

Pienso que en cuanto a la pregunta que tú haces, ¿qué es una exposición?: una bienal no es simplemente una exposición, sino una exploración más profunda

con mucho más tiempo y además con una plataforma que tiene mayor visibilidad que una exposición. La exposición en sí, dentro de la bienal, excede a otro tipo de exposiciones porque ya viene desligada del espacio institucional. O sea, tú vas a un museo a ver una exposición, y la forma de aproximarte a una bienal para ver una exposición es diferente, porque generalmente estás viendo obras que no se han visto antes, hechas específicamente para esa ocasión, en el diálogo con un curador o con el equipo curatorial. Es una proposición diferente, un espacio donde puedes generar una mirada muy actual y muy presente del estado del arte actualmente.

TLP Pero no únicamente. También de estados de la cultura y de la sociedad.

JG Bueno, eso involucra, como sabes, toda una sociología y ecología de la cultura, de las políticas alrededor de la cultura y de todo ese tipo de discursos. Pero el arte no. No se trata de que la exposición encaje dentro de una crítica, sino que tenga un carácter propositivo, más que de ilustración de temas.

TLP ¿En qué sentido es determinante en esta bienal el hecho de que tú seas originario del hemisferio sur? Porque tú saliste de Colombia a Canadá con el objetivo de realizar estudios en Vancouver.

JG Para mí es muy difícil saberlo porque... (*risas*) como historiador, uno está acostumbrado a escribir sobre las idiosincrasias de los actores y actuaciones de la historia. Pero en el caso de mi propia vida, es muy difícil saber en qué medida el hecho de haber crecido en Colombia marca mi aproximación a esto. Porque en realidad mi educación como artista y luego como historiador del arte ha tenido lugar todo el tiempo en el hemisferio norte, en Canadá y en Europa. Canadá es un país muy separado de América Latina y yo me fui mucho tiempo, estuve allá diez años. Si vas a California, Florida o a sitios así tienes un contacto muy cercano con América Latina, con la idea de América Latina, lo *latino*. Pero en Canadá eso no existe, entonces estuve muy removido por mucho

tiempo. Lo único que puedo decir es que tengo una impresión más amplia del panorama artístico latinoamericano y que he hecho un esfuerzo por conocer los contextos africano y asiático. Tal vez eso viene de aquel principio según el cual el arte no tiene por qué tener las distinciones entre arte occidental y no occidental.

TLP Pero cuando tú llegas a curar la Bienal de Berlín, de acuerdo a la biografía que has desplegado, uno llega a preguntarse si acaso esta es una de las nuevas bienales periféricas, como las que hoy en día tienen lugar en contextos periféricos tales como Sharjah, Cuenca o Ushuaia, que de una u otra manera se vuelven centros en el mapa global de los últimos veinte años. En este sentido, Berlín hasta hace poco más de veinte años no era la *capital global* como se propone a sí misma hoy en día. Por lo menos en términos de imagen de ciudad.

JG Sí, es interesante lo que dices, porque es verdad que Berlín es una ciudad saturada... O no saturada, más bien es una ciudad que tiene muchísimos artistas (*risas*), pero eso no la hace necesariamente una ciudad internacional. Y la Bienal surge a partir de ese fenómeno, de la migración de artistas y gente relacionada con la cultura que se viene a vivir a Berlín primeramente porque es una ciudad europea y barata. Segundo, en muchos casos, porque tiene toda esta historia que ya conocemos muy bien. Pero de hecho la Bienal ahora ha sido importante, en este caso, porque podemos empujarla a ser un poco más abierta. Estructuralmente, en un principio estaba pensada como una bienal que reúne a artistas que están cerca los unos de los otros. Porque ya de por sí es una comunidad internacional de artistas que vienen de todas partes. Pero yo quería reunir a artistas que no necesariamente estuvieran viviendo en Europa. Eso ejercía unas presiones sobre la estructura de la Bienal que me parecen muy poco productivas.

TLP ¿Cuáles son las motivaciones e impulsos que te llevaron a curar la Bienal? ¿Cómo llegas tú a hacerlo?

JG Bueno, el proceso es bien conocido, se trata de una selección por medio de un jurado. Y en un momento dado te preguntan si quieres hacer la Bienal de Berlín y pues dices que sí (*risas*). Siempre me ha parecido una de las bienales más interesantes porque ha tenido un carácter esquemático. El primer problema es cómo aproximarse a la ciudad, pues es una ciudad que tiene unas narrativas realmente fuertes, dominantes. Lo otro que me interesa es que los residentes ciudadanos de Berlín, de Alemania, de Europa están familiarizados muy de cerca con los discursos, lenguajes e ideas del arte contemporáneo. Entonces hay interlocutores directos que hablan un mismo lenguaje. Es una bienal de arte contemporáneo en la que el arte contemporáneo está en su hogar, por decirlo de algún modo. En este sentido, la crítica o el pensamiento alrededor del arte concuerdan, a diferencia de la Bienal de Sharjah, por ejemplo, la cual ha ido creciendo y creciendo, en un lugar cuya población se compone en su gran mayoría de no ciudadanos; además, dicha ciudad tiene una conexión mínima con el arte contemporáneo, y allí este no significa mucho, por lo menos no tanto como para nosotros.

TLP Lo que puedo identificar en esta evento es que hay un desarrollo de una discusión de carácter global, o por lo menos internacional, que es de esperarse de una bienal. Pero es un desarrollo que se ha venido dando a lo largo de sus diferentes versiones y que se basa en una preocupación por recuperar mucho lo local, lo *berlinés*, la producción berlinesa posterior a la caída del Muro y la formación de escenas, etc. Esto se ha vuelto un canal muy importante de trabajo durante los últimos diez años, en forma de una trayectoria desde lo local hacia lo global. ¿Cuáles serían hoy en día las líneas que podrían caracterizar a esta octava versión de la Bienal, en términos de líneas discursivas?

JG Bueno, las dos cosas que dije al principio son los dos temas principales. Como tú sabes, vamos a usar los espacios del Museo Etnológico en Dahlem, que es parte de la exposición, también la Haus am Waldsee en las afueras de la ciudad. Entonces la idea es, en parte, llevar al público a espacios de por sí ya dedicados a la cultura, pero cuya relación con esta cambia

radicalmente a lo largo del tiempo, no solo durante la Bienal. El Museo Etnográfico de Dahlem tiene una idea de la cultura determinada, el Berlin Kunst-Werke otra, La Haus am Waldsee otra, etc. Haus am Waldsee y Berlín KW son más cercanos entre sí en términos de su programación orientada al arte contemporáneo. El Museo Etnográfico de Dahlem cuenta con una programación muy diferente de lo que nosotros hacemos, en tanto que ofrece una mirada etnológica a la producción clásica y moderna propia de culturas de todo el mundo, con un valor histórico. Entonces llevamos al público a visitar espacios que no concuerdan con las dos ideas de Berlín que hoy en día compiten entre sí: la primera es la arquitectura clásica de Berlín en el centro de la ciudad, que rescata el pasado prusiano; y la segunda es la idea de una Berlín que se fue desarrollando a partir de la década de 1990 y que es ese espacio otrora dividido por el eje Europa del Este/Europa Occidental, donde entra en juego todo ese discurso en torno a la reunificación y la apertura de la ciudad a los circuitos de la globalización. La Haus am Waldsee, por ejemplo, inaugurada en 1946, se ubica en una parte de la ciudad

burguesa, inmutable; se trata de un espacio que no ha cambiado durante más de un siglo. Entonces tienes que empezar a incorporar estas otras partes. En Dahlem se encuentra por lo demás la Universidad Libre de Berlín. Todo esto tienes que empezar a incorporarlo en una versión más larga de la historia de Berlín y eso me parece interesante.

Tarek Atoui está haciendo un proyecto puntual, que tiene que ver con la colección de instrumentos del museo etnográfico. Ha invitado a músicos desde principios del año pasado. Él ha estado recolectando sonidos con el fin de construir un archivo, pero también tiene que ver con la recolección de los instrumentos a partir de su función. El comité curatorial se divide en dos: por un lado están los artistas y por el otro una suerte de cocuradores. Los diálogos que uno tiene con todo el equipo son importantes, fundamentales. Para mí era importante señalar que como parte del discurso de la Bienal, yo, como curador, tengo un equipo de artistas y cocuradores con los que trabajo. Pero obviamente cada uno de ellos tiene sus propios

Museo Dahlem. Foto: Maximilian Meisse. © Staatliche Museen zu Berlin.



proyectos: Catalina Lozano está realizando programas públicos y va a programar conmigo el *Crash Pad*. Mariana Munguía está haciendo un libro; Natasha Ginwala ha estado trabajando aquí en Berlín todo el tiempo y está realizando un proyecto más expositivo dentro de la Bienal. Olaf Nicolai es artista y prepara una obra. Danh Vo también es artista. En fin, hay una interacción en el proceso que es importante para el intercambio entre nosotros. Colaboramos y a veces nos desbandamos para volver a colaborar. Interactuamos para discutir e ir repensando el proyecto de la Bienal.

TLP ¿Hay alguna suerte de énfasis en aspectos pos-coloniales en la exposición?

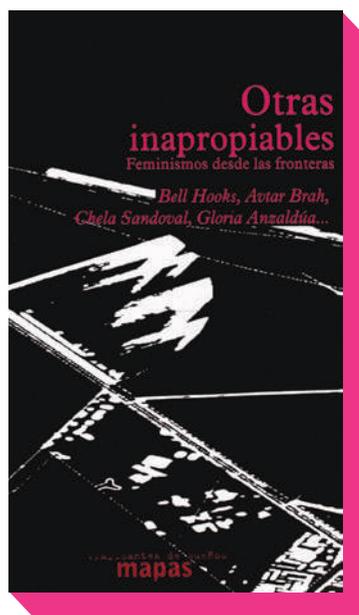
JG Actualmente estoy rehusando esa categoría porque me parece que propicia un acceso a la Bienal que puede ser interpretado de una forma simple. Por un lado, hay muchos proyectos que se han enfocado de manera importante en eso y no creo que haya necesidad de sumar esta Bienal a dicha constelación, a ese discurso. Por otro lado, me parece importante que se entienda que es una crítica a lo local y que no se desplace esa crítica a otras partes del mundo. La oportunidad que se tiene en el caso de una bienal es la de crear una exposición en el espacio en el que estás, para el sitio en el que estás, al margen de lo que se está produciendo internacionalmente.

Berlín, mayo del 2014.

Por Teobaldo Lagos Preller

Doctorando en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona y becario de Becas Chile-Conicyt 2013-2016. Su trabajo puede ubicarse en el punto de cruce entre la ficción, la memoria y el espacio público. También se puede ubicar en la intersección entre periodismo y teoría de la cultura. Su proyecto de investigación se ocupa de explorar los nuevos lugares que artistas latinoamericanos contemporáneos generan en la vida cotidiana y la esfera pública.

publicados



OTRAS INAPROPIABLES. FEMINISMOS DESDE LAS FRONTERAS

bell hooks, Avtar Brah, Chela Sandoval, Gloria Anzaldúa, etc.

Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, 185 páginas.

ISBN 84-932982-5-5

Los años ochenta marcaron el curso del pensamiento feminista hacia problematizaciones que trascendían los debates sobre la opresión sexual y derivaban en problemas como la racialización, las distinciones de clase social o el papel del Estado-nación en la producción del género y la sexualidad. *Otras inapropiadas. Feminismos desde las fronteras* constituye una buena cartografía de las diásporas críticas que surgieron al calor del activismo y el trabajo intelectual de mujeres negras, chicanas, asiáticas, latinoamericanas y caribeñas. La radicalidad política, teórica y militante de los años setenta fue interpelada desde varios flancos, develando así los límites raciales y sexuales de un pensamiento feminista que no lograba trascender el sujeto mujer, en tanto corporizado y codificado en la anatomía, y reverberando la idealización de la femineidad que se produjo durante el siglo XIX al interior de las organizaciones de mujeres, principalmente blancas, de clase media y, por supuesto, occidentales del Primer Mundo.

Bajo ese legado, el feminismo se legitimaba con parámetros modernos que objetivaban el sujeto de una lucha compleja y de múltiples intersecciones en la categoría *Mujer*, con una mayúscula que equivale a la invención de un sujeto universal, invariable e inmutable en el tiempo y el espacio. Un sujeto unificado que, incluso desde las críticas feministas radicales, materialistas o lésbicas, encubre las subordinaciones de otros sujetos concretos, no universales, cuya opresión de género se potencia activamente con exclusiones de raza, clase, sexualidad o nacionalidad. El intenso trabajo crítico y la investigación militante proveniente de los feminismos negros dieron paso a la aparición de las *mujeres*, en plural: una dispersión de sujetos,

identidades y cuerpos subordinados que seguían siendo invisibles bajo el paraguas feminista de la opresión de la mujer. Mujeres negras o asiáticas, lesbianas o prostitutas, mestizas, migrantes, subalternas, precarias, señalaban las contradicciones y limitaciones del feminismo hegemónico y abrían el estallido de un largo ciclo de debates al interior del feminismo, pero generando desbordamientos epistémicos, estéticos, políticos y teóricos que pueden rastrearse en el actual debate decolonial como horizonte liberador.

Otras inapropiables reúne un conjunto de ensayos clave para adentrarse en la diáspora del pensamiento feminista. Si bien se trata de una compilación que registra casi veinte años de debate —desde 1984 hasta 2001—, se puede identificar una constante: el uso de lenguajes revolucionarios que subvierten los signos del orden occidental moderno y revisan los grandes relatos del Estado-nación para mostrar las sucesivas violencias y olvidos raciales y sexuales en la producción de conocimiento. Un lenguaje revolucionario que en sí mismo constituye una metodología de investigación activista, generadora de marcos de existencia, o de lo que Chela Sandoval —una de las autoras de esta compilación— llama política y tecnología «opositiva» (2004, 81), es decir, la creación de formas de resistencia y de técnicas de deconstrucción ideológica y cultural que se insertan en el pensamiento hegemónico para transformar su significado en una herramienta revolucionaria. Así funciona el pensamiento fronterizo, en el pliegue del adentro y el afuera de la cultura.

En la conciencia y la resistencia opositiva va implícita la necesidad de crear y transformar los marcos de comprensión y los términos de la lucha. Se deriva de lo anterior que el desafío metodológico de los feminismos negros está en el desmontaje permanente de los signos, de la historia y de los discursos más estables y legitimados de la cultura, es decir, en crear las condiciones de posibilidad para avanzar hacia la simetría del poder y no en crear estrategias para un cambio de manos en la dominación. De modo que la metodología acá se convierte en el campo de los desafíos políticos y epistemológicos más profundos.

Precisamente, al fracturar las premisas liberales y las premisas socialistas, los feminismos desde las fronteras desafían corrientes dominantes del pensamiento crítico, tales como el marxismo y la crítica posmoderna, por lo cual, los aparentes aliados de estos sujetos-otros —desde Marx hasta Deleuze— quedan neutralizados por la metodología opositiva en función de hacer estallar líneas de acción y reflexión que, desde luego, solo pueden asumirse como *fronterizas*, nunca totales, nunca unificadas y jamás estables.

Los feminismos negros fueron pioneros en la desestabilización del sujeto del feminismo, un poco antes de que Teresa de Lauretis señalara con insistencia que el sujeto del feminismo no era la mujer, ni las mujeres. Los feminismos negros emergieron señalando el racismo imperante en las organizaciones de mujeres, llevando a los círculos internos de las organizaciones debates sobre los legados coloniales

y las operaciones de racialización de los géneros. Los feminismos fronterizos, a su vez, realizaron una crítica que funcionó como bisagra entre niveles epistémicos, políticos y subjetivos, y a escala cultural, entre las producciones de sentido metropolitanas dominantes y los intersticios de las experiencias locales, corporales y psíquicas no hegemónicas. De esta manera, los feminismos negros comparten la metodología crítica de los feminismos de frontera, y son capaces de establecer un punto de vista múltiple entre los contextos globales y las micropolíticas del cuerpo que estos producen.

Los lenguajes de la resistencia inventados por los feminismos negros son producto de técnicas de reinención epistémicas e historiográficas que se enfrentan al desafío de quebrar la historia, así como de poner en el centro del debate teórico y político la producción del cuerpo y del sujeto subalterno. Un texto como el de bell hooks, «Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista» (1984), con el que abre *Otras inapropiables*, opera como una interrupción en la historiografía hegemónica del feminismo al incluir la experiencia de las mujeres negras y pobres, pero también la herida colonial, para poner en duda la mitología dominante del feminismo estadounidense y europeo, nacido del malestar de la condición de confinamiento de las amas de casa y de las mujeres universitarias silenciadas en el espacio público. Ante ese malestar de las mujeres blancas, las teóricas negras van a contestar denunciando el rechazo histórico y embrionario de este feminismo, van a considerar la experiencia de la esclavitud y las jerarquizaciones raciales y sociales, resultado de los años de colonización en toda América, como parte de la experiencia de las mujeres, la cual debe fundar un feminismo otro. Este mismo argumento, que desarma la base del feminismo burgués, fue dirigido por las feministas negras y asiáticas en oposición a las socialistas y marxistas, que tendían a menospreciar el racismo en función de los análisis de la opresión de clase proletaria, perdiendo de vista la interdependencia de las opresiones de género, raza y clase social, especialmente en los contextos de recolonización en el Tercer Mundo y los terceros mundos internos en contextos metropolitanos.

Otra crítica *inapropiable*, irreductible a la femineidad, a la sexualidad o a la clase social, y que por el contrario opera en la multiplicidad, está en la escritura de Gloria Anzaldúa, que es en sí misma difícil de clasificar. En «Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan» (1987), más allá del enunciado y la expresión, se pone en práctica una gramática de la frontera como índice revolucionario del pensamiento. Escapando de la *tiranía cultural* (2004, 72) que supone para una lesbiana de origen mexicano la obligación de encarnar las políticas sexuales del Estado-nación neocolonial, la mujer paridora de la cultura, Anzaldúa propone y practica la constante movilidad entre las fronteras identitarias, lingüísticas, escriturales y culturales: la posibilidad de resistir mediante una subjetividad transfronteriza.

Uno de los grandes retos del feminismo negro sigue siendo el aspecto organizativo y las prioridades en las agendas de lucha común. El trabajo de Avtar Brah en el

ensayo «Diferencia, diversidad, diferenciación» (1992) reconstruye las transformaciones que atravesó el feminismo en la escena política británica a finales de los años setenta y a lo largo de los ochenta, y da pistas sobre los desafíos de la organización política en contextos fragmentados por los flujos capitalistas y las exclusiones raciales y étnicas. Solo mediante reconfiguraciones políticas y organizativas fueron posibles las alianzas entre las mujeres negras, asiáticas y del Caribe en el contexto británico. Un proceso lleno de obstáculos y críticas contra la supuesta especificidad del feminismo negro, que debe ser recogido con firmeza para la reescritura de la lucha feminista.

Frente a las acusaciones de poner en práctica formas de sectarismo y separatismo, Brah defenderá los procesos de formación de identidades diaspóricas y de nuevas subjetividades surgidas de las alianzas político-afectivas entre el feminismo negro, la política de clase del feminismo socialista, los movimientos anticoloniales y anti-raciales, junto a los movimientos feministas globales y las políticas gais y lesbianas. Los feminismos negros, según lo propone Brah, encuentran su fortaleza al superar la distancia afectiva de los análisis de la izquierda tradicional y descubrir e inventar metodologías militantes a partir de los efectos micropolíticos y psíquicos de racialización y sexualización.

En un ejercicio de mayor complejización del pensamiento fronterizo desarrollado por los feminismos negros, Jacqui Alexander y Chandra Talpade Mohanty, reunieron voces clave para este debate en el libro *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures* publicado en Nueva York en 1997. Este texto convoca a un grupo de pensadoras africanas, surasiáticas, caribeñas, chicanas y negras que van a cuestionar y a reescribir las genealogías del movimiento feminista, a replantear las apuestas teóricas y políticas de los otros feminismos, así como los retos del feminismo en el contexto del capitalismo avanzado y sus modalidades de dominación en el Tercer Mundo.

Otras inapropiables recoge el prólogo de dicho libro. En «Genealogías, legados, movimientos», Talpade y Alexander señalan los efectos de las nuevas subordinaciones y modos de dominación de las reconfiguraciones globales del capitalismo financiero en la producción de los cuerpos y los afectos. Para las autoras resultó crucial, al final de los años noventa, cuestionar los discursos posmodernos que apuntaban a neutralizar las categorías analíticas de raza, clase, sexualidad y género, desde una crítica implacable a los esencialismos pero ciega ante la importancia estratégica de historizar y reconstruir herencias específicas que desmontaran el relato dominante sostenido por la imbricación del Estado-nación y el sistema capitalista. Las investigadoras reclaman la experiencia del racismo y de los procesos de racialización en la constitución de los marcos de recolonización contemporáneos y señalan desde allí la influencia de la teoría posmoderna como responsable en ciertos niveles de confusión epistemológica, la cual apuntaría a diluir el peso de las historias locales, así como a neutralizar el potencial de resistencia de estas en pro de relatos totales y universales.

La crítica de las autoras a la teoría posmoderna —especialmente la producida en la academia estadounidense— va directamente contra la defensa del sujeto fragmentado por la experiencia contemporánea a la manera de un supuesto *nuevo sujeto revolucionario* o de la resistencia, irreductible a unificaciones e identidades esenciales. Para mostrar la importancia de rearticular al análisis feminista las categorías de raza, sexualidad, género y las historias de mujeres concretas situadas en los marcos fluidos e intangibles del capitalismo global, las autoras van a introducir la pregunta por el tipo de identidad racializada y generizada que se produce en el contexto transnacional y poscolonial. Es decir, frente a la pasividad del pensamiento posmoderno respecto a los relatos hegemónicos de la dominación económica, imperial y estatal, las feministas toman la dirección contraria y se preguntan qué resistencias corporales y subjetivas son posibles frente a la hegemonía heterosexual, blanca y occidental.

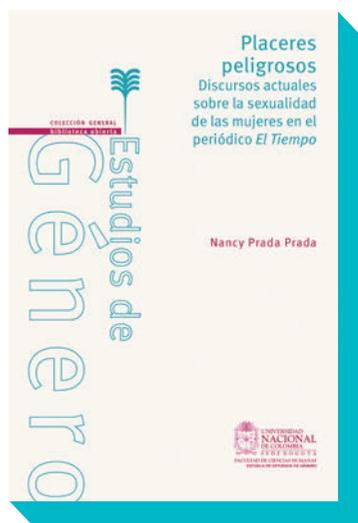
Por medio del análisis de los legados coloniales, y recuperando la historicidad del Estado-nación, estas pensadoras van a reintroducir una línea de pensamiento que revela las conexiones profundas entre las configuraciones globales del poder económico, los procesos de recolonización contemporáneos y la política sexual que se produce en este cruce. Entonces, el Estado-nación pasará a constituir uno de los principales nudos a desatar desde estas genealogías feministas, que buscan fracturar el proyecto occidental para construir una democracia feminista que atraviesa y se define en el horizonte descolonial.

A propósito del proyecto de descolonización global, resulta interesante pensar en la traducción y circulación, algo tardías, de los feminismos negros en el mundo hispanohablante, especialmente si se tiene presente que las problematizaciones raciales, de clase y de género son evidentes y palpables en América Latina. En efecto, las propuestas opositivas de los feminismos negros resultan más cercanas y efectivas en estos contextos neocoloniales que los planteamientos del feminismo materialista, socialista o marxista que penetraron en la región por vía de la academia del Cono Sur o de los estudios de género norteamericanos.

Igualmente, en este sentido, la influencia de los feminismos negros en la teoría poscolonial debe ser revisada para restablecer las relaciones embrionarias del actual debate descolonial con su génesis feminista —negra, subalterna o chicana—. Si bien los feminismos negros, asiáticos o fronterizos son reconocidos como parte de la diáspora del pensamiento poscolonial, hoy parece evidente que han sido las feministas negras estadounidenses, las chicanas, las indias y las caribeñas quienes han creado el marco de análisis y generado la batería de conceptos que posibilitaron actualizar una crítica sobre las asimetrías globales en la producción de conocimiento, la colonización estética y de la sensibilidad. Ha sido gracias a la estrategia política de estos feminismos por recuperar las historias locales y las experiencias de vida, como ha sido posible pensar estrategias descolonizadoras. Ellas han avanzado, antes que cualquier filosofía, hacia una epistemología transfronteriza y transmoderna que abre el horizonte decolonial y transformador por el que seguimos trabajando.

Por Anyely Marín Cisneros

Venezolana radicada en Barcelona. Licenciada en Letras. Cursó el Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2012–2013). Fue seleccionada en el Concurso de Investigación del Ministerio de Cultura de Venezuela (2010–2012), con el proyecto «Escrituras y prácticas travestis en América Latina y el Caribe». Sus áreas de interés combinan la crítica literaria y de arte, los estudios decoloniales y los lenguajes de los feminismos negros. Coedita y coordina la revista SUR/versión. Investigación y creación de América Latina y el Caribe, del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas. Actualmente forma parte de la plataforma Diásporas Críticas. Laboratorio de Investigación–acción y dicta clases en la Universidad de las Artes de Guayaquil–Ecuador.



PLACERES PELIGROSOS. DISCURSOS ACTUALES SOBRE LA SEXUALIDAD DE LAS MUJERES EN EL PERIÓDICO *EL TIEMPO*

Nancy Prada-Prada

Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Estudios de Género, 2013, 192 páginas.

ISBN: 978-958-761-557-9

La producción de la necesidad del placer

La persistencia del hedonismo, la economía política del placer, el feminismo de medias de ligero con una bota en una pierna y un tacón en la otra. Las preguntas que van abriendo caminos en una vida insumisa de placeres libertarios y contagios colectivos. *El Tiempo* y no el espacio. La escritura como registro de las mutaciones y continuidades en la propia vida. El sexo, el amor y el cólera en los tiempos del capitalismo tardío. Memorias de putas alegres, andanzas de perras rabiosas. Una tesis que no se podía quedar en un cajón. Una invitación a volar en enjambre. Un libro imprescindible.

En febrero del 2014 Prada-Prada lanzó su libro *Placeres peligrosos. Discursos actuales sobre la sexualidad de las mujeres en el periódico El Tiempo*. La investigación, resultado de su tesis de maestría en Estudios de Género en la Universidad Nacional, nos interroga sobre el papel de los discursos que circulan sobre sexualidad en nuestra construcción como sujetos *generizados*, habitantes del territorio consagrado hasta hace poco al Sagrado Corazón. Sus hallazgos son vitales para repensar las políticas feministas en este sur donde el placer y el peligro se hallan relacionados como en una cinta de Moebius. Placer y peligro, nos dice Nancy, son dos caras de la misma moneda, anudadas autopoieticamente: «todas las entradas al tema del placer nos conducen al peligro que este encierra (la heterosexualidad obligatoria), y, a la inversa, cualquier entrada por el peligro termina convertida en sexualidad (erotizando la violencia)» (2013, 15).

Otro mundo es posible, lo estamos haciendo posible

Si alguien le lleva la pista a la proliferación de los discursos sobre sexo en los medios impresos colombianos, esa es Nancy Prada-Prada. Cofundadora a finales de

los noventa del periódico *Tabú*, el «primer periódico sobre sexo en Colombia» como proclamaba su eslogan, y creadora en el 2006 de uno de los blogs más controvertidos del periódico *El Tiempo*, «El sexo de Sofía», donde nos contaba semanalmente y casi en tiempo real sus aventuras erótico-afectivas, pero también sus relaciones eróticas pero no afectivas y afectivas pero no eróticas. Por aquellos primeros años del segundo milenio, Nancy —que se declaraba bisexual— publicitaba su vida *íntima* y de paso, a partir de esa escritura en primera persona, nos hacía cuestionar sobre nuestra manera de relacionarnos con el sexo, con el placer, con el erotismo y con los afectos. Sus columnas terminaban siempre recordándonos que «otro mundo es posible» y afirmando que «lo estamos haciendo posible».

La heterosexualidad obligatoria como detritus del discurso sobre el placer

Desde hace ya algún tiempo y casi en simultáneo a la escritura de sus *Placeres peligrosos*, Nancy se autodefine como lesbiana. Y es que ella devino lesbiana con la escritura de este libro, es una feminista lésbica «libremente conversa», porque entendió, tal y como nos lo muestra en su libro, que la heterosexualidad como régimen político —ese que perpetúa la dominación de un sexo sobre otro (Wittig 2006)— se reinscribe en discursos aparentemente libertarios, como los que parecen incentivar encuentros lúbricos con el placer. En ese sentido, su devenir lesbiano no tiene solamente que ver con sus preferencias sexuales, sino sobre todo con la renuncia a participar de la ideología heterosexual y su compromiso por dinamitarla. Esto es en últimas lo que hace en este libro.

Nancy pertenece a la generación de las que crecimos con el rock en español como banda sonora de la adolescencia, con el pegajoso «sexo compro-sexo vendo» sonando detrás de nuestros primeros acercamientos al cuerpo de otrxs. Crecimos ya en una cultura hipersexualizada, habitando frecuentemente con discursos que oscilaban entre esa invitación a sexualizarnos tan pronto como fuera posible —especialmente por parte de los *mass media*, pero también de algunos ecos del feminismo y de los movimientos de *liberación sexual* que se lograban colar hasta nuestros perforados oídos— y los discursos provenientes sobre todo de la familia, de la religión y del colegio que intentaban, casi como quien inicia una batalla sabiendo de antemano que la ha perdido, mantenernos vírgenes, si no hasta el matrimonio, por lo menos sí hasta que apareciera «el verdadero amor». Y es que para ese entonces, la *scientia sexualis* en su versión 2.0, la sexología, centrada ya no en las perversiones sino en el placer sexual, había hecho lo suyo en el contexto colombiano.

El libro empieza con un relato en primera persona que localiza la forma en la que el asunto de la sexualidad se presentaba en su adolescencia como un claro marcador de género: «Identifiqué rápidamente que me estaban prohibidas algunas cosas por el hecho de ser mujer, y que la mayoría de ellas tenían que ver con mi dimensión erótica» (2013, 19). Sin embargo, su preocupación sobre el tema de la sexualidad «no es una fijación adolescente», sus múltiples andanzas por el activismo y la teoría feminista le han hecho cualificar «esa sospecha primigenia» al comprender que «la sexualidad no es un tema menor, sino que es estructural, elemento constitutivo (y no accesorio) de la dominación masculina» (2013, 21).

«¿Cuál es el mandato de género que circula en esos discursos sobre sexualidad?» (2013, 53). Con buen ojo feminista, Nancy interroga los discursos sobre sexualidad entendiéndolos como dispositivos biopolíticos que producen los cuerpos que parecen describir. La autora revisa discursos provenientes de los ámbitos médico, científico, religioso, publicitario, etc. Todos parecen haberse puesto de acuerdo para gritarnos a coro, aunque en diferentes tonalidades: tengan mucho sexo y disfrútenlo al máximo, deséenlo, que les ayudaremos a producir ese deseo, pero solo recuerden que el mayor placer se obtiene con una pareja estable, monógama y por su puesto del sexo *contrario*. Si este placer se obtiene al interior del matrimonio, tanto mejor.

Scientia Sexualis 2.0

Prada-Prada muestra cómo «el discurso sobre la sexualidad ha sido colonizado por la disciplina heredera de la psiquiatría que se ha autoconferido el monopolio sobre él: la sexología» (2013, 75). Su análisis indica que las relaciones heterosexuales son el centro del discurso sobre el placer sexual; discurso heteronormativo en tanto que reinscribe los mandatos de género tradicionales: hombre/activo, mujer/pasiva, hombre/deseante, mujer/deseable, hombre/dinero (proveedor), mujer/belleza (cuidadora) (2013, 106), pero además restablecen lo que la autora denomina «los cinco grandes pilares de la heteronormatividad: prescripción de la pareja estable, coito-centrismo, interpretación del deseo femenino en perspectiva masculina, ignorancia o persecución al disidente sexual y, por su puesto, heterosexualidad como única opción sexual legítima» (2013, 167).

Si bien la investigación da cuenta de la existencia de discursos sobre personas con orientaciones sexuales o identidades de género no normativas, su vida erótica aparece silenciada. «Gran paradoja —advierte la autora— pues al mismo tiempo las referencias a personas lesbianas, gais, bisexuales y trans las ubican como sector tematizable, justamente en virtud de sus opciones sexuales» (2013, 117).

A partir de este énfasis en el placer erótico, propuesto por la sexología, las prácticas eróticas heterosexuales van a ser narradas con lujo de detalle: posiciones más estimulantes, juguetes sexuales, simulacros de prácticas sadomasoquistas, técnicas de estimulación manual u oral. Algunas de estas prácticas que un siglo atrás habrían ubicado a quienes las practicaban en la «familia de los perversos» aparecen ahora ligadas a la idea de una «vida sexual plena», esa que posibilita el fortalecimiento de la pareja (heterosexual, siempre heterosexual, estable y monógama) y con algo de suerte y persistencia, a la familia. La no heterosexualidad se invisibiliza en el discurso sobre el placer sexual, es más, los sujetos que la practican se representan de manera des-sexualizada: «en mi investigación, la dimensión erótica de las personas no heterosexuales o transgeneristas no aparece en los textos referidos a la sexualidad» (2013, 117).

La discreción a la que se ven avocadas las prácticas sexuales periféricas, contrasta con el diagnóstico que Foucault hacía de los inicios de la *scientia sexualis*.

En su *Historia de la Sexualidad 1*, Foucault nos explica que algunas de las técnicas por medio de las cuales el sujeto perverso era controlado y normalizado incluían la patologización, la clasificación y la hipervisibilización. En su diagnóstico, mientras que las prácticas sexuales periféricas se convertían en el centro del discurso, situándose en el foco de la nascente fotografía, la monogamia heterosexual —en tanto que norma— tenía derecho a «mayor discreción» (Foucault 2012, 40).

Tal vez lo que se evidencia en el análisis que nos presenta Prada-Prada es lo que podemos llamar con Preciado «La muerte de la clínica», una mutación en el aparato de verificación. Si para Foucault, la heterosexualidad era invisibilizada en el nascente discurso de la *scientia sexualis*, Prada-Prada rastrea en el diario colombiano *El Tiempo* una inversión de esta tecnología de subjetivación: la única práctica sexual que se narra es justamente la heterosexual. El énfasis parece no estar más en la hipervisibilización y patologización de los disidentes sexuales, sino por el contrario en la producción de deseo heterosexual como única forma de deseo posible, invirtiendo la lógica de la mirada y situando la erótica hetero en el centro de la indagación. Preciado nos propone que «el aparato de verificación neoliberal» hace tiempo que ha dejado de ser la clínica. Los medios de comunicación y el mercado constituyen los nuevos aparatos de verificación que subjetivizan los cuerpos, ya no como productores y reproductores, sino como consumidores.

Bajo el aparato de verificación neoliberal el consumo es, junto con la ya mencionada heterosexualidad obligatoria, otro de los pilares en los que se asienta la sexología. De hecho, estos dos pilares se entrelazan tal y como la autora lo demuestra en su análisis del reportaje titulado «El orgasmo femenino aumenta según la chequera de su pareja» (2013, 104). Ese mandato de *ser deseables* que se impone a los sujetos mujeres en el discurso mediático echa mano de donde puede para renovar su armario pues, al fin y al cabo, el discurso sobre el placer sexual parece ser un buen lubricante para el ya flácido capitalismo.

En esa ligazón entre consumo, heterosexualidad y deber ser del placer sexual, algunas prácticas disidentes se insertan en la lógica del mercado despojadas de su poder transgresor y convertidas en mercancía al alcance de algunos abultados bolsillos. Si esperar en casa mientras se hornea un pastel para el cansado y trabajador marido ya no es seductor para una buena parte de chicas del siglo XXI en este accidente geográfico llamado Colombia, el radicalismo sexual de los sesentas y setentas —remasterizado en una versión dócil— puede ofrecer un nuevo aspecto a la —ahora también cansada y trabajadora— esposa.

Prada-Prada afila su ojo para navegar el vasto océano de la reiteración de la misma historia contada de mil maneras distintas y encuentra un artículo titulado «El estilo “sado” se salió del closet». Al revisarlo, sin embargo, se da cuenta de que no es más que una nueva máscara —esta vez de cuero y taches— del cuento de hadas que nos habían venido relatando. El artículo hace eco de una tendencia de las últimas

pasarelas, la misma que se ve expuesta en las vitrinas del norte de Bogotá: las tiendas elegantes se han travestido con la estética del sadomasoquismo y ahora toda la *gente de bien*, esa que se ofendería si le muerden la boca, anda de cuero y taches, de vinilo y látigo. En el análisis que propone la autora sobre el artículo, se resalta la manera en que la pareja monogámica se reinscribe también en estos discursos, además de la manera descafeinada en la que se narran opciones que podrían desestabilizar la norma heterosexual al interior mismo de las prácticas eróticas entre hombres y mujeres. El artículo señalado termina con la voz de un cuerpo parlante que nos hace imaginar a la *Barbie Bondage* cantando y contándonos a ritmo de *jingle* sobre las bondades de su nuevo estilo: «Usar esta ropa es algo que me parece sano, erótico y a nosotros nos da un componente diferente en el matrimonio» (2013, 113).

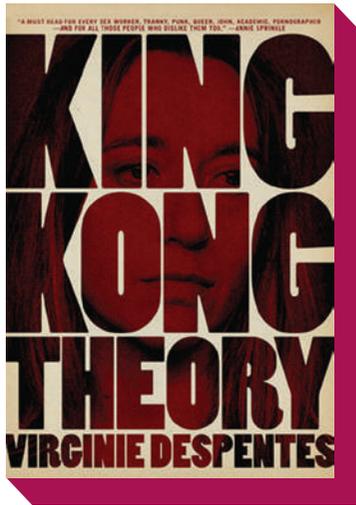
Mientras termino esta reseña, cruza por la calle un señor que grita: «Se compran libros osados». Esta es la única categoría de libros que deberíamos comprar —o mejor, leer— y *Placeres peligrosos*, si tuviera que clasificarse, solo cabría ahí. Su análisis hace que por fin comprendamos de manera localizada que «decirle sí al sexo no es decirle no al poder» y que a partir de ello logremos imaginarnos y crear otras formas de relacionarnos con el deseo y el placer. El feminismo que destila este libro, es de ese que tanta falta hacía, de ese que invita a reinventar la vida más allá y no más acá de las normas de género.

Referencias

- Foucault, Michel. 2012. *Historia de la Sexualidad*, vol. 1. *La voluntad del saber*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Prada-Prada, Nancy. 2013. *Placeres Peligrosos. Discursos actuales sobre la sexualidad de las mujeres en el periódico El Tiempo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Estudios de Género.
- Preciado, Beatriz. 2013. «La muerte de la clínica». Conferencia dictada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=4aRrZZbFmBs>>.
- Wittig, Monique. 2006. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Egales S.L.

Por Mónica Eraso Jurado

Maestra en Artes Plásticas (Universidad de los Andes, 2003), con maestría en Estudios Culturales (Universidad Javeriana, Bogotá, 2015). Becada por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona para cursar el Programa de Estudios Independientes (PEI) durante el 2010 y el 2011. Actualmente es coeditora de la revista *Vozal, ¿perra que ladra no muerde?*, sobre arte y feminismos en América Latina (www.revistavozal.com) y es docente en la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.



TEORÍA KING KONG

Virginie Despentes

Barcelona: Melusina, 2007, 128 páginas.

ISBN: 84-96614-27-1

Virginie Despentes (Nancy, 1969) es escritora y cineasta francesa, autora de *Teoría King Kong*, obra publicada en el 2006 y traducida al castellano al año siguiente por Preciado. La obra surge en respuesta a las críticas a su trayectoria literaria, en particular a las que la autora recibió después de corealizar su primera película *Follâme* (2000), adaptación de su novela homónima.

Teoría King Kong es una obra autobiográfica que pretende abordar la siguiente cuestión: «¿Desde dónde habla usted?». Este tema ha sido el que los distintos feminismos han aprendido a contestar a lo largo del siglo XX. No todas somos blancas, guapas y de clase media, no todas pretendemos casarnos con un varón noble, tener sus hijos y ser las cuidadoras del hogar. Esta es la pregunta que, en efecto, desde los retos de los feminismos negros, feminismos proletarios y del lesbianismo, entre otros, ha conducido a la teoría feminista hacia profundos cambios que nos recuerdan directamente a otras marcas de la diferencia que se inscriben en el cuerpo como símbolos de identidad oposicional (tales como la raza, clase y diversidad funcional).

Con mucho entusiasmo, el feminismo de finales de la década de los sesenta pretende contestar a esta pregunta. Es desde lo fundamental, desde la raíz misma de la opresión, desde el cuerpo femenino elevado al lema «lo personal es político»; el mismo con el que Kate Miller y Shulamith Firestone plantearon nuestras agendas feministas y que se extiende a la lucha contra el patriarcado en los ámbitos económicos, públicos, sociales y privados. Es en este marco donde nos topamos con Virginie Despentes. Las feministas

radicales de finales de la década del sesenta, muchas de ellas *baby-boomers* estadounidenses, fueron las primeras en definir con claridad, acción directa y fuerza conceptual asuntos claves, como la violencia de género y en promover la rescisión de lo que llamaron la *dictadura de la belleza*. Los manifiestos producidos desde este lugar tendrán una enorme influencia en feminismos posteriores y de otras geografías, ampliando la revisión crítica del feminismo y la teoría feminista a lo largo del siglo XX.

Preciado ha dicho que *Teoría King Kong* es una lectura «imprescindible y terapéutica». Leyendo el primer capítulo, queda claro que Despentes trae al espacio público un lenguaje que es al mismo tiempo asertivo —reminiscente de las feministas que en Estados Unidos gritaban por la emancipación de la mujer— y fluido, propio de una escritura informal y en primera persona. Sin embargo, ¿qué significa leer este libro publicado por primera vez en Francia en el 2006, después de un largo recorrido histórico que deshace los constructos mismos en donde se ubican las raíces del feminismo radical?

A la vez que en 1990, Teresa de Lauretis acuñaba el término *queer theory* —en la conferencia «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities» en la Universidad de California Santa Cruz—, Despentes leía a Camille Paglia (Despentes 2007, 35), la polémica autora de *Vamps and Tramps. Más allá del feminismo* (2001), y quien fue objeto de infames críticas de antifeminismo a lo largo de más de dos décadas. En esta ocasión, Eve Kosofsky Sedgwick va a afirmar que:

Parte de lo que es interesante sobre lo *queer* [...] es que sugiere posibilidades de organización en vuelta de identidades fracturadas [...] lo que oigo cuando escucho la palabra *queer* es [...] el cuestionamiento de ciertas asunciones: que [por ejemplo,] una vez que uno sepa la composición cromosómica del sexo de otro(a), se supone que puede saber un listado completo de otras cosas sobre esa persona —incluyendo su género, su género autopercebido, el género que la gente le atribuye, el género de las personas por las cuales se siente atraído(a), si acaso se definen como heterosexual o homosexual, sus fantasías [...], cuales son sus comunidades. Lo que oigo cuando escucho *queer* es la cuestión: ¿Qué cosas en este listado no se alinean de forma monolítica? (Kosofsky Sedgwick 1993, 23; traducción mía)

Sedgwick articula una definición de lo *queer* que se ubica en un contexto no-esencialista y de inconmensurabilidad, aportación directa del pensamiento postestructural. Esto significa que el *queer* se va a posicionar más allá de un rechazo a los binarios de género, poniendo de manifiesto las complejas construcciones sociales que correlacionan sexo, género y sexualidad. La teoría y las políticas *queer* van a argumentar por la pluralidad e irreductibilidad de la identidad al género y a la corporalidad por medio de distintas herramientas de lucha política.

Los aportes del pensamiento postestructural francés de los años setenta y ochenta fueron significativos, en tanto que desvelaron las barreras del lenguaje y de los cánones estructurales que permiten la construcción del género. Autores como Michel Foucault influenciaron a muchas de las feministas de esta época (y a muchas

subsecuentes) conduciendo al cuestionamiento de los lenguajes de naturalización del cuerpo, que es, desde luego, el espacio ontológico en el cual las luchas del feminismo radical se han ubicado. Su metodología promueve la relectura del lenguaje médico-jurídico que constituye lo que, en las humanidades y artes, se define como *biopoder*. Proveniente de un acuerdo colectivo y conflictivo de la sociedad, dice Foucault, el dispositivo de poder es un efecto contingente en el cuerpo social, que surge como decisión arbitraria de distintas comunidades de saber y, de esta forma, su condición de posibilidad es falible, haciendo factible un agenciamiento crítico. Tanto el arte, como el museo, el cine y el porno forman parte de estos acuerdos colectivos o *técnicas de gobernabilidad* que autores como Preciado, quien traduce esta edición de *Teoría King Kong*, buscan deshacer por medio de prácticas discursivas de desnaturalización o de resistencia-disidencia.

La práctica de Virginie Despentes busca encuadrarse en dicho marco, en la medida en que se apropia de las técnicas de representación del cine, de la pornografía y de la literatura para cuestionar el supuesto valor fundamental de la feminidad o «el arte de ser servil» (2007, 106). «Tenientas Corruptas», el primer capítulo, no es solamente una oda a la disidencia de «[...] todas las excluidas del gran mercado de la buena chica» (2007, 7), sino un grito radical en sí mismo. Aquí ella se presenta y posiciona: «como chica, soy más bien King Kong que Kate Moss [...] más deseante que deseable» (2007, 8-9), contestando así a la pregunta que todas nos debemos plantear: «¿Desde dónde habla usted?». En una mezcla de referencia intelectual y expresiones narrativas autobiográficas, Despentes introduce el segundo capítulo «[...] durante mucho tiempo, ser del sexo femenino no me impedía hacer gran cosa» (2007, 17), y de este modo inaugura la problemática que va a conjurar en sus reflexiones.

Veamos, ni el feminismo, ni las políticas y teorías *queer* son áreas de conocimiento monolíticas y unificadas. Las autoras a quienes Despentes hace referencia en su bibliografía no solamente proceden de distintos momentos históricos sino que emergen de diferentes tradiciones intelectuales y, deliberadamente, se posicionan en diversos espacios sociales, aunque bien podrían compartir una similar posición paradigmática en la historia del movimiento feminista y de la liberación de las mujeres. Con el manejo de autoras tan dispares como Judith Butler, Joan Riviere o Mary Wollstonecraft, uno se puede encontrar con una formulación fresca e imaginativa o, por otra parte, con una tremenda falta de coherencia. A Despentes le corresponde esta última variante.

Su disidencia, mientras que en momentos busca una polifonía de géneros, también se asienta en reducir la feminidad a la mera instrumentalidad o, por otro lado, se traduce en abogar por una figura *monstruosa* que rechaza la feminidad del todo, como respuesta al deseo masculino, utilizando las herramientas mismas de virilización que uno juzga que la autora pretende dinamitar. Sus argumentos y conclusiones logran confundir y alienar al lector. Esta sensación crece progresivamente a lo largo de la obra con reflexiones que son, al mismo tiempo, de gran potencial, por ejemplo:

«Porque la virilidad tradicional es una maquinaria tan mutiladora como lo es la asignación a la feminidad» (2007, 25); para luego plantear generalizaciones con las cuales articula ideas que resultan sucintamente sexistas, en contra de los hombres con quienes se enfrenta en cada capítulo y, además en contra de aquellas «[mujeres] más capaces de adaptarse a la dominación masculina [...], aquellas para quienes el feminismo es una causa secundaria, un lujo. Las que no se rompen la cabeza con la cuestión» (2007, 103).

Ordenada la narrativa de forma relativamente cronológica, Despentes va a discutir temas vitales para las políticas feministas, como la violación, la prostitución y el porno. Sobre el primer tema, es asertiva en afirmar quién es el sujeto de sus reflexiones, olvidando deliberadamente las aportaciones posmodernas de las que se alimenta a finales de la obra. Muchas feministas han sido prudentes con la eliminación del sujeto de agenciamiento político que la crítica de la identidad posmoderna ha aportado. Para Virginie Despentes, la violación tiene una agenda política exacta, producto del sistema capitalista: «es la representación cruda y directa del ejercicio del poder. Designa un dominante y organiza las leyes del juego para permitirle ejercer su poder sin restricción alguna» (2007, 43). Fiel a su referente, Camille Paglia, quien propone que de manera inherente a la «condición femenina» existe el riesgo de la violación, Despentes afirma: «Nos falta seguridad con respecto a nuestra legitimidad para irrumpir en lo político; no se puede pedir menos, visto el terror físico y moral al que se enfrenta nuestra categoría sexual» (2007, 22). De esta forma, se oyen gritos de acción reminiscentes del activismo de las feministas radicales, los cuales fuerzan al lector a pensar en términos de política de la experiencia y a distanciarse de la disociación entre identidad y corporalidad. No obstante, la autora se olvida de que también existen hombres víctimas de violencia de género.

Es animador y refrescante leer sobre su experiencia de prostitución ocasional y voluntaria —lejos del discurso que somete a las mujeres al rol de víctimas de manipulación o de las despreciables circunstancias de la vida—, comparando la similitud entre el trabajo como escritora mediatizada y el acto de prostituirse. Unas páginas atrás decía que:

Si no avanzamos hacia este lugar desconocido que es la revolución de los géneros, sabemos exactamente hacia dónde regresamos. [...] El capitalismo es una religión igualitarista, puesto que nos somete a todos y nos lleva a todos a sentirnos atrapados, como lo están todas las mujeres. (2007, 26)

Sin embargo, mientras hace afirmaciones como la anterior, o al mismo tiempo que dice que la falta de «condiciones decentes» es una forma de control sobre la sexualidad del *pater familias* (2007, 68), Despentes también logra extraer pensamientos similares a los de una revista de moda cualquiera: «La revolución depende de unos cuantos accesorios» (2007, 54).

Si sus consideraciones sobre la prostitución son algo obtusas, sus percepciones sobre el porno son más bien relevantes, siguiendo la tradición del feminismo

sex-positive. Tras su recorrido como crítica de pornografía, ofrece una visión sustancialmente pragmática del género: «Una película porno está hecha para masturbarse» (2007, 88). Despentes sigue proponiendo que el varón se ha apropiado del orgasmo femenino y, casi ocho años más tarde, es una lectura que sigue siendo actual. Más aún cuando la comunidad médica, a la hora de escribir esta reseña, se autocongratula por haber implantado vaginas artificiales, construidas a partir de tejidos genéticamente compatibles, en cuatro adolescentes que nacieron con el síndrome Mayer-Rokitansky-Küster-Hauser, una condición genética en la que la vagina y el útero están subdesarrolladas o totalmente ausentes. Recientemente, en un periódico británico, el autor aplaudía a los investigadores que habían permitido que estas jóvenes fueran capaces de tener orgasmos y de reproducirse e, incluso, citaba a una de las adolescentes, quien emocionada, celebraba el hecho de poder llevar ahora una «vida normal» (Walker 2010).

Más adelante, en el curso de la obra, resulta interesante el paralelo que traza Despentes entre la pornografía y el cine, yuxtaponiéndolos como «formas de entretenimiento y de control modernas» (2007, 93). Mientras que cada género tiene su estética y particularidades geopolíticas, lo que escribe ambas historias en paralelo es la censura, afirma. Estudios de varias autoras feministas han indicado que la censura de la sexualidad en el cine se produce de acuerdo con la imprevisibilidad de sus efectos en las masas. En el porno, la censura es también producto de que «golpea el ángulo muerto de la razón» (2007, 76). Este argumento resuena en el cine, dice la autora, el cual pretende capturar y desnaturalizar posibles formas de contaminación; al menos es así en la película de Peter Jackson del 2005, *King Kong*. En esta se plantea la posibilidad de una sexualidad polimorfa, ejemplificada en las criaturas que habitan la isla Skull, entre las cuales se halla King Kong, una criatura híbrida que es «anterior a la obligación del binario» (2007, 94), que debe ser domesticada y, finalmente, eliminada por el hecho de representar lo contrario a la heteronormatividad.

Como feminista, investigadora de la historia de la ciencia y comisaria de una generación más lejana a la de la autora, busqué entender cómo leer sus conclusiones en el presente, desde una perspectiva en la cual las políticas *queer* son más eficaces (y están, sin duda, más de moda) que el feminismo radical punk-rock por el que ella aboga. Reinventar códigos de género no pasa solamente por *ser punkarra*, tampoco por querer ser un híbrido de Courtney Love y King Kong en contraposición al «ángel del hogar» como dijo Virginia Woolf (citada por Despentes 2007, 111). Como alternativa, podemos pensar el poder como técnica de gobernabilidad y representación, aceptando la invitación de Foucault y de los discursos postidentitarios presentados por esta revista, por medio de los cuales la corporalidad se revela como una ontología contingente. Más punk-rock que King Kong o Godzilla sería el fragmento, lo amorfo o lo múltiple.

Referencias

- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1993. *Tendencias*. Durham: Duke University Press.
- Paglia, Camille. 2001. *Vamps and Tramps. Más allá del feminismo*. Madrid: Valdemar.
- Walker, Peter. 2010. «Vaginas grown in labs successfully implanted into girls with rare disorder», en: *The Guardian*, 11 de abril. Disponible en: <<http://www.theguardian.com/society/2014/apr/11/vagina-grown-lab-implant-girls-disorder>>, consultado el 12 de abril del 2014.

Por Sofía Lemos

Investigadora independiente y programadora cultural. Sus investigaciones se centran en la historia política del cuerpo desde un enfoque antropocentrista y poscolonial. Lemos busca cruces conceptuales en la historia de la ciencia, el cine experimental, la filosofía política y el arte contemporáneo. Otras publicaciones incluyen *Thresholds*, *PLAT*, *Near East* e *Idle Talk*.

A:dentro + A:fuera + publicados

Si usted desea presentar una propuesta para que exposiciones, seminarios, eventos y novedades bibliográficas sean reseñados críticamente en *ERRATA#*, puede ponerse en contacto con nosotros a los correos: revistaerrata@idartes.gov.co o contacto@revistaerrata.com



Nº12 DESOBEDIENCIAS SEXUALES

EDITORIAL 12

TECNOLOGÍAS SEXOPOLÍTICAS, CONTRAESCRITURAS CRÍTICAS Y DISPOSITIVOS DE SUBJETIVACIÓN 16

Fernando Davis

*Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte:
cuerpos, contraescrituras* 20

Fernando Davis

Políticas de la infección 46

Fernanda Carvajal

*Flujos, roces y derrames del activismo artístico
en Argentina, 2003–2013. Políticas sexuales y
comunidades de resistencia sexo-afectiva* 70

Nicolás Cuello

LA COLONIALIDAD DEL PLACER: DISPUTAS Y DESLINDES 96

Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento

*El Guesa errante: éticas y estéticas trash/
malandras/delincuentes/desobedientes para
mundos queer y decoloniales* 104

Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento

Sentiido: periodismo sobre la diferencia 126

Lina Cuellar

Apíadate de mí, ¡Oh, Salomé! 146

Carlos María Romero y Clara Sofía Arrieta
(Vividero Colectivo)

ESPECIAL

*¿Qué significa ser visible? Retrato y fisionomía
dísidente en Elly Strik* 170

Paul B. Preciado

DOSSIER 192

Carlos Motta

Juan Pablo Echeverri

Ladyzunga Cyborgásmica Mujer Ultradigital

Mireia Sallarès, entrevistada por Helena Braunštajn

María Galindo

Santiago Monge

Serigrafistas Queer

Yeguas del Apocalipsis, por Francisco Casas

Wilson Díaz y Juan Mejía, por Guillermo Vanegas

Lucía Egaña Rojas

Post-Op

ENTREVISTA 258

*El sexo como categoría curatorial:
una apuesta política*

Lourdes Méndez en conversación
con Xabier Arakistain

A:DENTRO 272

*¿«El silencio de los ídolos» o el silenciamiento
de las comunidades? La apropiación social del
patrimonio como convidada de piedra
en la gestión del patrimonio arqueológico*

Diego Martínez Celis

A:FUERA 280

*Documento y disidencia sexual en Lima
«Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos
en el Grupo Chaclacayo (1982–1994)»*

Horacio Ramos

*Juan Gaitán, curador de la 8ª Bienal
de Berlín: una anticartografía*

Teobaldo Lagos Preller

PUBLICADOS 294

INSERTO

Nadia Granados/La Fulminante

ERRATA#



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Aizate Avendaño

BOGOTÁ HUMANANA

ISSN 2145-6399



9 772145 639001 12