

RECORTAR, MODIFICAR, DEFINIR

REPRESENTACIONES SOMÁTICAS DEL GÉNERO



Álvaro Romero Molina



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

RECORTAR, MODIFICAR, DEFINIR

REPRESENTACIONES SOMÁTICAS DEL GÉNERO

Álvaro Romero Molina



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

RECORTAR, MODIFICAR, DEFINIR

REPRESENTACIONES SOMÁTICAS DEL GÉNERO

Álvaro Romero Molina

Tutora

Mar Redondo Arolas

Máster en

Producción e Investigación Artística

Línea

Arte y Tecnología de la Imagen

Facultad de Bellas Artes

Universitat de Barcelona

2022





A Mar Redondo Arolas, por involucrarse profundamente en este proyecto a pesar de desconocer de qué trataba.

A Mar Martín, por enseñarme a disfrutar de lo que me gusta y liberarme de mis propias exigencias.

A Diego Marchante Hueso, por su apoyo incondicional desde el primer momento. También a Elena Fraj por sus aportaciones clave.

A Cristina Trujillo aka Lyath y a Sam G. As Blue, por abrirse en canal para este proyecto de forma desinteresada y dejar adentrarme un poquito más en sus realidades.

A Laura Baigorri, aunque no lo sepa, le agradezco su compasión en un momento de desconcierto.

A Ricardo Guixà, por la ayuda necesaria para impulsar este proyecto.

A Esther Catalina y Pere Grimau, por ayudarme a escribir con luz.

A mis amigas y compañeras.

A todas las personas disidentes y normativas. A las primeras, por el valor, la fuerza y la lucha. A las segundas, por seguir resistiendo en un mundo que a veces parece complejo.

A la vida, ¿a qué si no?

RESUMEN

Recortar, modificar, definir. Representaciones somáticas del género es un proyecto de creación artística a través de la investigación teórica que propone repensar la forma en que la sociedad contemporánea se presenta y representa en Internet y las redes sociales. La actual producción de imágenes y los medios implicados parecen tener una relevancia real en la constitución de la subjetividad humana, en concreto en la construcción del género.

PALABRAS CLAVE: control, imagen, cuerpo, archivo, *queer*.

ABSTRACT

Trim, modify, define. Somatic representations of gender is an artistic creation project through theoretical research that proposes the way contemporary society is introduced and portrayed on the Internet and social media. The current production of images and the media involved seem to have a real relevance in the constitution of human subjectivity, specially in gender construction.

KEY WORDS: Control, image, body, archive, *queer*.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	17
2.	PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	19
3.	OBJETIVOS	21
4.	METODOLOGÍA	23
5.	REPRESENTACIONES DISCIPLINARIAS. LAS IMÁGENES COMO UN FLUJO CONTINUO DE SIGNIFICADOS DE GÉNERO	27
	Cuerpo, imagen y taxonomía	27
	El inventario de la fotografía	29
	Las imágenes como una tecnología de género	35
	La somática de la identidad de género circunscrita	40
	Mujeres, hombres y ¿viceversa	42
	Representaciones identitarias disciplinarias en las redes sociales. Devenir sujeto y objeto	44
	El cuerpo como apertura experimental	51
6.	DESARROLLO DEL PROYECTO Y REFLEXIÓN SOBRE LA OBRA	53
	Conceptualización de la obra	53

Precedentes	55
Proceso artístico	64
<i>Recortar, modificar, definir. Representaciones somáticas del género</i>	81
7. CONCLUSIONES	95
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
9. ANEXO - IMÁGENES DE LA OBRA EN ARTS SANTA MÒNICA	103
10. ANEXO - MAPA MENTAL	107

Su imposición: que yo encarnara una idea, la que ellos me ordenaban. Su manera de deshacerme, primero, y deshacer mi mundo ilusorio, y rehacerme después en una carne ordinaria que sí aceptaran: musculosa, tensísima, animal. Mi cuerpo mutaba con la mirada ajena: menguaba, se expandía, reventaba. Mi cuerpo se hundía en un mundo para el que no había sido construido.

Pol Guasch

1

INTRODUCCIÓN

Recortar, modificar, definir. Representaciones somáticas del género es un proyecto de creación artística a partir de la investigación teórica que propone repensar la forma en que la sociedad contemporánea se presenta y representa en Internet y las redes sociales. La actual producción de imágenes y los medios implicados parecen tener una relevancia real en la constitución de la subjetividad humana, en concreto en la construcción del género.

La investigación en creación nace de la necesidad personal de cuestionar cómo las personas del colectivo LGTBIQA+ se estaban mostrando en el espacio público virtual. Podía intuirse que había un modo dominante de representarse en las redes sociales que creaba una norma excluyente respecto a la diversidad identitaria. Históricamente, la disidencia sexual y de género ha sido considerada monstruosa y aberrante, y se ha construido en torno a unos determinados arquetipos peyorativos que constriñen y limitan sus formas de expresión. Fue entonces cuando nació la idea de poner en duda los sistemas de representación en imágenes con la intención de liberar las nociones tradicionales que han caracterizado a hombres y mujeres y permitir que otras identidades interseccionales puedan habitar de forma más amable sus cuerpos.

La presente memoria se ha dividido en diversos apartados. En primer lugar, se han formulado las preguntas de investigación que pretenden resolverse a lo largo del proyecto, fruto de la exploración literaria y referencial que oscila entre feminismos, teoría queer, sobreproducción de imágenes y vigilancia sobre el cuerpo. A su vez, se han descrito los objetivos generales y específicos que se procuran conseguir a partir de la simbiosis entre la investigación conceptual y la realización de la praxis artística.

A continuación, se ha desarrollado la metodología que ha sido empleada para la concepción y realización del proyecto. Acuñada como metodología de archivo (Marchante, 2015, p. 33), esta se caracteriza por el intento de transformar el modo descentralizado y heterogéneo con el que han traba-

jado diferentes autores y artistas. Tiene el objetivo principal de comprender epistemológicamente la relación que puede establecerse entre la sobreproducción de imágenes en la actualidad y la autorrepresentación disciplinaria de cada individuo. Especialmente aquella que perpetúa la diferencia sexual.

Seguidamente, se ha desarrollado el marco teórico. El análisis se enmarca en el conjunto de redes de producción y difusión mediática de la subjetividad humana, concretamente en los que perpetúan la diferencia sexual hegemónica. La reflexión gira en torno a la construcción disciplinaria en imágenes de la identidad en Internet y las redes sociales, examinando previamente de qué forma se han consolidado los discursos en torno a la monstruosidad y a la otredad en el siglo XX a raíz de la suposición de que la categorización y señalización de la disidencia sexual y de género ya empezó a reproducirse con el nacimiento de la fotografía científica en el siglo XIX. Las genealogías que se han establecido ayudan a comprender posibles razones por las que se sospecha que hoy en día la autorrepresentación sigue perpetuando la diferencia sexual normativa y no permite manifestar múltiples identidades que no entran en el binomio hombre/mujer.

Posteriormente, puede leerse el proceso artístico que se ha llevado a cabo para la concepción y realización de la obra. En este apartado se encuentran desglosados los aspectos técnicos y procesuales de la construcción de la instalación visual, pero también los antecedentes que han marcado la producción y los referentes que han permitido contextualizar el proyecto. La instalación es un dispositivo teatral en el espacio expositivo que propone repensar cómo la subjetividad de las personas está influenciada por los enunciados dominantes del género. Por último, se muestran imágenes de la obra y se reflexiona en torno a esta.

Finalmente, se han escrito las conclusiones del proyecto. En estas se ha comprobado si se han respondido las preguntas de investigación en relación a los objetivos planteados, así como la idoneidad de la metodología empleada. Se valora la investigación en su conjunto, desde el desarrollo de la tesis teórica hasta la realización de la obra.

2

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- A. ¿Es la producción contemporánea de imágenes en Internet y las redes sociales una *fábrica* que interviene en los procesos identitarios de la diferencia sexual?
- B. ¿Existe una represión y un control a la hora de expresar otras identidades alejadas de la dominancia hegemónica binaria de género en Internet y las redes sociales?
- C. ¿Qué tipo de relación epistemológica podría detectarse entre la fotografía científica del siglo XIX y la (auto)representación identitaria en la actualidad?

3

OBJETIVOS

A continuación se describen los objetivos generales y específicos del proyecto de investigación en creación.

Objetivos generales:

- Comprender epistemológicamente la relación que puede establecerse entre la sobreproducción de imágenes del yo en la sociedad posmoderna y la (auto)representación mediática de cada individuo, especialmente aquella que perpetúa la diferencia sexual hegemónica.
- Crear una instalación visual que combine la práctica artística y el estudio teórico como elementos interdependientes poniendo en énfasis la idea del proceso como parte fundamental del proyecto para explorar estrategias artísticas alternativas a los discursos disciplinarios del género.

Objetivos específicos:

- Reconocer los códigos occidentales de representación contemporáneos en Internet y las redes sociales donde se observe una represión y un control biopolítico sobre la diferenciación sexual.
- Identificar cómo las tecnologías audiovisuales, en concreto la fotografía, participan como catalizadores ontológicos de una verdad visual que oculta y ensombrece otro tipo de discursos políticos y sociales interseccionales.
- Analizar el conjunto de redes de producción y difusión mediática de la subjetividad en Internet que perpetúa modelos epistemológicos y presuposiciones de la representación de las categorías mujer y hombre para intentar liberar sus condiciones materiales en la obra

artística.

- Reflexionar sobre los métodos científicos de estudio y catalogación humana del siglo XIX y ver cómo se han introducido en los sistemas de representación contemporánea.
- Proponer una relectura crítica de las morfologías ideales de los sexos a través de la praxis artística mediante la creación de una obra archivística en la que se cuestionen las narrativas visuales heredadas en Occidente que funcionan como filtros de la realidad que nos rodea.

4

METODOLOGÍA

La metodología empleada para este proyecto de creación artística a través de la investigación se ha creado a partir del intento de transformar el modo descentralizado y heterogéneo con el que han trabajado diferentes autores y generar una estrategia propia a partir del análisis visual, la etnografía y la producción postfotográfica. Se sugiere llamar, de la misma manera que han hecho otros artistas, metodología de archivo (Marchante, 2015, p. 33) a la propuesta metodológica que manifiesta una multiplicidad de ideas para dar respuesta a la violencia normativa que conllevan las representaciones ideales de los sexos. Esta trata de liberar las condiciones de emergencia de los enunciados, la ley de coexistencia con otros y la forma específica de su modo de ser (Foucault, 1979), es decir, procura una forma interseccional de repensar los discursos tradicionales.

Esta metodología de archivo, de forma similar a las 'metodologías *queer*' (Halberstam, 2008, p. 32) o las 'metodologías subnormales' (Egaña, 2012, p. 1), propone evidenciar sistemas enunciativos alternativos que tienen como denominador común el hecho de ser lo suficientemente flexibles como para dar respuesta a realidades materiales disidentes y subversivas (Halberstam, 2008). Además, pone en cuestión todos los esquemas que limitan el conocimiento y que son teorizados como actitudes de poder (Haraway, 1995). El objetivo es comprender epistemológicamente la relación que puede establecerse entre la sobreproducción de imágenes en la sociedad posmoderna y la autorrepresentación disciplinaria de cada individuo. Especialmente, aquella que perpetúa la diferencia sexual entre las identidades de género normativas.

También se toman prestados algunos parámetros de la investigación cualitativa porque se tiene en consideración un contexto determinado, sumergiéndonos en el ámbito seleccionado. No se da nada por sentado, se concluyen diferentes premisas a medida que se desarrolla el proyecto. El material archivado habla por sí solo, el trabajo trata de ordenarlo y manifestar las múltiples significaciones

que este tiene. Por tanto, no se pretende proveer de verdad, tan solo interpretar unos hechos determinados.

A lo largo del presente ensayo se han utilizado las diversas acepciones de género a través de la escritura. Teniendo en cuenta sus connotaciones sociales, las distintas manifestaciones lingüísticas de masculino, femenino y género neutro cobran sentido en determinadas partes del texto con el objetivo de dotar a cada apartado de un matiz político significativo. Cada categorización es, por tanto, intencionada para mejorar la comprensión del escrito. A su vez, se ha utilizado en el lenguaje inclusivo la 'E' en vez de la 'X' para que pueda ser leído por los sistemas de lectura -audiolibros- dedicados a personas con diversidad funcional y cognitiva.

Basándose en las premisas sugeridas, se parte del archivo como metodología (Marchante, 2015) para la elaboración de la investigación. Para acotar el campo de estudio del proyecto se ha seleccionado un tema determinado -la influencia de las imágenes de las redes sociales en los procesos de construcción de la identidad de género- a partir de las preguntas de investigación, fruto también de la exploración literaria y referencial de autores y artistas de los que se han extraído notas bibliográficas sobre producción masiva de imágenes, vigilancia, feminismo y teoría *queer*. Este rastreo, aleatorio a la par que intuitivo, permite relacionar los conceptos que se procuran desarrollar en el marco teórico y refleja el diálogo conceptual que se establece entre todo el material.

Este enfoque posibilita el diseño de diversos mapas mentales que esquematizan las premisas teóricas que atraviesan la investigación y una fototeca de las imágenes que se pretenden analizar y estudiar para observar cómo son las articulaciones y representaciones de los ideales femeninos y masculinos, así como identificar algunos casos identitarios que no se ajustan a las normas culturales de género. Por tanto, este sistema basado en la multiplicidad de datos permite construir una genealogía conceptual de la que podemos interpretar datos y acotar parámetros más allá de una estructura lineal y finalista (Foucault, 1979), indispensable para entender y realizar la práctica artística.

Para la realización de la parte práctica del proyecto, concebida como un proceso más que como una meta, se propone acumular material en torno a las posibilidades performativas de cada individuo como horizonte biopolítico y reunirlo por afinidades y direcciones comunes. A pesar de desconocer a dónde se persigue llegar formalmente, se fija un lugar a partir del cual se pretende despegar. Es importante recordar por qué la combinación entre estas dos disciplinas -la teoría y la práctica- es indispensable para la creación artística:

La teoría se modifica en la práctica así como la práctica puede venir influenciada de la teoría en un proceso simbiótico en el que ninguno de los elementos tiene más valor que el otro. Esta elección se posiciona en contra de la idea de que la teoría se produce solo en el nivel del lenguaje y que la práctica no puede ser discursiva. (Biglia, 2007, p. 417)

La trayectoria apunta entonces hacia la búsqueda de biocódigos (Preciado, 2008) de representación del género donde exista una represión política mediante la aglomeración de imágenes, fotografías, fotogramas, revistas y cualquier tipo de elemento etnográfico visual procedente de los medios de comunicación de masas en el que se observen discursos autoritarios. Este material queda recogido en cuadernos de bitácora, acompañado de notas y textos, pues “la teoría es como una caja de herramientas, que tiene que funcionar y no solo por sí misma” (Ameller, 2014, p. 157). A continuación, se establecen redes semánticas en el intento de crear una infinidad de conexiones posibles con el objetivo de darle sentido y construir una pieza visual como residuo de toda esa recopilación de elementos gráficos.

La obra pretende ser una instalación en el espacio expositivo de carácter postfotográfico. Se realizan distintas pruebas fotográficas y audiovisuales con múltiples enfoques que, a pesar de que posteriormente quedan descartadas, enriquecen el proceso creativo. Finalmente, se decide realizar un vídeo que proponga una relectura crítica de las articulaciones que actúan en las representaciones de la diferencia sexual.

A raíz de la apropiación y acumulación de imágenes provenientes tanto de las redes sociales como de los medios de comunicación de masas, se intenta producir un clip que ponga en duda cómo se construye el género normativo en los cuerpos sexuados. Para ello, se conjugan diferentes secuencias filmadas con el material previamente archivado para construir una narrativa en torno a los planteamientos descritos. Además, se crea un dispositivo teatral en torno a la proyección para incidir en la idea de la (auto)representación mediática y disciplinaria de cada individuo. Todo ello va acompañado de planos con las vistas de la obra en el espacio, fielmente acotado, así como de referentes artísticos que han nutrido la concepción de la obra artística. Las diferentes capas de sentido van conformando los elementos físicos definitivos de toda la instalación visual.

En definitiva, todo el proceso es lo que se denomina archivo; un abanico de componentes alejados de toda nomenclatura, de toda instancia clasificatoria, de toda arbórea taxonómica (Brea, 2010). Es por esta misma razón que se ha tomado la decisión de dar la libertad de difundir el proyecto de creación e investigación bajo una Licencia Creative Commons (Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 3.0) con el objetivo de compartir las redes de conocimiento que han influenciado la presente línea de pensamiento. El trabajo es entonces un anarchivo sin ley entendido como un juego creativo con el que trazar nuevas estrategias artísticas.

5

REPRESENTACIONES DISCIPLINARIAS. LAS IMÁGENES COMO UN FLUJO CONTINUO DE SIGNIFICADOS DE GÉNERO

Cuerpo, imagen y taxonomía

“El cuerpo no es solo una realidad material sino que está también condicionado e influido por el uso que se hace de él en la esfera social” (Aliaga, 2013, p. 58). Esta cita de Juan Vicente Aliaga generó un fuerte interés a la hora de concebir el presente proyecto. Plantear cómo la producción de imágenes podría tener influencia sobre el cuerpo era un tema atractivo con el que se quería trabajar.

Observar cómo las imágenes han terminado actuando como eficientes generadoras de formaciones de conciencia, constituyéndose en industrias de la subjetividad social (Brea, 2010), sugiere que las representaciones que se dan hoy del cuerpo están dominadas, en realidad, por un conjunto de redes y tejidos bajo centros de producción y difusión mediática. Dado que en la actualidad se experimenta la cultura visual tanto en la red como en las interacciones en el mundo real, pues el cuerpo se encuentra al mismo tiempo virtualmente y en la realidad (Mirzoeff, 2016), parece de suma importancia analizar cómo actualmente en los procesos de subjetivación identitaria de cada individuo se establece una relación entre el sujeto, su representación virtual y el nombre que se le atribuye a todo ello.

La imagen es un campo de experimentación productiva. Su potencia simbólica y educacional desdice la espontaneidad de la lógica visual, la deniega como arquitectura puramente natural o biológica (Brea, 2010). Por ende, cada imagen es inseparable de un marco histórico y culturalmente condicionado, ya que las diferentes formaciones epistemológicas llevan consigo una narrativa compartida para darle verosimilitud al conjunto de creencias alrededor de cada una de ellas (Brea, 2010). En efecto, la complicidad entre las estrategias biopolíticas heterosexistas, los gobiernos neoliberales y los lenguajes coloniales (Preciado, 2013) es necesaria para entender cómo los códigos de representación en imágenes que se dan del género hoy en día en Occidente son un destilado de influencias a causa de

los discursos hegemónicos de la diferencia sexual.

La combinación de cuerpo, imagen y taxonomía ha sido utilizada históricamente para crear determinados sistemas de clasificación, catalogación y control con el objetivo de construir imaginarios dominantes asociados no solo a las categorías hombre y mujer, sino a todas aquellas identidades de género que no entraban en esos patrones canónicos. Sin embargo, lo que comporta que una imagen se adjetive y, por tanto, se semantice, es que se arriesgue a adquirir significados simplistas y estereotipados. Según Roman Gubern (2004), a pesar de que la imaginación es una actividad individual, se ha utilizado en la Modernidad para sustentar el frágil concepto sociológico de imaginario colectivo para expresar un difuso tejido de imágenes y fantasías socialmente compartidas. Queda patente entonces que “el sujeto es producido a la velocidad de una mirada que es pura actividad, movimiento de producción incesante, incapaz de reflexividad” (Brea, 2010, p. 51).

En este capital simbólico compartido suelen detectarse imaginarios dominantes, generalmente emanados de los grandes centros de producción y difusión mediática, no pocas veces de origen transnacional. Pero junto a esta red de representaciones dominantes suelen existir también imaginarios subalternos e imaginarios divergentes o subversivos (...). (Gubern, 2004, p. 20)

Estos imaginarios subalternos, como los denomina Gubern, volviendo a la noción de género, son aquellas identidades que no se ajustan a los patrones basados en la diferencia sexual. Todo aquello fuera de la norma es considerado monstruoso, desviado, enfermo o, simplemente, como la otredad. No obstante, ¿siguen estos códigos vigentes hoy en día? En el siguiente apartado, en virtud de estas premisas, se expondrán los casos de referencia más significativos para el presente proyecto de investigación y producción en los que históricamente el aparato fotográfico ha adquirido una dimensión insólita en cuanto a herramienta biopolítica.

El inventario de la fotografía

A pesar de que no se pretende dibujar una cartografía ni una cronología completa de estas redes, sería conveniente ofrecer algunos ejemplos que sirvan para apuntar la dirección de un movimiento en marcha. La invención de la fotografía a principios del siglo XIX será crucial para la producción de nuevos sujetos y de su verdad visual. Si bien es cierto que este proceso de elaboración de la diferencia y de la otredad a través de las técnicas de representación del cuerpo había ya comenzado en el siglo XVII con el dibujo anatómico y pornográfico (Preciado, 2008), la fotografía dará por primera vez un valor de realismo visual a esta fabricación técnica de la subjetividad.

Las prácticas fotográficas del siglo XIX nacieron de la mano del asentamiento de la ciencia moderna. Desde principios de la década de 1850, diversas publicaciones médicas sugerían que la fotografía sería útil para el progreso de la investigación en anatomía, fisiología, histología y patología, siendo muchos de los médicos pioneros en estas áreas los mismos fotógrafos (Ewing, 1996). Según Ricardo Guixà (2012), estas instantáneas se desarrollaron y proliferaron en gran medida a causa de la exigencia de la comunidad científica por obtener representaciones realmente veraces sin la mediación de la mirada artística. Esta “tendió a eliminar la capacidad estilizadora o esquematizadora de la pintura, al proponer una imagen más cruda que, además, autentificaba que lo mostrado había estado realmente ante la cámara” (Gubern, 2004, p. 219).

Atendiendo a la siguiente cita, se pueden entender las ideas que definieron el pensamiento del médico Hugh Welch Diamond respecto al uso pionero de este tipo de fotografía del que se apropiaron sus coetáneos:

Este miembro fundador de La Royal Photographic Society de Londres estaba convencido de que la supremacía de la fotografía se debía a su propia naturaleza gnoseológica. Es decir, cada imagen producida por la cámara se trataba de un “registro perfecto y fidedigno”, pues era el medio que poseía la “Verdad” en sí mismo y se constituía como “el representante de la verdad en el Arte” y, por tanto, como la herramienta ideal de cualquier búsqueda científica. (Guixà, 2012, p. 58)

Otros ejemplos que usaron el cuerpo, la imagen y la taxonomía para generar un relato sobre la otredad fueron los retratos de pacientes de psiquiatría encargados por Jean-Martin Charcot, las antropometrías de delincuentes de Alphonse Bertillon o la fotografía antropológica colonial. Estas imágenes del siglo XIX advierten de una determinada producción discursiva: el médico, el burgués, el colono o el policía son dueños de la subjetividad de la persona fotografiada, estableciéndose de esta manera una relación de poder entre el sujeto y el objeto en cuestión. El paciente no puede ser agente de su propia representación. La verdad del individuo toma aquí el carácter de una revelación visual, proceso en el que el medio fotográfico participa como un catalizador ontológico que explicita una realidad que no

podría manifestarse de otro modo (Preciado, 2008). Las histéricas, las locas, las tullidas, los enfermos, los delincuentes, los vagos, las indígenas y las mujeres quedaron sepultadas bajo un imaginario asociado a su taxonomía con una herencia difícilmente olvidable hoy en día.

Sin embargo, así como “las fotografías de Charcot visualizaban esta desviación de la normalidad mediante una imaginería cuidadosamente pautada que, autorizada por el prestigio de los productos de la cámara, otorgaba un estatus especial a las histéricas de la Salpêtrière” (Guixà, 2012, p. 61), se configuró un relato similar con la diferencia sexual y de género a través de su representación en imágenes. De nuevo, usando la misma fórmula de patologización y señalización de la otredad, se pueden apuntar también algunos casos de registros fotográficos enfocados hacia la creación de la distinción sexual.

En 1861, Nadar (Gaspard Tournachon) realizó una serie de ocho estudios, de cuerpo entero y primer plano, de una persona intersexual. Paul B. Preciado escribió sobre ello lo siguiente:

Un cuerpo denominado “X” en las historias médicas aparece acostado, las piernas abiertas, cubierto tan solo de una combinación blanca que ha sido levantada hasta el pecho, dejando al descubierto su pelvis. Los órganos sexuales son expuestos a la mirada fotográfica por una mano externa. La imagen da cuenta de su propio proceso de producción discursiva. Comparte los códigos de la representación pornográfica que aparecen en esta misma época: la mano del médico al mismo tiempo oculta y muestra los órganos sexuales estableciendo así una relación de poder entre el sujeto y el objeto de la representación. El rostro y, sobre todo, los ojos del paciente han sido borrados; el paciente no puede ser agente de su propia representación. (Preciado, 2008, p. 87)

Siguiendo estos antecedentes, parece ser que el punto crítico de la pluralidad de la identidad sexual se alcanzaría en 1868 con la patologización de la homosexualidad y la normalización de la heterosexualidad. Para Preciado (2008), si se analiza este sistema de reconocimiento identitario, la divergencia corporal respecto a la talla de órganos sexuales -anomalías en el clítoris o en el pene, por ejemplo-, al vello facial y a la forma y talla de los senos, es considerada aberrante y monstruosa. El concepto de identidad sexual tiene suma importancia, pues lo que “hasta ahora eran simples prácticas sexuales se transforman en identidades y en condiciones políticas que deben ser estudiadas, repertoriadas, perseguidas, castigadas y curadas” (Preciado, 2008, p. 62).

De la misma forma, en los trabajos del criminólogo Cesare Lombroso ya se señala la supuesta diversidad sexual a través de meros estereotipos físicos. A través de largas sesiones fotográficas creó un Atlas en el que incluyó retratos, gráficas, mapas y esbozos y que, con el objetivo de “clasificar y ordenar la información obtenida acerca de los hombres criminales, se contrastaba con algunas de las mediciones de la población considerada como normal para verificar sus diferencias” (Velázquez, Christiansen, 2015, p. 245). La semiología de los criminales se utilizaba para cualificar y cuantificar los cuerpos de

las personas consideradas como peligrosas y, por consiguiente, señalarlas, marginarlas y excluirlas. Si bien es verdad que se consideraban como anormales a criminales, locas, vagos, perturbados sexuales y onanistas, también se incluyó en la categoría de monstruos humanos a personas intersexuales y a homosexuales (Velázquez, Christiansen, 2015).

En este sentido, la fotografía permitió ver más allá del simple rostro del delincuente, hizo posible la visualización de las características y diferencias de los hombres anormales de los normales, incluso, categorizó de manera observable los comportamientos deseables de los indeseables, los comportamientos peligrosos de los que no lo eran, en fin, clasificó no solamente comportamientos, sino que permitió estigmatizar a un grupo denominado como criminal. (Velázquez, Christiansen, 2015, p. 246)

Mediante estas prácticas se difundieron diversos estereotipos de raza, género y clase a través de las imágenes, “pero no hay que olvidar que toda imagen naturaliza lo representado por medio del discurso que la acompaña” (Velázquez, Christiansen, 2015, p. 249). Por tanto, no existiría la anormalidad sin la normalidad. Especialmente si se atiende a las identidades sexuales, que se crearon a partir de dos premisas importantes: la primera motivada por su patologización -no existiría la homosexualidad sin la heterosexualidad- y la segunda basada en unos arquetipos que no hacen más que constreñir y perpetuar una determinada forma de ser -asociada al género, al sexo y a la sexualidad-, en la que todo aquello fuera de la norma es considerado como monstruoso.

En definitiva, todos estos sujetos se convierten en objetos de observación científica. Para Preciado (2008), la cámara fotográfica actúa en los ejemplos descritos como un dispositivo de subjetivación identitaria y, respecto a la disidencia sexual, sexopolítica. Estas técnicas de control y representación, que se verán exacerbadas a través de la informática y la digitalización de la visión, serán características a partir de su expansión a mediados del siglo XX de un nuevo régimen postmoderno (Preciado, 2008) que será analizado en el siguiente apartado.



Figura 1 y 2. *Hermaphrodite*, 1860. Nadar. Fuente: MetMuseum.



RITRATTI DI CRIMINALI TEDESCHI ED ITALIANI.

Figura 3. *L'uomo delinquente*, 1876. Cesare Lombroso. Fuente: Google.



Figura 4. Clémentine Delait, 1924. Epinal. Fuente: Wikipedia.

Las imágenes como una tecnología de género

Antes de adentrarse en la era contemporánea y la espectacularización mediática de cada individuo, sería importante ver cómo se han perpetuado esas técnicas de control y representación a lo largo del siglo XX.

Para la pensadora feminista Teresa de Lauretis (1989) la construcción de género prosigue a través de varias tecnologías y de discursos institucionales y teóricos con la potestad de controlar la significación social y producir, promover e implantar las representaciones de género hegemónicas.

De Lauretis retoma la noción de *tecnología del sexo* expuesta por Michel Foucault (1980), la cual es definida como “conjunto de técnicas para maximizar la vida que han sido desarrolladas y desplegadas por la burguesía desde finales del siglo XVIII para asegurar su supervivencia de clase y su hegemonía permanente” (Lauretis, 1989, p. 19). Sin embargo, alineada con el pensamiento de otras teóricas feministas, la autora va un paso más allá argumentando que Foucault tan solo tuvo en cuenta el concepto de sexualidad, negando -u obviando- la idea de género. Para ella, negarlo es rechazar las relaciones que constituyen y legitiman, por ejemplo, la opresión sexual de las mujeres (Lauretis, 1989). Por tanto, advierte que si “las mismas prácticas (hetero)sexuales son (...) para significar diferentemente a varones y mujeres porque están leídos a través de discursos diferentes” (Lauretis, 1989, p. 22), sucede de la misma forma con el género.

En efecto, concluye que las *tecnologías de género* son un conjunto de técnicas y estrategias discursivas por las cuales es construido el género más allá de la sexualidad (Lauretis, 1989). Preciado (2008) escribe que en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* la autora manifiesta que el cine y sus modos específicos de registro, proyección, montaje, significación y descodificación sirven como modelo para pensar la producción de la subjetividad sexual y de género. Si bien es cierto que de Lauretis habla de la máquina cinematográfica, con un lenguaje propio y con unos planteamientos distintos a otras disciplinas (audio)visuales, como pueden ser la televisión o la prensa, se podrían establecer algunas analogías interesantes entre todas ellas. En general, los medios de comunicación de masas tradicionales, antes de la irrupción de internet y las redes sociales, han perpetuado la construcción de una cierta representación de la mujer, pero también del hombre¹. Y con ello, se ha ido reforzando una visualidad sobre lo normal, correcto y natural.

Si se plantea, entonces, la producción de imágenes -y su imaginario- como un dispositivo sexopolítico (Preciado, 2008), entendido como una tecnología de género que perpetúa los discursos hegemónicos de la diferencia sexual, debe analizarse primero cómo se perpetúa ese control y vigilancia. Para entenderlo se parte de la idea de *El panóptico* o *La casa de inspección* que acuñó Jeremy Bentham

1 De Lauretis (1992) entiende con *mujer y hombre* construcciones ficticias a raíz de distintos discursos científicos, literarios o jurídicos coherentes que dominan en las culturas occidentales.

en 1791, un dispositivo de vigilancia al que se pueden someter las prisiones, los correccionales, las fábricas, los asilos, los hospitales, las escuelas y todas las instituciones típicas de la sociedad disciplinaria con fines implícitos a la idea de penitencia (Bentham, 2011)².

Las fotografías que se han comentado en el anterior apartado son un ejemplo de cómo funciona la idea del panóptico. Con el propósito de “castigar a los incorregibles, vigilar a los dementes, reformar a los viciosos, confinar a los sospechosos, emplear a los ociosos, instruir a los voluntariosos en cualquier rama de la industria o iniciar a la estirpe venidera en el camino de la educación” (Bentham, 2013, p. 40), pretenden señalar, clasificar, catalogar y, en definitiva, corregir a los sujetos representados a través de ellas.

De alguna manera, la manifestación del panóptico, siguiendo a de Lauretis, “parece estar muy cercana a la noción de aparato cinematográfico en cuanto tecnología social: no un mecanismo técnico o dispositivo (la cámara o la “industria” del cine), sino una relación entre lo técnico y lo social que implica al sujeto como (inter)locutor, instaura al sujeto como lugar de esa relación” (Lauretis, 1992, p. 60). Porque, señalando a los medios de comunicación del siglo XX que se sirven de la imagen como vehículo comunicativo, “una teoría materialista de la subjetividad no puede partir de una noción dada de sujeto, sino que debe acercarse al sujeto desde los mecanismos, las tecnologías sociales en que este se construye” (Lauretis, 1992, p. 54). Por tanto, la manera de utilizar las imágenes en todos estos contextos, y los medios de producción empleados, tienen una relevancia real para la constitución de la subjetividad de los individuos -diferenciados por la clase, raza, el sexo y cualquier otra categoría diferencial.

El género no es (...) sino una construcción sociocultural, una representación, o mejor aún, el efecto del cruce de las representaciones discursivas y visuales que emanan de los diferentes dispositivos institucionales: la familia, la religión, el sistema educativo, los medios de comunicación, la medicina o la legislación; pero también de fuentes menos evidentes, como el lenguaje, el arte, la literatura, el cine y la teoría. (Preciado, 2008, p. 83)

Género es entonces un noción necesaria para la aparición y el desarrollo de una serie de técnicas de normalización y transformación del ser vivo (Preciado, 2008), entre ellas las fotografías de los desviados descritas en el apartado anterior, ya que sin ellas no existiría lo normal. Para el autor, sería más correcto hablar de *tecnogénero* si se quiere hablar del “conjunto de técnicas fotográficas, biotecnológicas, quirúrgicas, farmacológicas, cinematográficas o cibernéticas que constituye performativamente la materialidad de los sexos” (Preciado, 2008, p. 86). La crítica feminista de la representación, según de Lauretis (1992), ha conseguido demostrar que toda imagen perteneciente a la cultura

² Se trata de una versión de las cartas escritas por el propio Jeremy Bentham publicada el 2011 por el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

occidental se sitúa y es interpretable desde un contexto heteropatriarcal, cuyos valores y efectos son sociales, subjetivos, estéticos y afectivos e interfieren en la construcción de todos los sujetos sociales, ya sean mujeres u hombres.



Figura 5. Fotografía de la película *Mujeres prehistóricas*, 1967. Dirigida por Michael Carreras. Fuente: Filmaffinity.



Figura 6. Fotograma de la película *Los profesionales*, 1966. Dirigida por Richard Brooks. Fuente: Filmaffinity.

La somática de la identidad de género circunscrita

Encaminándose a la mitad del siglo XX, se produce un cambio de paradigma significativo. El régimen sociopolítico posterior a la Segunda Guerra Mundial parece estar dominado por un conjunto de nuevas tecnologías del cuerpo que se infiltran y penetran en la vida cotidiana como nunca había sucedido antes (Preciado, 2008). Estas, parafraseando a Zygmunt Bauman, son blandas, ligeras, incorporables e inyectables; una forma sofisticada de control *líquido* -o microcontrol- que toma la forma del cuerpo que controla hasta volverse indistinguible e inseparable de él (Preciado, 2008). Por tanto, si se afirmaba anteriormente que la representación, por ejemplo, de las mujeres en los medios sociales occidentales estaba siempre controlada por unas estructuras de poder que perpetuaban la noción de normalidad -al tiempo que también las oprimía-, cabe preguntarse qué sucede ahora con la (sobre) producción de imágenes a raíz de la expansión de internet en 1989 y el posterior nacimiento de las redes sociales³.

Si en el panóptico tradicional eran necesarias las posiciones de centro y periferia para realizar un control omnipresente, para el pensador Byung-Chul Han (2013) el panóptico digital funciona sin ninguna óptica perspectivista. En otros términos, la vigilancia se produce desde una multiplicidad de puntos eficientes en la que es el propio sujeto el que se somete a una coacción libre participando activamente en la construcción y conservación de un gran panóptico global. Y ahí reside la paradoja, ya que “lo social se degrada y hace operacional hasta convertirse en un elemento funcional del proceso de producción” (Han, 2013, p. 94). La diferencia entre medios de comunicación y dispositivos panópticos se difumina.

Para Bauman, la noción de género -y también de clase- se cernía antiguamente más allá del espectro de las opciones individuales. Escapar de su retención en la premodernidad no era fácil, pues el binarismo de género era algo considerado natural, propio de la naturaleza, inmutable, y la labor de autoafirmación de la mayoría de los individuos era la de encajar en los patrones que se les había asignado actuando de la misma forma que el resto de ocupantes (Bauman, 2000).

No obstante, así como Internet -y las redes sociales, en especial- encarna el panóptico digital, el género también se sigue construyendo “en esas redes de materialización biopolítica y se reproduce socialmente a través de su transformación en espectáculo” (Preciado, 2008, p. 91). Dicho de otra manera, a través de las redes sociales se perpetúa la noción de género y, por tanto, las imágenes actúan como una herramienta biopolítica que consolida los discursos de la diferencia sexual normativa. El panóptico digital hace que se entregue *voluntariamente* el género de cada persona a la mirada productiva. Y es que “en una cultura que concede tanta importancia a la comunicación visual, la imagen fotográfica es un arma poderosa para mantener el status quo, y por consiguiente debe ser sometida a

³ La primera red social data del 1997, pero estas no se consolidaron hasta 2005.

escrutinio” (Ewing, 1996, p. 334).

Surge entonces la necesidad de preguntarse por qué se generan hoy esas representaciones disciplinarias y qué sucede con aquellas identidades que no encajan en los patrones binarios. En el siguiente apartado se analizarán los códigos de representación en imágenes que se manifiestan en las redes sociales y, más concretamente, en el espacio dedicado a la autorrepresentación y a la expresión del yo.

Mujeres, hombres y ¿viceversa?

Actualmente circulan imágenes en cantidades y formas que nunca se podrían haber previsto en 1990, antes de la irrupción de Internet y las redes sociales, dando lugar a una sociedad red dominada por la imagen (Mirzoeff, 2016). Internet se convierte en el primer medio verdaderamente global; representa la promesa de libertad condensada en una estructura totalmente democrática. Por un lado, parece que las categorías de sexo, género, raza o nacionalidad quedan liberadas en el mundo en línea y, por el otro, las identidades generadas en este espacio tienen la capacidad de ser artificiales, híbridas, libremente seleccionables y -en principio- ya no están acotadas por las representaciones de cuerpos auténticos (Haeckel, 2022).

Sin embargo, el espacio virtual no es inocente. Para Preciado (2008, p. 93), “el cuerpo, los cuerpos de todos y cada uno de nosotros, son los preciosos enclaves en los que se libran complejas transacciones de poder”. Y es que a pesar de que las pantallas de los dispositivos tecnológicos parecen proporcionar una libertad ilimitada, para Mirzoeff (2016) en realidad ofrecen visiones del mundo minuciosamente controladas y filtradas. La imagen del propio cuerpo deviene un mecanismo de control y vigilancia, pues este se extiende más allá de sus límites naturales y biológicos relacionándose con la vida en la red, así como con las formas de pensar y de experimentar las relaciones virtuales.

¿Qué papel juegan las imágenes en los procesos de construcción identitaria y en la autorrepresentación en las redes sociales de cada sujeto? Como se comentaba anteriormente, “el morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez” (Han, 2013, p. 95), por lo que resulta preciso detenerse a preguntarse, volviendo a los planteamientos de de Lauretis, cómo pueden captarse los signos en las propiedades físicas de los cuerpos como vehículos del significado social (Lauretis, 1992), en concreto, aquellos que perpetúan la diferencia sexual. Si Internet representaba la promesa de libertad, ¿por qué siguen subsistiendo las nociones de hombre y mujer como algo inmutable, natural y biológico? O, más bien, ¿por qué no se liberan esas categorías para que las personas que quieran experimentar con su identidad puedan hacerlo sin ningún tipo de represalia?

Para intentar buscar una posible respuesta sobre cómo se *generizan* los cuerpos y subsisten esas nociones a través de las redes sociales -paradigma del yo,- se parte de los razonamientos siguientes. Para Mirzoeff (2016), la democratización del autorretrato ha hecho que se llame *nuestra propia imagen* a la interfaz entre lo que se considera la verdadera apariencia física y el modo en el que los demás nos observan, elemento fundamental de la cultura visual actual. Sin embargo, no se pretende hablar tanto del fenómeno *selfie* como tal, sino de la forma en que cada individuo se autorrepresenta y cómo desea ser visto. Y ahí reside la clave de Internet, un experimento de carácter abierto, que, sea como sea, busca la implicación de la gente (Mirzoeff, 2016).

Hoy en día, afirma el teórico queer Jack Halberstam, “los bloques de construcción de la identi-

dad humana imaginada y consolidada en el pasado siglo (lo que llamamos género, sexo, raza y clase) han cambiado tan radicalmente que cabe vislumbrar nueva vida en el horizonte". Un lugar donde podemos captar estos destellos es el selfie. Cuando la persona corriente adopta la pose que más le favorece, asume el papel del artista como héroe. Cada selfie es una representación de una persona tal como esta espera que la vean los demás. (Mirzoeff, 2016, p. 62)

Sin embargo, ¿puede afirmarse que las autorrepresentaciones de los sujetos contemporáneos están verdaderamente liberadas de todas esas nociones, especialmente las de género? Si bien es cierto que Butler (2007) señala que insistir en la coherencia y unicidad de la categoría mujer -o mujeres- como un único contenido niega, de alguna manera, la multiplicidad de intersecciones culturales, sociales y políticas en los que se agrupa el conjunto de estas, no se pueden obviar los efectos ideológicos que se producen sobre los géneros binarios en Occidente. Para Butler, "los géneros inteligibles (hombre y mujer) son los que de alguna manera instauran y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo" (Butler, 2007, p. 72). No obstante, no se trata aquí de vislumbrar cuáles son los discursos hegemónicos que rigen esos cuerpos separados por la diferencia sexual, sino de entender qué sucede con todas aquellas identidades que no se adaptan a las reglas de inteligibilidad en el espacio virtual de la red. "Dichas identidades se manifiestan únicamente como defectos en el desarrollo o imposibilidades lógicas desde el interior de ese campo" (Butler, 2007, p. 72). Como se ha visto en los apartados anteriores, históricamente, todas aquellas representaciones alejadas de la norma eran consideradas como algo desviado, enfermo o monstruoso. Así pues, "¿en qué medida la "identidad" es un ideal normativo más que un aspecto descriptivo de la experiencia?" (Butler, 2007, p. 71).

Representaciones disciplinarias en las redes sociales. Devenir sujeto y objeto

Según José Luís Brea (2010), la subjetividad de cada individuo es fruto del potencial performativo que los actos de enunciado y representación tienen. Las ficciones del yo se desvelan como figuras construidas, endeudadas con las diferentes direcciones discursivas de imaginario establecido, concebidas como narrativas de vocación universal localizadas en una época específica (Brea, 2010). Butler asume también que “el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas” (Butler, 2007, p. 49), por lo que concluye que es imposible separar el género de las intersecciones culturales y políticas en las que se forman los enunciados específicos de cada individuo (Butler, 2007).

Por consiguiente, ¿qué es, en realidad, la identidad? Estas premisas llevan a concebirla hoy como un destilado de discursos efectivos de los imaginarios circulantes, modos de subjetivación ligados a formatos de constitución referencial (Brea, 2010), es decir, como un producto de todos los enunciados culturales dominantes que se asientan y promueven tipologías específicas. Si vamos un paso más allá, para Butler la “‘identidad’ se preserva mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad” (2007, p. 71), por lo que se pregunta, “si la identidad es un efecto de las prácticas discursivas, ¿hasta qué punto la identidad de género, vista como una relación entre sexo, género, práctica sexual y deseo sexual, es el efecto de una práctica reguladora que puede definirse como heterosexualidad obligatoria?” (Butler, 2007, p. 73). Por tanto, ¿puede observarse en las construcciones identitarias mostradas en las redes sociales la influencia de los discursos hegemónicos del género? Porque si se declara que el género no es sino una expresión de la identidad formada por distintas intersecciones socioculturales, ¿puede afirmarse entonces que todas aquellas personas que no entran en los marcos de inteligibilidad representan, en realidad, múltiples identidades, una multiplicidad de géneros *per se* que no son mujer y hombre, independientemente de sus órganos sexuales?

De la misma manera que “la noción de que puede haber una verdad del sexo, como la denomina irónicamente Foucault, se crea justamente a través de las prácticas reguladoras que producen identidades coherentes a través de la matriz de reglas coherentes de género” (Butler, 2007, p. 72), sucede algo parecido con la producción de imágenes. La verdad de estas, como ha venido aconteciendo desde el inicio de la fotografía en el siglo XIX, no permite manifestar representaciones alternativas al convertirse en un instrumento revelador de verdad. “El aparato fotográfico adquiere, por tanto, una dimensión insólita que no se limita a la propia mecánica propia de la cámara, sino que abre la puerta a considerarla una tecnología de carácter político” (Guerra, 2021, p. 12). Según Butler, “el hecho de establecer una distinción entre los dos momentos opuestos de la relación binaria redundante en la consolidación de cada término y la respectiva coherencia interna de sexo, género y deseo” (Butler, 2007,

p. 81), por lo que la representación de la reglamentación binaria en imágenes elimina la capacidad de trastocar las hegemonías heteropatriarcales. Y es que “en la medida en que toda imagen constituye un enunciado o propuesta, puede postularse legítimamente que no existen imágenes ideológicamente neutras” (Gubern, 2004, p. 249). La identidad de género no es, lamentablemente, una excepción.

¿Qué razones podrían llevar a las personas a seguir perpetuando las nociones de hombre y mujer como verdad del sexo si, en realidad, creen que deberían identificarse con otros discursos? ¿Qué ocurre con aquellas personas que sienten que no encajan en esos patrones, que les gustaría coquetear con miles de expresiones interseccionales de su identidad y mostrarlas en Internet? De igual forma que sucede con la imagen de la mujer, que, en términos de Laura Mulvey (1998), ha sido robada continuamente y utilizada en la cultura patriarcal como significante para el hombre, los esfuerzos por definir iconográficamente la otredad de género han hecho que todas aquellas identidades disconformes con el *status quo* heterosexual hayan sido y sean constantemente señaladas y cuestionadas.

Cada vez es más frecuente ver en redes sociales como Instagram, TikTok o SnapChat la viralidad de las representaciones normativas como objeto de consumo y de *likes*. Estas están asociadas a la asimetría entre “bio-hombres (pene) y bio-mujeres (vagina)” (Preciado, 2008, p. 97). Las mujeres encarnan actualmente una feminidad cada vez más infantilizada, a la vez que supersexualizada, un tipo de tecno-*barbie* contemporánea, y los hombres devienen super-machos, productos de los códigos audiovisuales pornográficos (sexo=penetración con bio-pene) (Preciado, 2008), cargados de testosterona, a los que el algoritmo prioriza para ocultar aquellas representaciones subversivas que no consiguen la misma repercusión. Incluso en aplicaciones de carácter sexual para relacionarse con gente, como Grindr (figura 9), que se publicita por estar creada para personas *gais*, *bi*, *trans* y *queer*, puede observarse que está claramente enfocada hacia la comunidad homosexual masculina. Si bien podría ser un espacio sexual y virtual óptimo para personas disidentes, lo cierto es que todo rastro de feminidad en hombres es ninguneada -o, en el *mejor* de los casos, fetichizada-. En esta red social, para ser atractivo y consumido, debe performarse una masculinidad normativa para poder ser atractivo. Es, en definitiva, la estética del cuerpo gay.

Aunque lo más importante de todo es observar la constante violencia a la que se exponen las distintas realidades LGTBQA+ en Internet, aquellas personas que no encajan en los patrones de normatividad social. Según FELGTBI+ (2020)⁴, “casi el 70% de las personas LGBTBI han sufrido LGTBifobia a través de las redes sociales”. Esta encuesta, elaborada en el marco del proyecto europeo Speak Out, revela que las personas agredidas a través de Internet fueron insultadas, amenazadas o su identidad de género o sexualidad revelada (Prensa FELGTBI+, 2020). Para Preciado (2008), el género se construye

4 La investigación ha sido elaborada por FELGTB y otras ocho entidades LGBTBI de distintos países europeos. Ha contado con una muestra de 1674 personas LGBTBI de España, Portugal, Bélgica, Lituania, Letonia, Estonia, Hungría, Bulgaria y Reino Unido (FELGTBI+, 2020).

también en estas redes de encarnación biopolítica y se reproduce y consolida a través de su transformación en imagen en movimiento.

Asimismo, a causa de la entrada de la producción contemporánea de imágenes en el régimen de una economía de distribución/acceso, que “favorecerá así la ampliación exponencial del número de los receptores, decidiendo el destino irrevocable de la producción de los imaginarios en forma de la cultura de masas, orientada a una recepción cada vez más amplia y colectiva” (Brea, 2010, p. 49), la imagen de los cuerpos categorizados por los géneros normativos acaba constituyéndose en una genuina industria de la subjetividad social. Dicho de otra forma, la gestión productiva de los imaginarios y las relaciones de identificación que procuran se someten a la lógica del consumo, expropiando toda autenticidad y toda autonomía. Aquí reside el alcance colonizador de la *fábrica* de imágenes contemporáneas (Brea, 2010), siendo ahora esta la que se pone a producir la realidad.

Por consiguiente, si se vuelve a Butler, la cual expone que los seres con género “incoherente” o “discontinuo” ponen en duda las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas (2007), podría afirmarse que históricamente, desde el inicio de la fotografía en el siglo XIX, se ha articulado la creación y consolidación⁵ de estas identidades ininteligibles como seres al margen de lo normal. Y realmente cobra sentido el hecho de que, de la misma manera que la construcción de las sexualidades en el polo del desvío se sustenta a través de formas de legitimidad heteronormales (Forastelli, 2002), no se considerarían desviaciones sin la construcción de aquello que es natural.

Así pues, cuando antes se concluía que la identidad de género es un destilado de discursos interseccionales y una reiteración de actos (Butler, 2007), se planteaba la posibilidad, lejos de querer igualar las identidades *incoherentes* con las *coherentes*, de reestructurar las visibilidades de los géneros construidos en términos del desvío (Forastelli, 2002) con el objetivo de subvertir las nociones que históricamente han señalado y categorizado las identidades disidentes y entender cómo se han consolidado estos discursos desde el siglo XIX hasta la actualidad. Tal vez, esta premisa ayudaría a comprender la perpetuación en Internet y las redes sociales de la diferencia sexual normativa como algo natural, y liberaría de toda presuposición de género y violencia heteronormativa a los cuerpos de todes y cada une de nosotres para que no se limiten tan solo al plano de lo subversivo.

Para terminar, se podría concluir que devenir sujeto y objeto en la cultura visual contemporánea significa asumir los discursos dominantes de la diferencia sexual y reproducirlos en Internet y las redes sociales sin cuestionar las reglas que marcan las condiciones identitarias de cada sexo, ya sea por miedo a la violencia, por simple asunción de las narrativas dominantes o por consumo. Este proyecto no trata de criticar las nociones que tradicionalmente han caracterizado como hombres y mujeres a las personas, sino de liberar sus condiciones y contrarrestar la violencia estructural hacia las personas que

5 Tanto cultural como discursivamente, además de a través de la fotografía.

Representación disciplinaria. Las imágenes como un flujo continuo de significados de género

no cumplen esos requisitos socioculturales a través de la producción de imágenes.

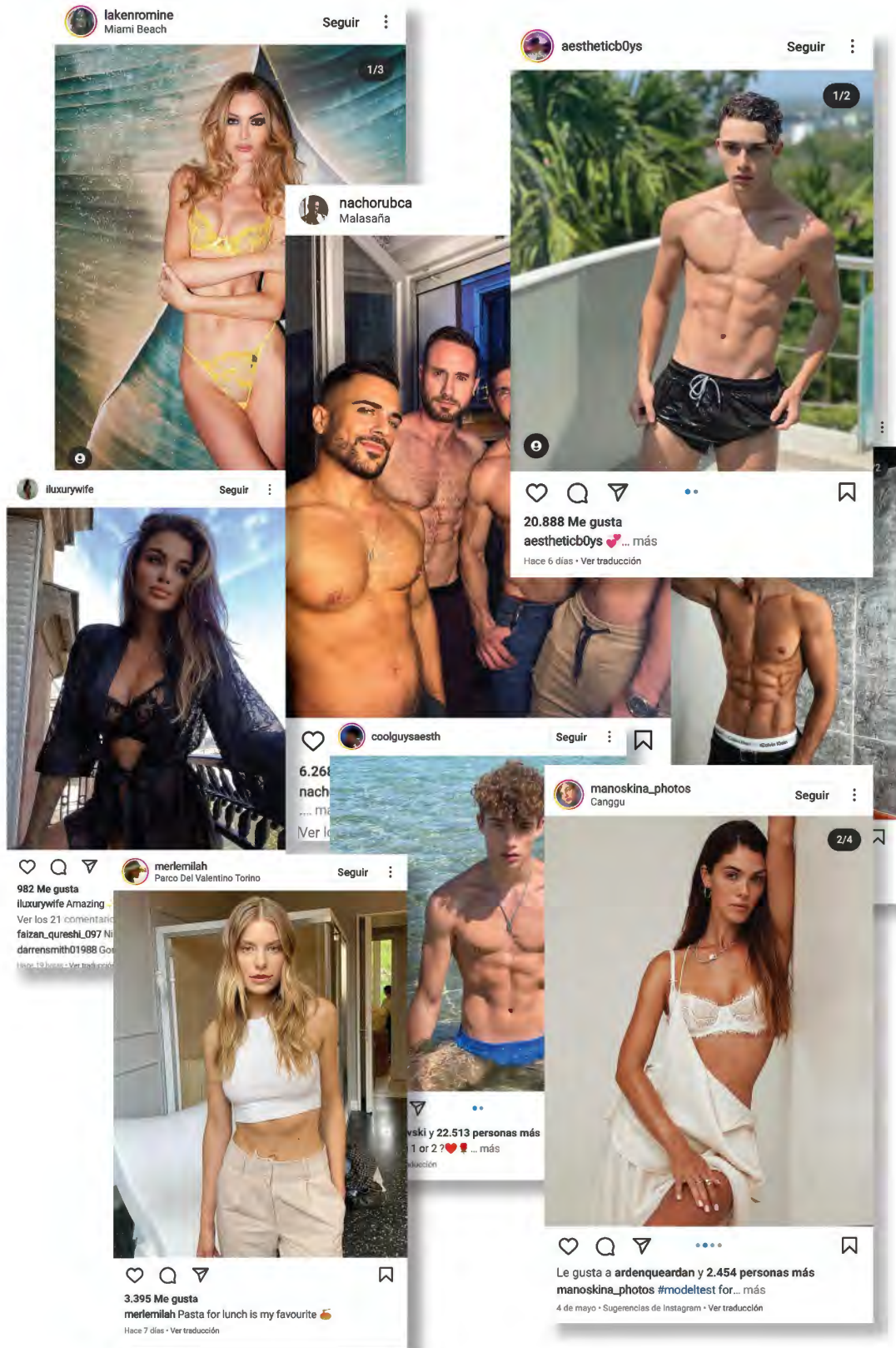


Figura 8. Colección de capturas de pantalla de la aplicación Instagram. Archivo propio, 2022.



Figura 9. Captura de pantalla de la aplicación Grindr. Fuente: Google.

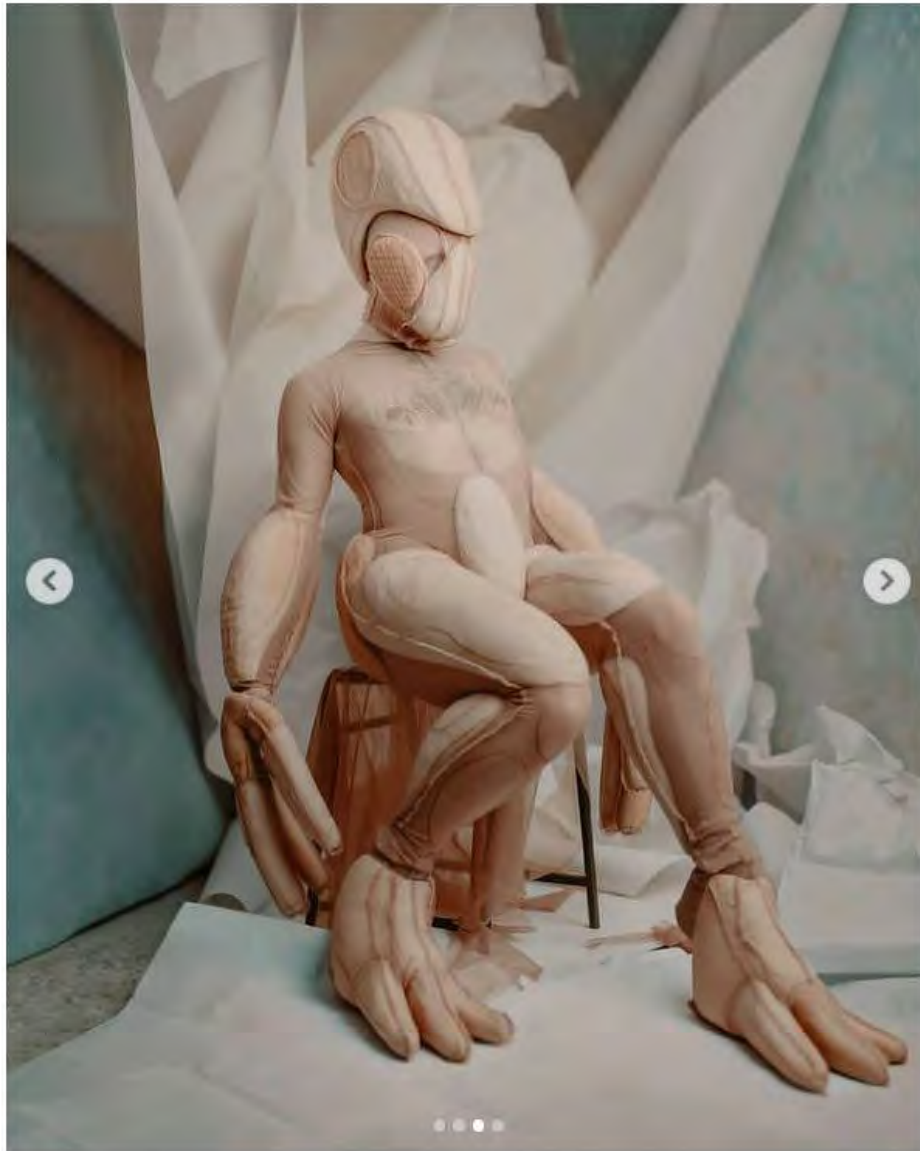


Figura 10. Perfil de Instagram de Luke Slyka. Fuente: @lukeslyka

El cuerpo como apertura experimental

“Cuestionar el discurso del cuerpo equivocado es proponer otra forma de pensar la cuestión trans que sitúa el problema en la cultura y no el cuerpo y que eso implica transformar la cultura antes que el cuerpo.” (Missé, 2018, p. 30). Leer estas líneas de Miquel Missé fueron fundamentales para repensar la forma en que los cuerpos sufren cierta violencia si no cumplen las expectativas que están impuestas sobre ellos. Cuando Missé (2018) escribió que la idea de que los hombres tienen un cuerpo concreto y las mujeres otro diferente ejerce fuertes presiones sobre las personas cuando no se identifican con una determinada identidad de género fue lo que impulsó de alguna manera a repensar cómo la sociedad occidental se estaba autorrepresentando en las redes sociales.

Sin embargo, si bien es cierto que esta investigación se centra en el cuestionamiento de las representaciones del género que se muestran en imágenes, las identidades disidentes no se reducen solo a una estética -sería un completo error asumir, por ejemplo, que ser *queer* significa solo performar características del género *contrario*-. Ser disidente del género significa ocupar y habitar el espacio público, deshacerse de los valores tradicionales de matrimonio y familia, subvertir las relaciones de poder entre cuerpos -tanto afectiva como sexualmente-, asumir una perspectiva decolonial y anticapitalista, luchar de forma interseccional contra los discursos patriarcales o entender el privilegio respecto de otras minorías, entre otras muchas cosas.

Ya lo anunciaba Butler cuando decía que “las prácticas subversivas corren el riesgo de convertirse en clichés adormecedores a base de repetirlos y, sobre todo, al repetirlos en una cultura en la que todo se considera mercancía, y en la que la “subversión” tiene un valor de mercado” (Butler, 2007, p. 26). El problema de reducir las identidades trans o queer a una imagen arquetípica permite que el capital las fagocite. Cuando personas que no son del colectivo LGTBQA+ asumen roles, actitudes o premisas que tradicionalmente han sido fruto de violencia hacia estas como forma de reclamo capitalista, adopta el nombre de *queerbaiting*. Este es un término que describe el hecho de que artistas o cantantes, por ejemplo, heteronormativos utilicen una ambigüedad sexual y de género como estética transgresora cuando en su día a día no tienen que lidiar con la violencia que las personas disidentes sufren.

No obstante, obstinarse a seguir considerando que, ya no solo las identidades *queer*, trans o no binarias, mujeres y hombres también, son de una determinada manera sería un completo fracaso del activismo feminista y LGTBQA+ y seguiría perpetuando representaciones arquetípicas de estas realidades. A pesar de que sí deben reconocerse las violencias estructurales que se materializan en torno a estos grupos sociales, la idea de este proyecto es desnaturalizar y cuestionar las imposiciones culturales que se les exigen a las personas según su sexo para que todes puedan habitar más amablemente sus cuerpos y relacionarse de una manera más sana con su identidad.

Aquí recae la importancia del cuerpo como un elemento capaz de provocar cambios. A pesar de que se haya hablado de que este está sometido a un control y vigilancia constante, también puede ser una herramienta liberadora. Como se ha desarrollado a lo largo de la investigación, las imágenes tienen una gran influencia en la constitución de los procesos identitarios, pero rebatirlas es la tarea que tienen los espectadores y creadores.

“La cultura visual es algo en lo que nos involucramos como una manera activa de provocar cambios, no solo una forma de ver lo que acontece” (Mirzoeff, 2016, p. 22). El objetivo de los estudios culturales debería centrarse en la creación y exploración de nuevos archivos visuales, cartografiar nuevas conexiones y cuestionar el imaginario hegemónico (Mirzoeff, 2016) mediante nuevas estrategias artísticas críticas.

El presente proyecto de creación a través de la investigación es un modo de resistencia ante aquellos enunciados que, lejos de liberarlas, constriñen y delimitan las diferentes realidades disidentes que existen. Es, en definitiva, la forma de eyectar otros métodos de lucha desde la práctica artística y el pensamiento teórico.

6

DESARROLLO DEL PROYECTO Y REFLEXIÓN SOBRE LA OBRA

En este apartado se describe el proceso práctico del proyecto, desde las primeras dinámicas artísticas que preceden a la creación hasta el posterior desarrollo de la obra. Se muestran también todos aquellos referentes que han influenciado la praxis en su conjunto.

Conceptualización de la obra

Concebido como un proceso más que como una meta, todo el trabajo en sí mismo conforma un archivo; “una suma de discontinuidades, fisuras, disrupciones, ausencias, silencios y rupturas en oposición al discurso histórico que reafirma la noción de continuidad” (Guasch, 2011, p. 179). Esta estrategia artística permite reordenar el espacio de la memoria y establecer nuevas genealogías que ayuden a vislumbrar cómo se ha configurado en imágenes la diferencia sexual y la otredad.

Al inicio se establecieron unos objetivos para orientar la dirección a la que se quería llegar teniendo en cuenta las preguntas de investigación. Gracias a las primeras pruebas artísticas -que más adelante serán comentadas-, se estudiaron qué aspectos funcionaban y cuáles no para definir el propósito de la obra:

- Crear una instalación visual que cuestione las representaciones hegemónicas basadas en la diferencia sexual en las redes sociales.
- Producir un vídeo monocal -como parte de la instalación- mediante la acumulación de material visual a modo de archivo, fruto tanto de la creación como de la apropiación de imágenes.
- Proponer a los espectadores una revisión crítica de los sistemas de representación en In-

ternet para que se pregunten si están de acuerdo con aquellas normas que se les imponen según la morfología sexual que tengan, situándolos en el centro de la tarima e interpelándolos.

- Desnaturalizar los géneros binarios para contrarrestar la violencia normativa de los enunciados dominantes heteropatriarcales hacia todas aquellas identidades 'discontinuas' o 'incoherentes' alejadas de las normas de inteligibilidad (Butler, 2007) con la intención de que habiten más amablemente sus cuerpos.

A partir de la concreción de los objetivos prácticos se emplearon distintas estrategias artísticas para la concepción y realización de la obra. A continuación se describen los primeros ensayos que han precedido tanto conceptual como formalmente el trabajo, los referentes que las han influenciado y todo el proceso que ha posibilitado la materialización de la obra presentada.

Precedentes

Retratos fotográficos

Los pasos iniciales para la realización de la práctica artística del proyecto estuvieron marcados por el deseo de representar diferentes identidades de género a través de la fotografía. En un primer momento se pretendía subvertir las nociones del retrato fotográfico tradicional poniendo como tema principal a sujetos disidentes de la norma. Se buscaba que personas del colectivo LGTBQIA+ ocuparan un lugar protagonista en la representación en imágenes, más allá de la histórica señalización y catalogación a la que habían sido sometidas tradicionalmente, con el propósito de dotarlas de una imagen emancipada y empoderada. De la misma forma que muchos artistas han hecho a lo largo de la historia del arte del siglo XX y XXI, como pueden ser Nan Goldin, Diane Arbus, Humberto Rivas, Catherine Opie, Del LaGrace Vulcano, Zanele Muholi, entre otros, se perseguía cuestionar los sistemas hegemónicos de representación del género poniéndome detrás de la cámara.

Al igual que Muholi, por ejemplo, se tenía el deseo de desafiar los estereotipos y estigmas queerfóbicos y transfobos. Los retratos que le artista realiza son fruto de un proceso colaborativo con las personas a las que homenajea, centrándose en producir unas imágenes que contribuyan al fortalecimiento tanto de la participante como del público. De la misma manera, se realizaron dos sesiones fotográficas en plató (fig. 11, 12, 13, 16 y 17), en las que se habló con las modelos sobre el proyecto, de qué trataba, cómo se podría colaborar conjuntamente a la hora de tomar las fotografías y se les preguntó si les parecía bien la forma en que iba retratarlas. Gracias a ellas, se obtuvieron unos resultados muy interesantes. De forma similar a Opie, “la mirada del espectador se ve forzada a admirar y valorar, en lugar de objetivar simplemente como voyeur” (Halberstam, 2008, p. 59). A pesar de que se desistió de continuar con la idea, los retratos otorgaban una gran autonomía visual a las protagonistas, elevando su figura a sujeto principal de la escena más que como un simple objeto de estudio. La fotografía debe responder a las necesidades de estas realidades, dar a conocer sus historias y adentrarse en el contexto en el que se encuentran como un proceso participativo que tenga la finalidad de transcribir gráficamente sus voces, por lo que se buscaron otras estrategias para llevar a cabo la práctica artística.

Videos monocanales

A medida que iba avanzando la parte teórica, y teniendo en cuenta que uno de los objetivos principales era liberar las condiciones materiales que presuponen las categorías de hombre y mujer, empezó a plantearse la posibilidad de crear una instalación visual en la que se proyectaran distintos tipos de cuerpos que no fueran clasificables. A raíz de los primeros retratos, y por miedo a crear arquetipos asociados justamente a estas identidades disidentes, se empezó a pensar en la posibilidad visual de deshacer las ideas de género asociadas a determinados cuerpos. Se crearon unos vídeos (fig. 18, 19

y 20) de personas a contraluz, bailando, a las que no se les podía reconocer el género con la intención de romper con las estructuras tradicionales que asocian sexo y género. De alguna manera, se perseguía deshacer el placer visual y sexual con el que tradicionalmente los hombres manifestaban sus fantasías sobre el cuerpo femenino, ofreciendo diferentes representaciones de feminidad y masculinidad en distintos cuerpos sexuados. Como afirmaba Laura Mulvey, “en un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino” (1988, p. 9), y ahí residía, precisamente, la intención de estos vídeos monocanales, romper los códigos que tradicionalmente habían sido impuestos a las mujeres y hacer que el espectador masculino normativo no pudiese terminar de proyectarse en cuerpos difíciles de clasificar como mujeres. Si bien es cierto que al final esta idea se descartó, algunos aspectos de la instalación audiovisual permanecieron.



Figura 11, 12 y 13. *Cristina Trujillo aka Lyath*, 2022. Álvaro Romero.



Figura 14. *Divinity Fudge*, 1997. Catherine Opie. Fuente: Guggenheim.



Figura 15. *Sunday Francis Mdlankomo, Vosloorus, Johannesburg, 2011.* Zanele Muholi. Fuente: IVAM.



Figura 16. *Sam G. As Blue*, 2022. Álvaro Romero. A lo largo de la sesión se disparó con una cámara analógica de 35 mm y con otra digital.



Figura 17. *Sam G. As Blue*, 2022. Álvaro Romero.



Figura 18 y 19. *Sin título*, 2022. Vídeo monocanal. Álvaro Romero.



Figura 20. *Sin título*, 2022. Vídeo monocanal. Álvaro Romero.

Proceso artístico

Referentes

Antes de desarrollar el siguiente apartado, podría citarse aquí la influencia de diferentes artistas para la siguiente fase del proyecto. No se pretende establecer una genealogía lineal, sino aportar algunas referencias clave para entender las proposiciones conceptuales sobre las que se quería trabajar.

Según Aliaga (2013, p. 77), “en el conjunto de patrones y esquemas culturales (cine, música, fotonovelas, cómic...) creados desde un ángulo no elitista anidan los estereotipos que se aplican socialmente a mujeres y hombres”. Los medios de comunicación, la publicidad y el consumo transmiten sistemáticamente unos marcados valores de género. Estos han sido cuestionados por una multiplicidad de pensadores y creadores desde finales de la segunda mitad del siglo XX hasta la contemporaneidad. Lo que caracteriza el trabajo del grupo ZAJ, Carmen Navarrete, Cabello/Carceller, Miquel Benlloch o Michel Journiac, entre otros muchos, es que su *praxis* señala cómo el cuerpo -el de la mujer, en concreto, pero también los cuerpos disidentes- han sido objeto de control y dominio por parte del patriarcado (Aliaga, 2013). Todas las propuestas ofrecen visiones corporales subversivas hasta la fecha. Desde *Biozaj apolíneo* y *biozaj dionisiaco*, del grupo ZAJ, donde se funden lo masculino y lo femenino; *Peep Show*, *Rue Saint-Denis* y *La bella (in)diferencia*, de Carmen Navarrete, en la que se critica el poder escópico masculino; *24 horas en la vida de una mujer ordinaria*, una experimentación por parte de Journiac sobre la complejidad de la condición femenina. Todas ellas son importantes en la presente investigación porque recurren a los imaginarios dominantes que circulan en los medios de comunicación de la época, principalmente el cine y la televisión, asociados a hombre y mujer para subvertir sus nociones y explorar nuevas perspectivas de género más abiertas.

Los cuadernos de bitácora para establecer genealogías

Una vez se ejecutaron las primeras pruebas artísticas relacionadas con las premisas conceptuales planteadas en la tesina, se decidió que trabajar a partir de material ya existente en los diferentes medios de comunicación de masas podría funcionar de manera óptima a la hora de cuestionar visualmente la hegemonía de representación de la diferencia sexual (figuras 25-31). Lejos de querer perpetuar inocentemente patrones identitarios o clichés de personas disidentes a través de las propias fotografías, se optó por otros recursos artísticos que no marcaran un imaginario simplista y arquetípico. Paralelamente al recorrido descrito hasta ahora, se fueron acumulando imágenes, fotografías, fotogramas, recortes de revistas, anuncios de prensa o cualquier material proveniente de los mass media en los que se pudiera detectar biocódigos específicos que caracterizaran a los distintos géneros de forma claramente normativa. Esta es una línea de trabajo que ya se había desarrollado y utilizado a lo largo de los últimos años y había caracterizado la forma con la que se habían concebido piezas an-

teriores. La aglomeración de estas imágenes no hace que se amontone en una totalidad amorfa, ni se inscriba en una linealidad unitaria, sino que se agrupe en figuras distintas y se establezcan relaciones de multiplicidad (Guasch, 2011). El interés gira en torno a la deconstrucción de las narrativas dominantes asociadas a la identidad de género.

Podrían citarse aquí artistas que se han consultado, pero la autora más significativa bajo esta premisa conceptual ha sido Annette Messager. A través del archivo de textos, fotografías e imágenes procedentes de revistas y periódicos, reflexiona sobre los roles tradicionales de la mujer, los comportamientos aprendidos en la institución-escuela, cómo se conforma la subjetividad de estas y, sobre todo, la manera en que la mujer es vista por 'el otro' -el hombre- en una sociedad patriarcal (Guasch, 2011).

Gracias al material recogido en estos cuadernos de bitácora y a la observación consciente, se pudieron vislumbrar y analizar las siguientes cuestiones:

- Desde la invención de la fotografía y a lo largo del siglo XX posteriormente, a pesar de que las representaciones de hombre y mujer en Occidente han estado marcadas por variados y distintos estereotipos y cánones según la época, sí puede afirmarse que constantemente se ha diferenciado aquello que era territorio exclusivo de las mujeres y aquello de los hombres. Además, esta distinción ha promovido no solo la opresión y violencia hacia las mujeres, sino a todas aquellas identidades de género 'discontinuas' o 'irregulares' con el status quo heterosexual.
- Desde el nacimiento del aparato fotográfico se ha señalado la diversidad sexual y de género como algo monstruoso, desviado, raro o, simplemente, como la otredad. Las representaciones que llegan de esa época nunca se inscriben en la positividad de su discurso, sino en el castigo de estas identidades como algo a corregir.
- El nacimiento de Internet supuso una gran liberación de contenido, pero no por ello las identidades disidentes están más protegidas de los discursos heteronormativos y de la violencia implícita a ellos.
- Los medios de comunicación tradicionales y los nacidos a raíz de internet tienen patrones distintos, pero puede observarse una interdependencia entre ellos. Asimismo, el espacio virtual, tanto el de Internet como el de los medios sociales tradicionales, tiene influencia sobre el espacio real y viceversa.



Figura 21. *Peep Show Rue Saint-Denis*, 1991. Carmen Navarrete. Fuente: Google.



Figura 22. *La bella (in)diferencia*, 1996. Carmen Navarrete. Fuente: Fundació LaCaixa.



Figura 23. *Biozaj apolíneo y biozaj dionisiaco*, 1977. Grupo ZAJ. Fuente: Fondazione Bonotto.

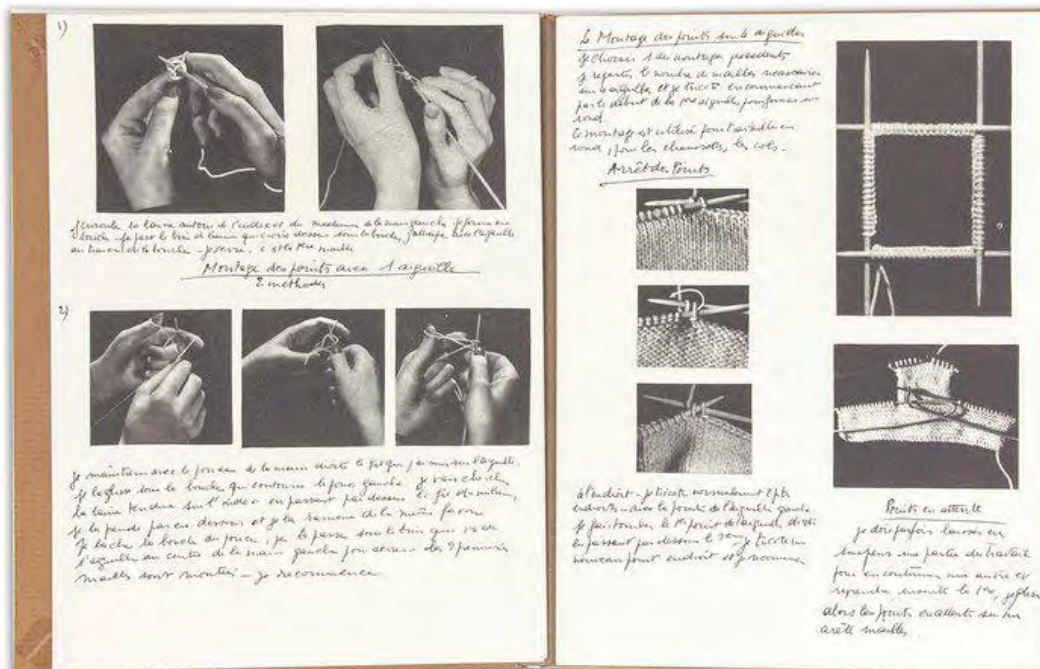


Figura 24. Cuadernos, 1971-1974. Annete Messenger. Fuente: Google.

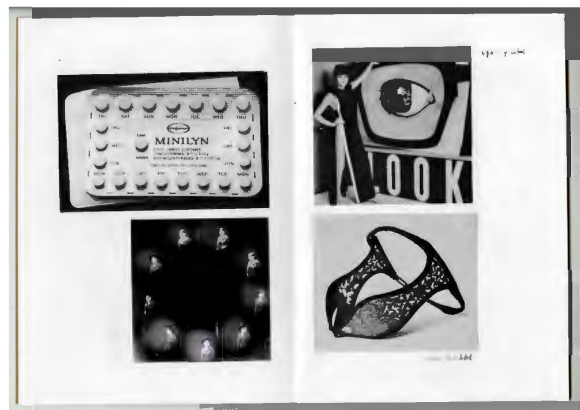
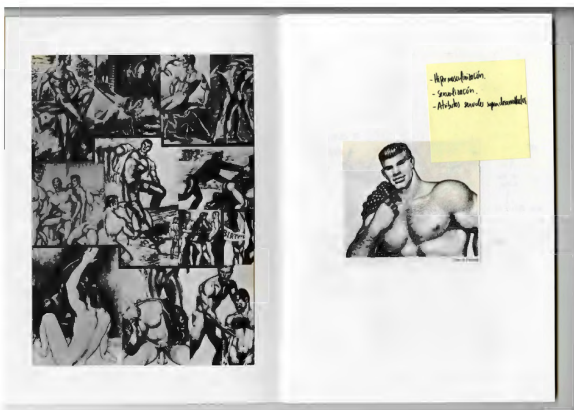
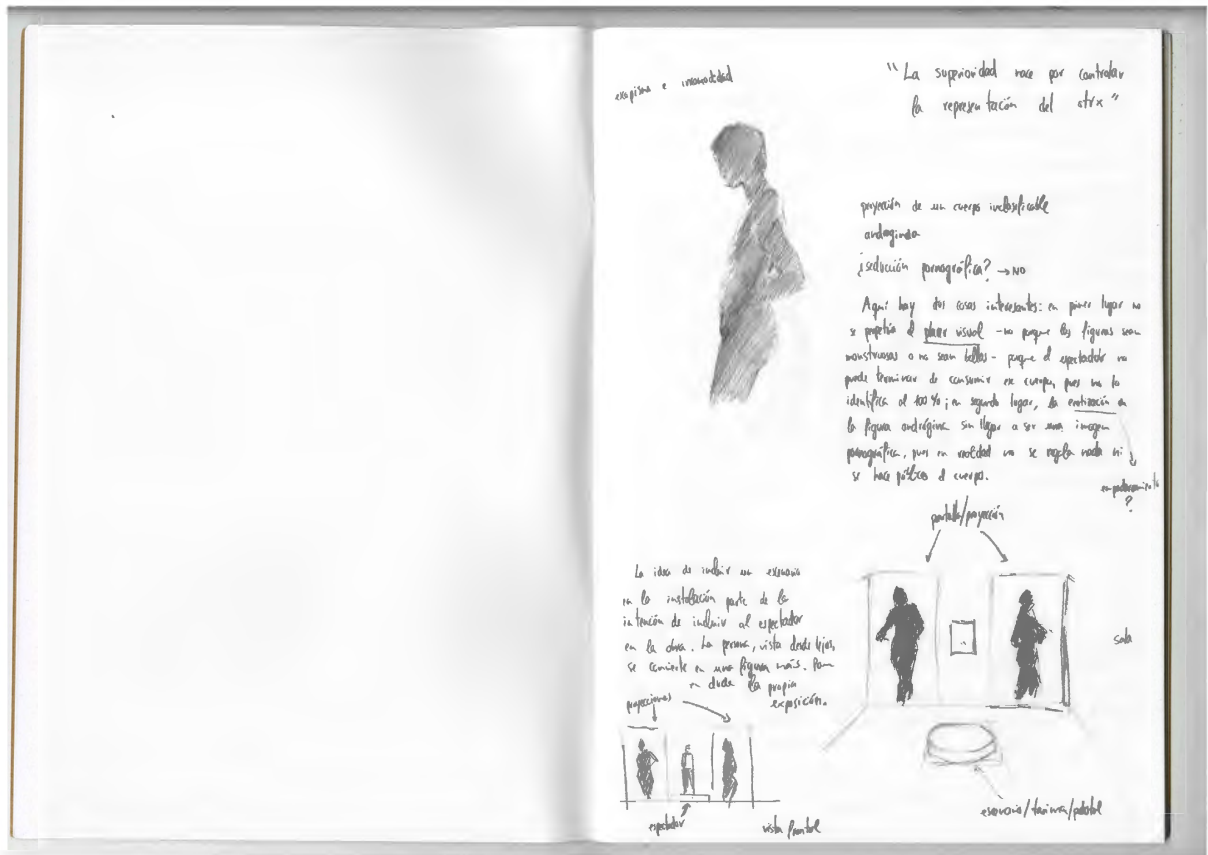


Figura 25, 26 y 27. Cuadernos de bitácora, 2022. Álvaro Romero.

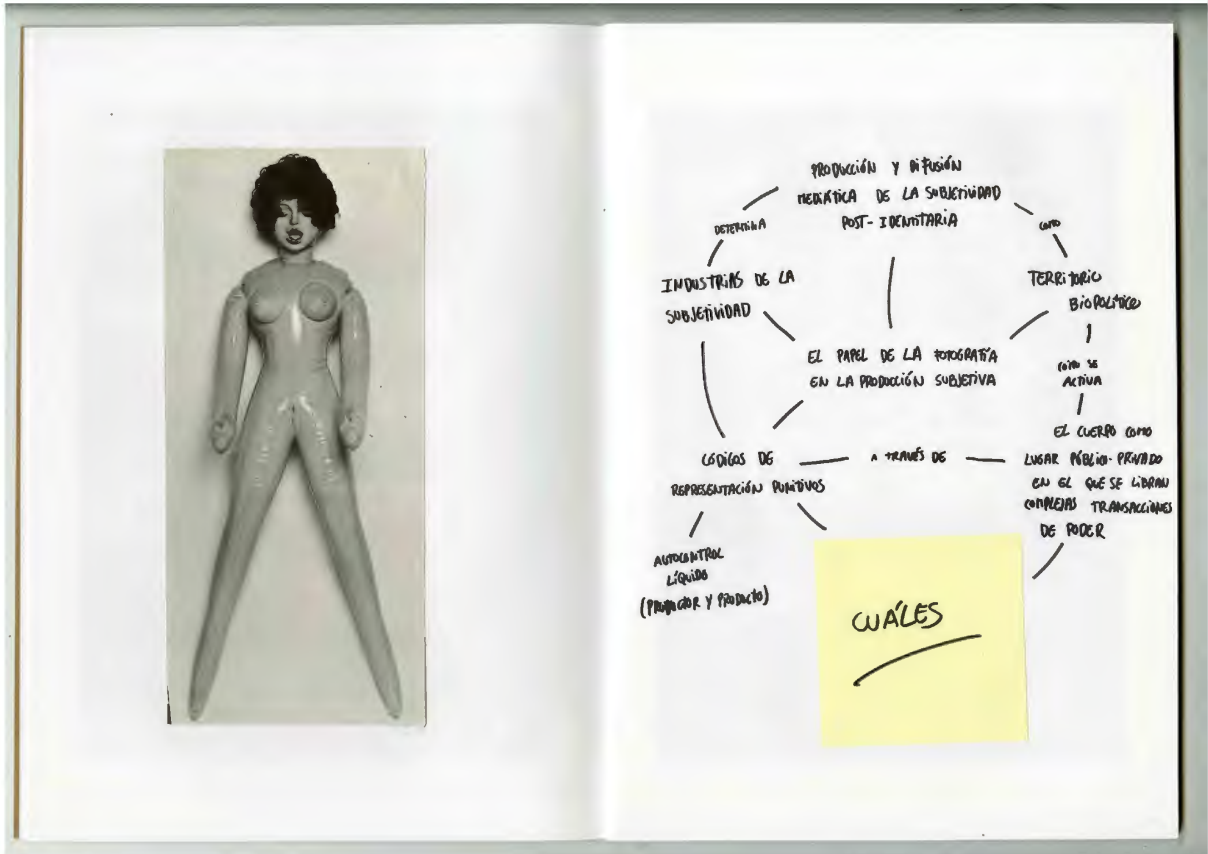


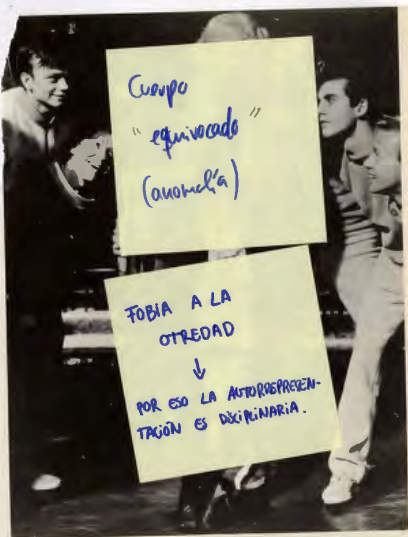
Figura 28 y 29. Cuadernos de bitácora, 2022. Álvaro Romero.



- LAS IMÁGENES COMO FÁBRICA -
 ¿QUÉ FABRICAN / PRODUCEN?
 UNA REPRESENTACIÓN DETERMINADA DEL CUERPO
 ¿QUÉ HACE → CONSTRICCIÓN Y CONTROL A TRAVÉS DE
 BIOCÓDIGOS DE GÉNERO
 ¿PERPETÚAN EL PLACER VISUAL Y REFORZAN LA OTREDAD.



*Dijo el amor... los ojos... amor...



Este fotograma de Marilyn Monroe (en Let's Make Love) viene a expresar una de las formas de la erotización de nuestro tiempo a través del espectáculo. Naturalmente la sexualidad humana comienza por la "percepción erótica" y esto es lo que en realidad da sentido al espectáculo de la mujer "sexy", forma de percepción erótica colectiva.

133



Figura 30 y 31. Cuadernos de bitácora, 2022. Álvaro Romero.

A partir de entonces, se planteó una nueva concepción de la obra, para la que se tuvieron en cuenta dos de las preguntas de investigación formuladas al inicio de la presente memoria. Siguiendo las ideas planteadas, la cuestión que era fundamental responder a través del trabajo práctico era la siguiente:

¿Cómo puedo representar a través del arte la idea de que la imagen que construimos en las redes sociales puede estar influenciada por los discursos de género dominantes y no permite manifestar otro tipo de identidades interseccionales?

Una de las primeras pruebas fue la creación de un vídeo monocal (fig. 32) en el que, mediante el nombre categórico, diferentes realidades, identidades y sexualidades aparecen como desvíos de la legitimidad heteropatriarcal. Si bien es cierto que, en términos del pensador Fabricio Forastelli (2002), establecer lo masculino y lo femenino como elementos paralelos es un problema, pues de otro modo no podría explicarse la amplitud de crisis identitarias en el presente, quería mostrarse cómo la masculinidad es una posición dominante y estructurante del orden de los géneros. En tono negativo, todas las identidades planteadas, unas más que otras, son las que de alguna manera constituyen una diferencia de los patrones establecidos -e históricamente han sido castigadas-. La idea del vídeo era vislumbrar y defender la cantidad de intersecciones identitarias que existen a pesar de que los algoritmos de las redes sociales fagociten sus representaciones y sigan perpetuando las imágenes hegemónicas de hombres y mujeres.

Sé un hombre. No pluma. No pasivo. No fem. No queer. No trans. No non-binary. No femenino. No débil. No homo. No marica. No radical. No vago. No peligroso. No enfermo. No homo. No ano. No trans. No disidente. No racializado. No gordo. No sassy. No coño. No bi. No intersex. No transexual. No discapacitado. No loco. No pasivo. No gay. No bi. No drag. Sé una mujer. Sé la mujer que los hombres quieren que seas. No bollera. No activa. No masc. No bi. No queer. No trans. No non-binary. No masculina. No enferma. No homo. No trans. No disidente. No racializada. No macho. No ano. No pluma. No intersex. No transexual. No discapacitada. No histérica. No loca. No divergente. No tullida. No testosterona. No peluda. No forzada. No puta. No insumisa.

Puede consultarse el vídeo en el siguiente enlace:

www.vimeo.com/718691977

No obstante, era importante preguntarse cómo podía transcribir este texto al lenguaje visual. La idea de la instalación comenzó a coger fuerza cuando surgió la necesidad de crear un dispositivo

que mostrara todas las cuestiones que iban surgiendo a raíz del proceso. Fue entonces cuando se recogieron algunos aspectos de las primeras pruebas ejecutadas. Gracias a los retratos fotográficos se entendió que ese tipo de representaciones estaban siendo ocultadas en los perfiles de las redes sociales a causa del algoritmo, por lo que su visibilidad disminuía y la representación de estas identidades quedaba ensombrecida. De los vídeos donde se performaba la feminidad, se extrajeron los planteamientos voyeurísticas tan característicos del lenguaje fotográfico contemporáneo, la lógica de la propia vigilancia.

Se esbozaron los primeros dibujos de la instalación (fig. 33-38). Para la pantalla del vídeo se decidió adoptar la forma circular para jugar con los conceptos de mirilla, voyeurismo, panóptico, omnipresencia, vigilancia y control. La tarima central que completa la obra, también circular, es una forma de interpelar al espectador, de activar su pensamiento y situarlo en el centro -literal y metafóricamente.

Después, se hizo un tanteo con papel en el espacio para visualizar dónde se situaría al espectador, cuál sería la distancia óptima desde el escenario hasta la pantalla, qué iluminación iba a tener, cómo se leían las propuestas conceptuales a través de su formalización material. Posteriormente, se realizaron los planos en AutoCAD y se acotaron unas medidas referenciales para comprobar si los aspectos planteados funcionaban. Puede observarse, a su vez, un esbozo inicial con la renderización que se realizó gráficamente.

En este momento, se definieron los diferentes conceptos específicos con los que se quería trabajar con el objetivo de darle distintas capas de sentido a la obra. Empezó a materializarse la fisicidad de la instalación mediante el desarrollo de unas secuencias esquemáticas del vídeo y la construcción de la tarima.



Figura 32. *Mujeres, hombres y ¿viceversa?*, 2022. Álvaro Romero.

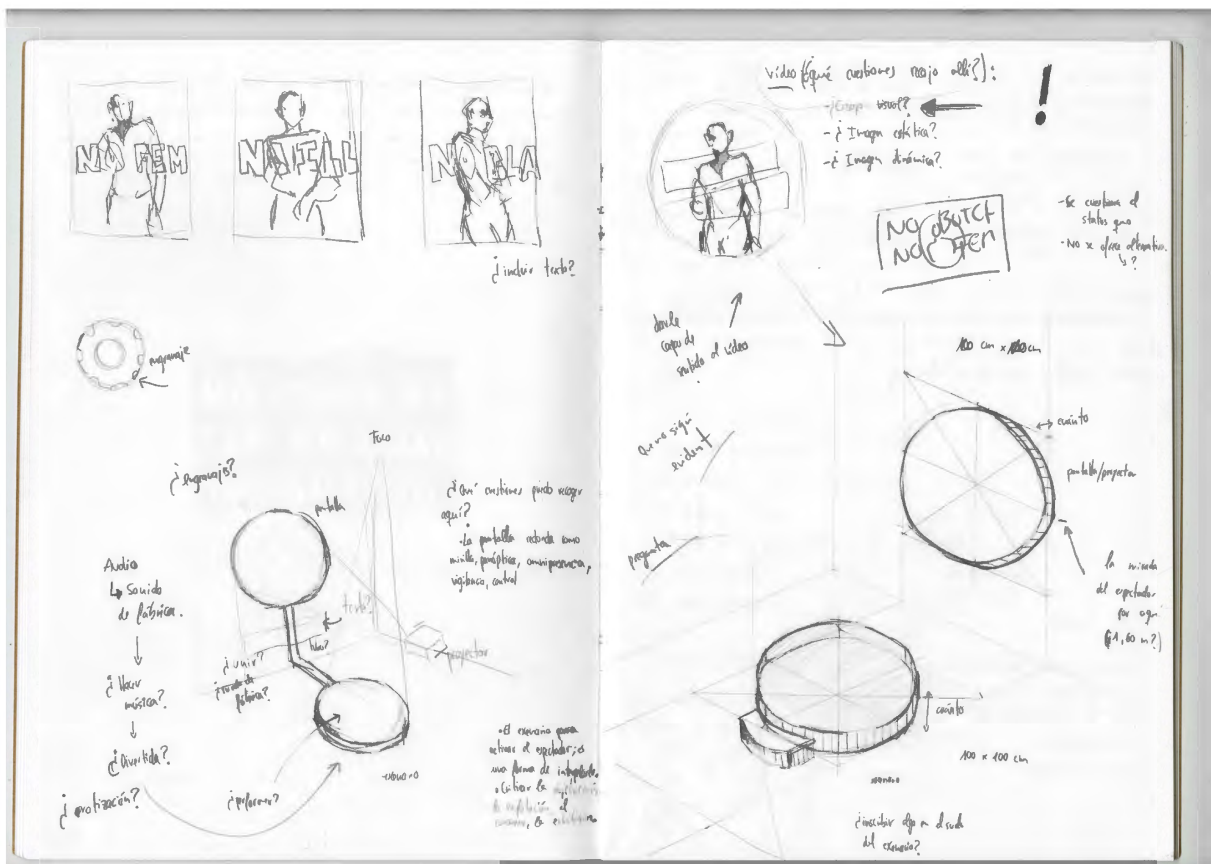


Figura 33. Bocetos para la instalación 2022. Álvaro Romero.

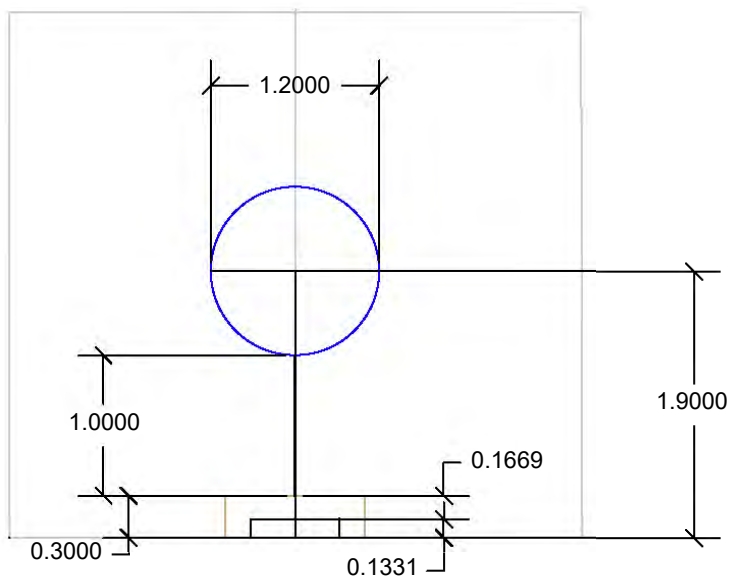
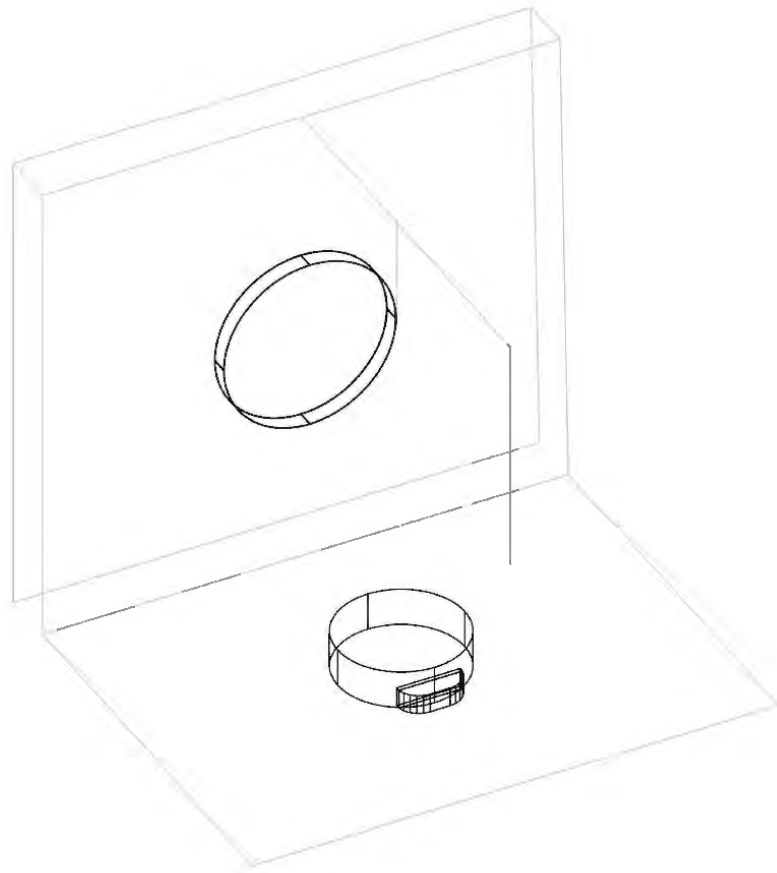


Figura 34 y 35. *Planos*, 2022. Álvaro Romero.



Figura 36, 37 y 38. Planos y vistas de la instalación, 2022. Álvaro Romero.



Figura 39. Proceso de construcción de la tarima, 2022. Álvaro Romero.

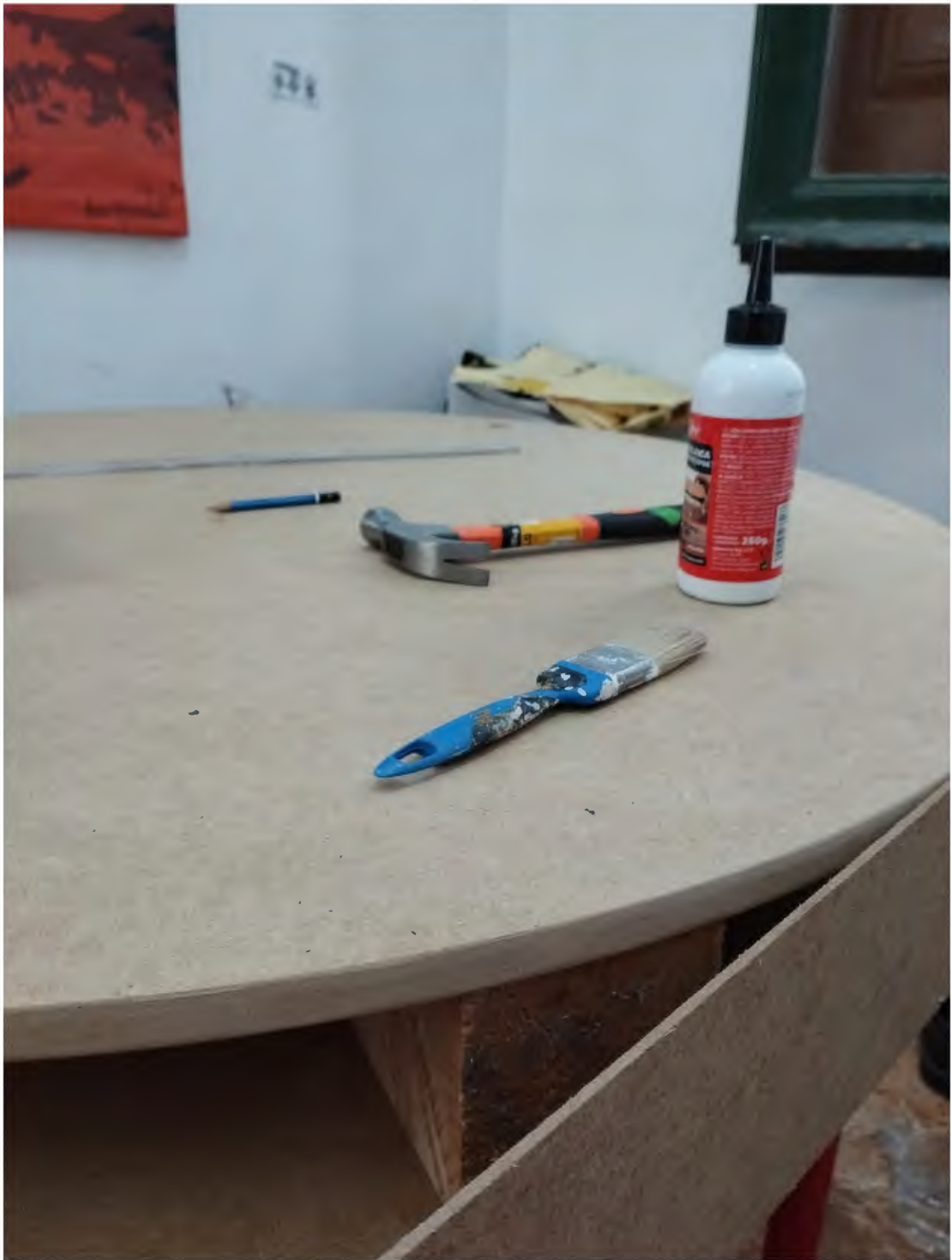


Figura 40. Proceso de construcción de la tarima, 2022. Álvaro Romero.

Definir, recortar, modificar. Representaciones somáticas del género

Creación del vídeo

La realización del clip definitivo que forma parte de la instalación se construyó alrededor de dos estrategias fundamentales. La primera partía de los cuadernos de bitácora, muy útiles para establecer nuevas genealogías, de los cuales se extrajeron los aspectos visuales más relevantes para la composición de un film que pusiera en duda las narrativas dominantes respecto a la diferencia sexual en la actualidad. Para ello, se aglomeraron imágenes provenientes de Instagram, capturando, en un ejercicio de apropiacionismo, perfiles de personas reales. Estos perfiles se dividen en dos grupos: en el primero las personas representadas son disidentes, encarnan distintas identidades interseccionales en una pluralidad de rostros, cuerpos, razas y sexos; en el segundo pueden observarse imágenes de mujeres y hombres hegemónicos.

La segunda estrategia está marcada por la propia grabación en vídeo, volviendo de alguna manera a los registros iniciales, de una persona queer en el plató de fotografía. A diferencia de las fotografías, se construyó una determinada narrativa, a modo de guión, en torno a la escenificación de determinados conceptos, tales como la vigilancia multicanal a la que están expuestos los cuerpos en el siglo XXI, la lucha contra los patrones violentos del género y la constitución disciplinaria de la subjetividad humana.

A partir de estos dos puntos iniciales fueron construyéndose las diferentes capas de sentido. Con la ayuda de DANDREAMS Films, se editaron las imágenes de Instagram para que, emulando el propio algoritmo, fueran apareciendo y se superpusieran unas con otras. Las representaciones canónicas de mujeres y hombres, a medida que son gustadas *-like-*, van tapando y ocultando a las personas disidentes, que cada vez son menos mostradas en los muros de las redes sociales de cada usuario. También se crearon las animaciones del pastillero en forma de margarita y la pastilla en movimiento.

Reflexión en torno a la obra

Recortar, modificar, definir. Representaciones somáticas del género, 2022

Instalación visual. Compuesta de un dispositivo teatral y un vídeo monocal.

Duración del vídeo: 1' 24''

La obra final es una instalación visual en el espacio expositivo. Consta de un vídeo monocal proyectado en la pared, una tarima blanca circular en el suelo y dos focos de luz a los laterales. Dicha instalación es el resultado de la investigación en creación y trata de cuestionar las narrativas visuales empleadas en Internet y las redes sociales que perpetúan la diferencia sexual hegemónica.

El vídeo proyectado en la pared combina múltiples clips alrededor de las premisas conceptua-

les planteadas. Al inicio, puede observarse una sucesión de imágenes provenientes de Instagram (fig. 41). Estas van superponiéndose unas a otras a medida que van siendo vistas y gustadas, emulando el funcionamiento del algoritmo visual. De la misma manera que sucede en esta aplicación, se priorizan aquellas representaciones normativas por encima de las disidentes. A partir del resultado de la investigación, se ha buscado poner de manifiesto que, ya sea por el consumo masificado, la espectacularización mediática o el miedo a que la libre expresión de género sea señalada y castigada, el contenido en las redes sociales sigue reproduciendo los discursos dominantes asociados al género binario. Se termina con la deformación del corazón/*like* -tan característico del lenguaje de Internet- para reflejar los filtros permanentes que producen en la realidad que nos rodea.

A continuación, aparece el rostro de una persona *queer* (fig. 42). Respira exasperadamente, a consecuencia de la gran producción de imágenes contemporáneas y el sometimiento de estar constantemente consumiendo material visual. Su cara es analizada por los sistemas de control facial. Como metáfora de la intrusión en el cuerpo, puede verse un *zoom in* (fig. 43 y 44) de distintas partes del cuerpo. Aparentemente no son vigiladas por nadie, pero simboliza el control autoimpuesto y los aspectos a corregir.

Posteriormente, el pastillero (fig. 46-49) en forma de margarita comienza desprenderse de los pétalos por cada pastilla consumida. Estas contienen las categorizaciones hombre y mujer. El clip termina con la aparición de una pastilla grande que adopta una forma panóptica. Múltiples interpretaciones podrían atribuirse a esta parte del vídeo, pero principalmente se quería expresar, por una parte, el binarismo al que la sociedad es subyugada, siendo hombre y mujer las únicas y válidas identidades que una persona puede sentir -una cosa o la otra-. Por otra parte, significa el período en el que se encuentra la sociedad actual, denominada farmacopornográfica por Preciado (2008). Hoy en día todas las personas modifican sus cuerpos gracias a los avances médicos y las tecnologías sociales, explotando sus posibilidades performativas.

Puede advertirse después a le modelo realizando un tipo de danza que, lejos de parecer un baile que consolide el placer visual, representa la lucha constante a la que se someten las personas contra los enunciados dominantes del género normativo (fig. 51). Superpuesto con imágenes del muro de Instagram, quería expresarse la influencia constante de lo que es correcto, sano y normal a ojos de la sociedad. El vídeo termina con el cuerpo recostado en posición fetal de le modelo mientras aparece un haz de luz final hacia una fosa en negro. La reproducción se encuentra en infinito -*loop*- como metáfora del consumo constante de imágenes en la actualidad.

En general, se quería proponer mediante la obra una revisión de los sistemas de representación en imágenes en Internet y las redes sociales. Esta no trata de criticar las nociones tradicionales que han caracterizado a hombres y mujeres, sino de liberar sus condiciones para contrarrestar la violencia sistemática y estructural hacia las personas que se identifican con una multiplicidad de identidades

interseccionales.

La decisión de incluir formas circulares persistentemente nace de emular la configuración panóptica a la que se someten las personas. El panóptico contemporáneo adopta múltiples aspectos -los móviles, las pastillas, los objetivos de las cámaras, la medicina, etc- y este es reproducido de forma *voluntaria*. Se pretendía exponer que el control y la vigilancia surgen del interior de cada persona, a causa de los imaginarios dominantes del género, en este caso.

A nivel formal, el lenguaje característico de las redes sociales ha sido absorbido para la realización del vídeo. Apropiarse de los colores saturados, las formas infantiloides, como el corazón, y un ritmo rápido y visualmente consumible son decisiones conscientes que se tuvieron en cuenta desde el inicio. Cada proyecto debe responder a sus planteamientos conceptuales y adaptarse a la propuesta artística.

Respecto a los aspectos instalativos, se ha colocado una tarima en el centro de la instalación con dos focos de luz apuntando hacia este pequeño escenario circular, construido específicamente para la obra. La decisión de crear un dispositivo teatral en el Centro de Arte Santa Mónica reside en la voluntad de interpelar directamente a los espectadores. La pregunta que se persigue realizar es la siguiente: “¿Está usted de acuerdo con la autorrepresentación en imágenes que está publicando en sus redes sociales?”. Situar a le espectador en el centro de la tarima para visualizar el vídeo es una forma de hacerle partícipe y dejar que termine de concluir la obra.

Puede verse el vídeo en el siguiente enlace:

www.vimeo.com/718683202



Figura 41. Fotogramas de *Recortar, modificar, definir*. Representaciones somáticas del género, 2022. Álvaro Romero.

www.vimeo.com/718683202



Figura 42. *Recortar, modificar, definir. Representaciones somáticas del género*, 2022. Álvaro Romero.



Figura 43 y 44. *Recortar, modificar, definir. Representaciones somáticas del género*, 2022. Álvaro Romero.

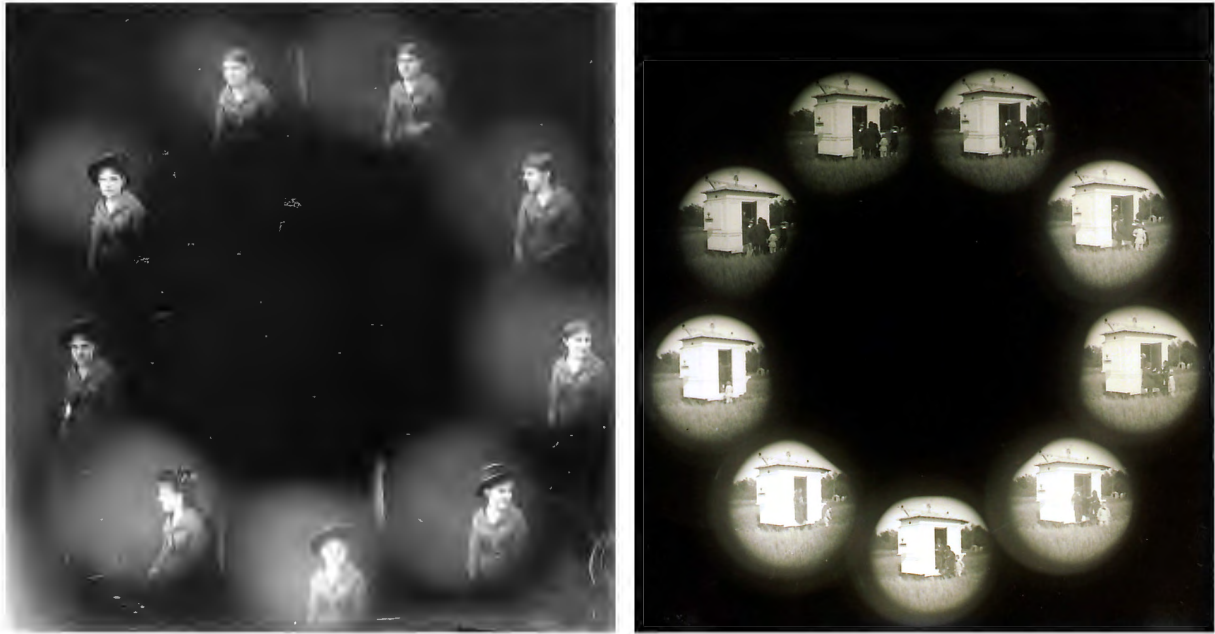


Figura 45. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1882. Albert Londe. Se han utilizado diversas fotografías del siglo XIX como referencias para la construcción del vídeo monocanal. Véase las fig. 43 y 44. Fuente: Wikipedia.

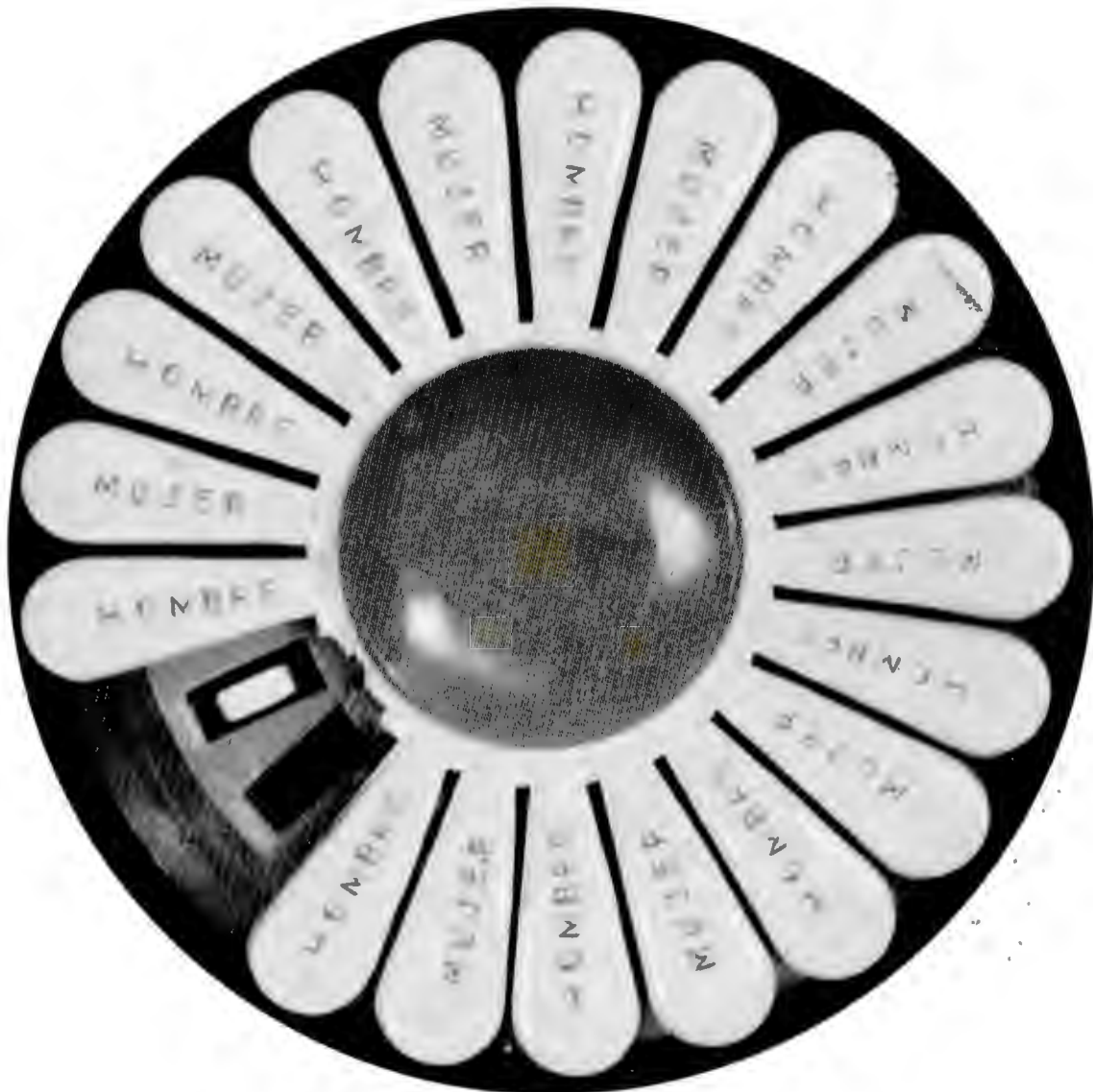


Figura 46. Imagen encontrada en una revista sobre sexo y sexualidad de finales del siglo XX. Archivo propio, 2022. Álvaro Romero.

www.vimeo.com/718683202

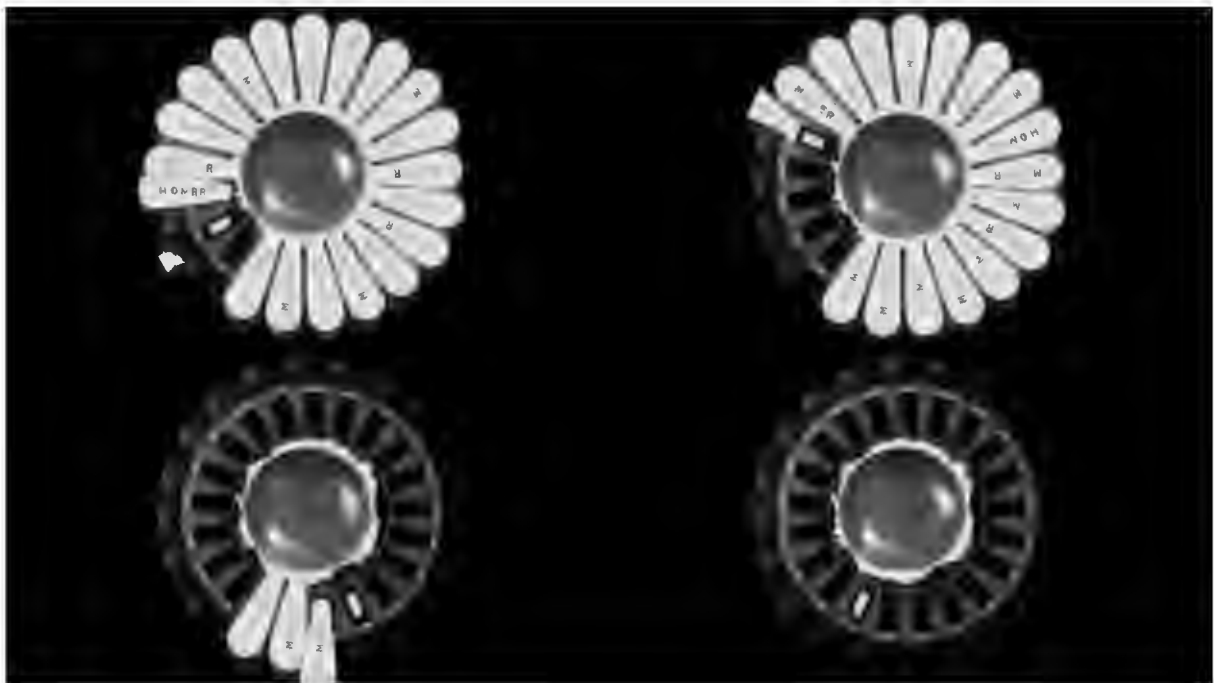


Figura 47. *Recortar, modificar, definir. Representaciones somáticas del género*, 2022. Álvaro Romero.



Figura 48. *Recortar, modificar, definir. Representaciones somáticas del género, 2022. Álvaro Romero.*

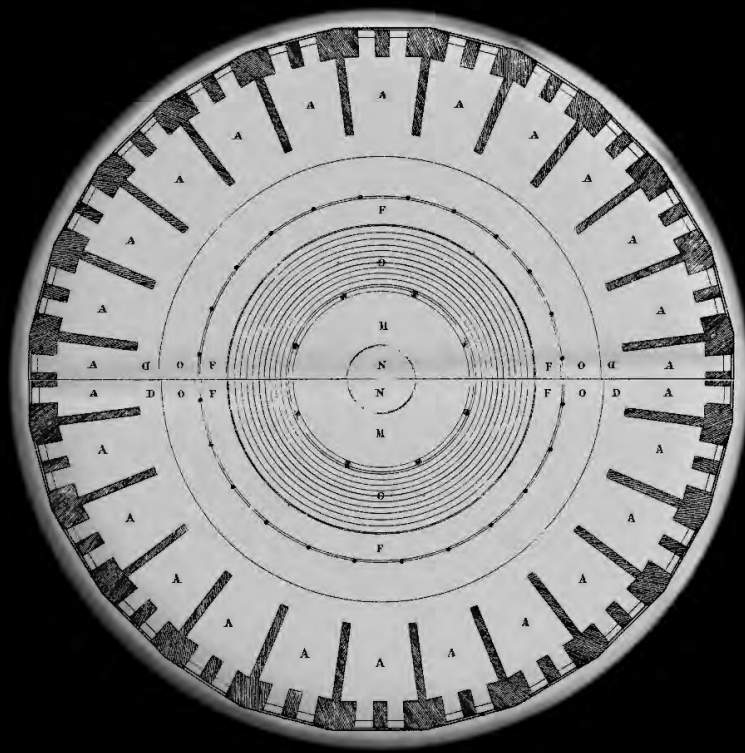


Figura 49. *Recortar, modificar, definir. Representaciones somáticas del género*, 2022. Álvaro Romero.

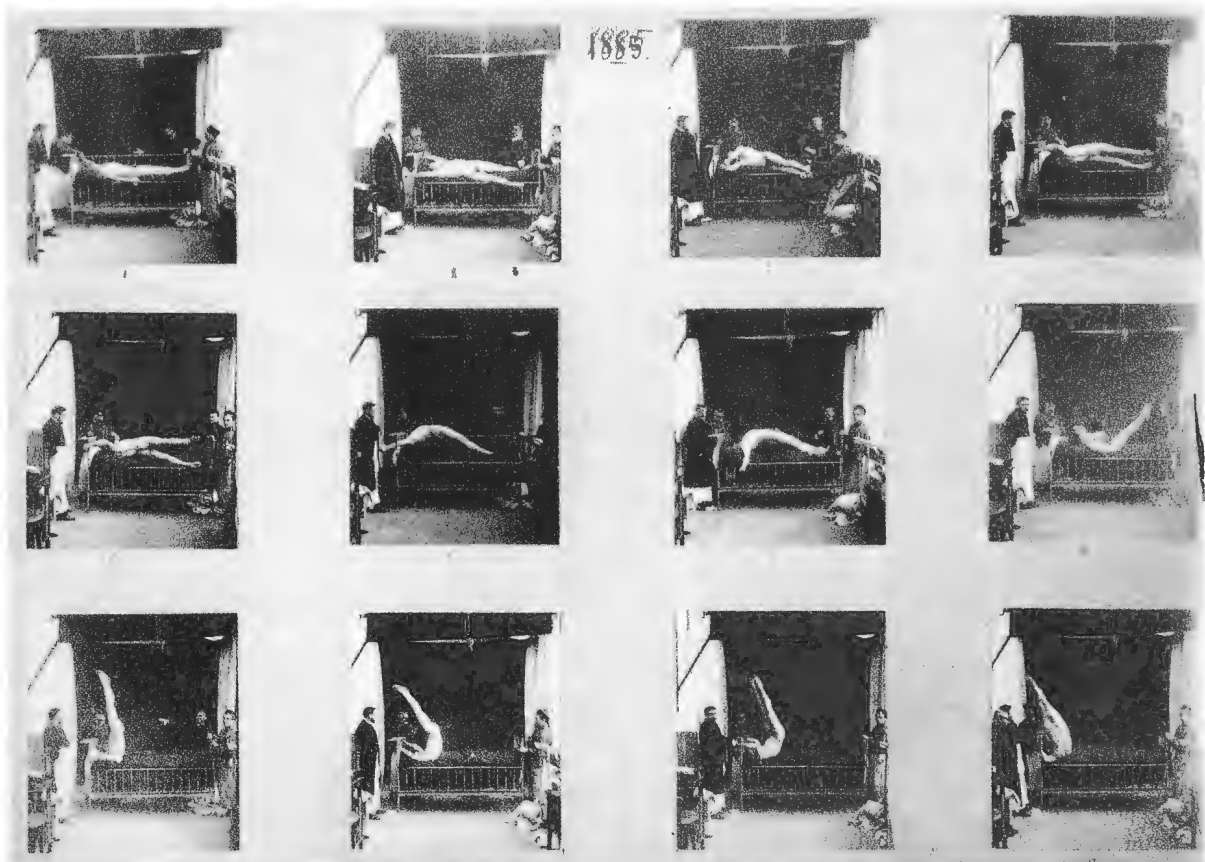


Figura 50. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1882. Albert Londe. Se han utilizado diversas fotografías del siglo XIX como referencias para la construcción del vídeo monocanal. Veáse la fig. 51. Fuente: Wikipedia.

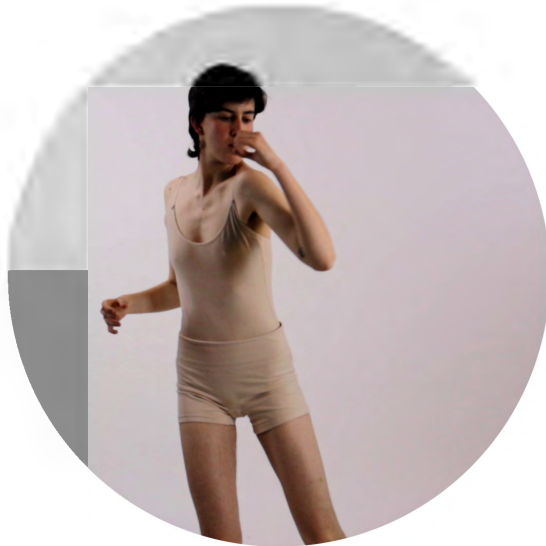


Figura 51. *Recortar, modificar, definir. Representaciones somáticas del género, 2022. Álvaro Romero.*

7

CONCLUSIONES

A lo largo del proyecto teórico-práctico se han intentado responder las preguntas de investigación que se formularon al inicio del presente trabajo. Para ello, se propusieron unos objetivos determinados que debían conseguirse a través de la metodología planteada.

La dirección que ha tomado la investigación en creación ha estado centrada en torno al cuestionamiento de la producción contemporánea de imágenes en Internet y las redes sociales. El recorrido del proyecto se caracteriza por generar preguntas sobre la construcción de la subjetividad identitaria en dichos espacios y su posible influencia en la constitución del género de cada individuo.

La metodología propuesta ha funcionado como una herramienta catalizadora de múltiples enunciados artísticos. El despliegue del archivo ha facultado observar distintas realidades etnográficas, detectar conexiones que han ayudado a conseguir los objetivos del proyecto y crear una pluralidad de redes semánticas y visuales que permitieran construir la instalación visual.

La obra ha sido el resultado de diversas estrategias artísticas originadas a raíz de los planteamientos conceptuales desarrollados a partir de la idea del archivo, en la que práctica y teoría han ido de la mano durante todo el proceso. A través de un dispositivo teatral en el espacio expositivo, se ha intentado cuestionar las narrativas visuales heredadas en Occidente usando el mismo lenguaje -aparentemente inocente- de las redes sociales. Dichas narrativas reproducen patrones identitarios canónicos basados en un binarismo de género cada vez más constrictivo. En definitiva, se pretende dar una respuesta a la violencia sistemática ejercida sobre la comunidad LGTBIIQA+ y trata de liberar las inflexibles condiciones performativas asociadas a hombres y mujeres con la finalidad de favorecer que todas las personas puedan expresarse y habitar de una forma más amable sus cuerpos.

Por medio de esta pieza artística se busca situar a los espectadores en el centro de la obra. El propósito era interpelarles y captar su atención para activar su pensamiento crítico y facilitar una

relectura perspectivista de sus propias representaciones en imágenes. La iluminación ideada es una forma de exponer a cada visitante a los planteamientos conceptuales de la instalación.

La investigación teórica y referencial, así como el análisis audiovisual, ha posibilitado el reconocimiento de los códigos occidentales de representación contemporáneos asociados a mujeres, hombres e identidades plurales. Estos han sido reflejados en el vídeo proyectado en la instalación, ofreciendo una perspectiva contingente sobre las morfologías ideales de cada sexo, con el objetivo de poner de manifiesto cómo la producción de imágenes actúa como una tecnología de género al reproducir los discursos hegemónicos de la diferencia sexual.

También se ha podido observar gracias a la aglomeración de material gráfico de las redes sociales, utilizado tanto para la investigación teórica como para la realización de la obra artística, es que existen imaginarios dominantes que parecen actuar como verdaderas *fábricas* de pensamiento. A pesar de que sí pueden encontrarse representaciones de identidades disidentes en Instagram, TikTok o SnapChat, siendo espacios realmente prolíficos para la libre autodeterminación de cada sujeto, puede observarse que los algoritmos de visualidad siguen ocultando este tipo de expresiones por distintas razones. La principal podría ser que, al no ser objetos de consumo masificado, los *likes* generados en estas aplicaciones hacen que no escalen lo suficiente en los muros de publicaciones y no lleguen a ser vistos por los usuarios de Internet. Las imágenes publicadas en estos lugares actúan como una tecnología de género, lo que obliga a competir en los circuitos de aprobación pública, dando lugar a la propia espectacularización mediática. Especialmente, aquella que reproduce los discursos dominantes del género.

Gracias a estas intuiciones, se ha intentado generar posibles respuestas en torno a la constitución disciplinaria de la subjetividad en la actualidad. Estas proposiciones quedan plasmadas en la obra y la investigación que se ha realizado. A través de los planteamientos visuales sobre vigilancia y control, podría concluirse que en el siglo XXI cada persona encarna su propio panóptico. Puede percibirse en el vídeo cómo, según la morfología sexual que se tenga, se asignan determinados discursos dominantes del género. Desde el nacimiento de una persona, los enunciados hegemónicos son reproducidos y consolidados de forma inconsciente por cada individuo, por lo que no es extraño que la (auto)imagen producida en Internet perpetúe esos patrones disciplinarios.

El análisis desarrollado en el marco teórico ha consistido en exponer una posible genealogía alrededor de la construcción iconográfica de las identidades disidentes. Creadas al margen de los estándares normales de hombre y mujer, puede observarse que los esfuerzos por catalogar la otredad y la pluralidad identitaria ayudan a comprender la relación epistemológica que podría detectarse entre el inicio de la fotografía científica del siglo XIX y la autorrepresentación disciplinaria de cada individuo en el siglo XXI. Puede que muchos factores hagan que estas relaciones sean parciales o inacabadas, cubrir dos siglos para entender la sociedad en la que nos encontramos ahora es realmente complejo.

No obstante, no se pretendía hacer un estudio exhaustivo de estas redes, sino de generar preguntas a partir de determinados contextos -el nacimiento de la fotografía científica del siglo XIX, los medios de comunicación modernos del siglo XX y la expansión de Internet en el siglo XXI- para poder entender la contemporaneidad. Era importante ir atrás en la línea de tiempo para comprender en qué términos se han construido las realidades disidentes. Tal vez estas proposiciones sean útiles para vislumbrar las sospechas originadas en torno a la creación del ideal de monstruosidad y enfermedad que ha acompañado históricamente al colectivo LGTBIQA+ y la posible respuesta a que, incluso hoy en día, todavía algunas personas no quieren representarse libremente por miedo a entrar en esos patrones identitarios asociados a la otredad.

En definitiva, este Trabajo de Final de Máster ha supuesto el inicio de un estudio y debate alrededor de la construcción en imágenes de un colectivo históricamente marginado. La posibilidad de continuar generando preguntas en una posterior Tesis Doctoral suscita muchas ganas de proseguir trabajando sobre planteamientos conceptuales vinculados al cuerpo y a las realidades disidentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ameller, C. (2014). "Arte y políticas de resistencia". ¿Una metodología?. En VV.AA. (Ed.), *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos* (pp. 145-159). Barcelona, España: Comanegra. Grupo de investigación IMARTE, Universidad de Barcelona.
- Aliaga, J. V. (2013). "Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010". En Aliaga, J. V., Mayayo, P. (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. España: This Side Up. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), pp. 47-85.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Mexico: SL Fondo de cultura económica de España.
- Biglia, B. (2007). "Desde la investigación-acción hacia la investigación activista feminista". En Romay, J. (Coord.) *Perspectivas y retrospectivas de la psicología social en los albores del siglo XXI*. pp. 415-422. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Bentham, J. (2011). *Panóptico*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Brea, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Cortés, M. (2002). *Héroes caídos : masculinidad y representación*: [exposició organitzada per L'Espai d'Art Contemporani de Castelló. 26 d'abril - 23 de juny de 2002]. Generalitat Valenciana.
- Egaña, L. (2012). *Metodologías subnormales* en "Seminario Gramsci" el 13 de noviembre de 2012. Consultado el 7 de octubre de 2022, recuperado de http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2012/12/EGANA_Lucia_Metodologias-subnormales.pdf

- Ewing, W. A. (1996). *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- FELGTBI+. (2020). *Casi el 70% de las personas LGTBI han sufrido LGTBIfobia a través de las redes sociales*. Consultado el 17 de marzo de 2022, recuperado de <https://felgtb.org/blog/2020/10/29/casi-el-70-de-las-personas-lgtbi-han-sufrido-lgtbifobia-a-traves-de-las-redes-sociales-felgtb-anima-a-denunciar-los-delitos-de-odio/>
- Forastelli, F. (2002). "Masculinidad, homosexualidad y exclusión. Sobre la muestra 'Héroes Caídos' del Espai d'Art Contemporani de Castelló". En *Dossiers feministes 6. Masculinitats: Mites, de/construccions i mascarades*, pp. 11-126. Consultado el 15 de marzo de 2022, recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/download/102446/153636>
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. México D.F.-Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1929-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, España: Akal.
- Guasch, P. (2021). *Napalm en el corazón*, pp. 23. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (2004). *Patologías de la imagen*. Barcelona, España: Editorial anagrama.
- Guerra, C. (2021). "Qualsevol cosa menys la veritat". En Fontcuberta, J. (2021). *Monstres: del 5 d'octubre de 2021 al 23 de gener de 2022*. Barcelona, España: Fundació Vila Casas, pp. 10-23.
- Guixà, R. (2012). "Iconografía de la otredad: el valor epistemológico de la fotografía en el retrato científico del siglo XIX". En *Sans Soleil* (4), pp. 53 -73.
- Han, B. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona, España: Herder Editorial, S.L.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Barcelona-Madrid, España: Egales.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, España: Cátedra.
- Harun, F. (productor y director). (2000). *Prison images* [Cinta cinematográfica]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.
- Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Marchante "Genderhacker", D. (2015). *Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política*. [Tesis doctoral]. Barcelona, España: Universitat de Barcelona.
- Metrópolis – *Arte y activismo* (2010). [TV] España: RTVE (La 2), 28/02/2010. Consultado el 22 de oc-

tubre de 2021, recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-arte-activismo/707244/>

Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Missé, M. (2018). *A la conquista del cuerpo equivocado*. Barcelona, España: Editorial Egales.

Muholi, Z. (2022). Exposición *Zanele Muholi* presentada en el Institut Valencià d'Art Modern. València: Tate Modern en colaboración con el IVAM, Maison Européenne de la Photographie y Gropius Bau.

Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. València, España: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo - Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV en colaboración con el Department of Spanish and Portuguese, University of Minnesota.

Navarrete, C. (1996). "Fragmentos de un análisis o La bella indiferencia". Transcripción del audio de la instalación *La bella indiferencia* de la Sala Montcada de la Fundación La Caixa Barcelona. Consultado el 16 de febrero de 2022, recuperado de <https://studylib.es/doc/8021218/fragmentos-de-un-an%C3%A1lisis-o--la-bella-indiferencia>

Preciado, P. (2008). *Testo yonqui*. Madrid, España: Espasa.

Ulrich, W., Haeckel, J. J. (2022). *Face Values - Correspondencias*. Barcelona, España: Fundació FotoColectania. Consultado el 12 de marzo de 2022, recuperado de https://correspondencias.fotocolectania.org/facevalues/?utm_source=General&utm_campaign=14250e3c49-EMAIL_CAMPAIGN_2022_01_31_01_47_COPY_01&utm_medium=email&utm_term=0_a20452ee06-14250e3c49-22761763#

9

ANEXO - IMÁGENES DE LA OBRA EN ARTS SANTA MÒNICA

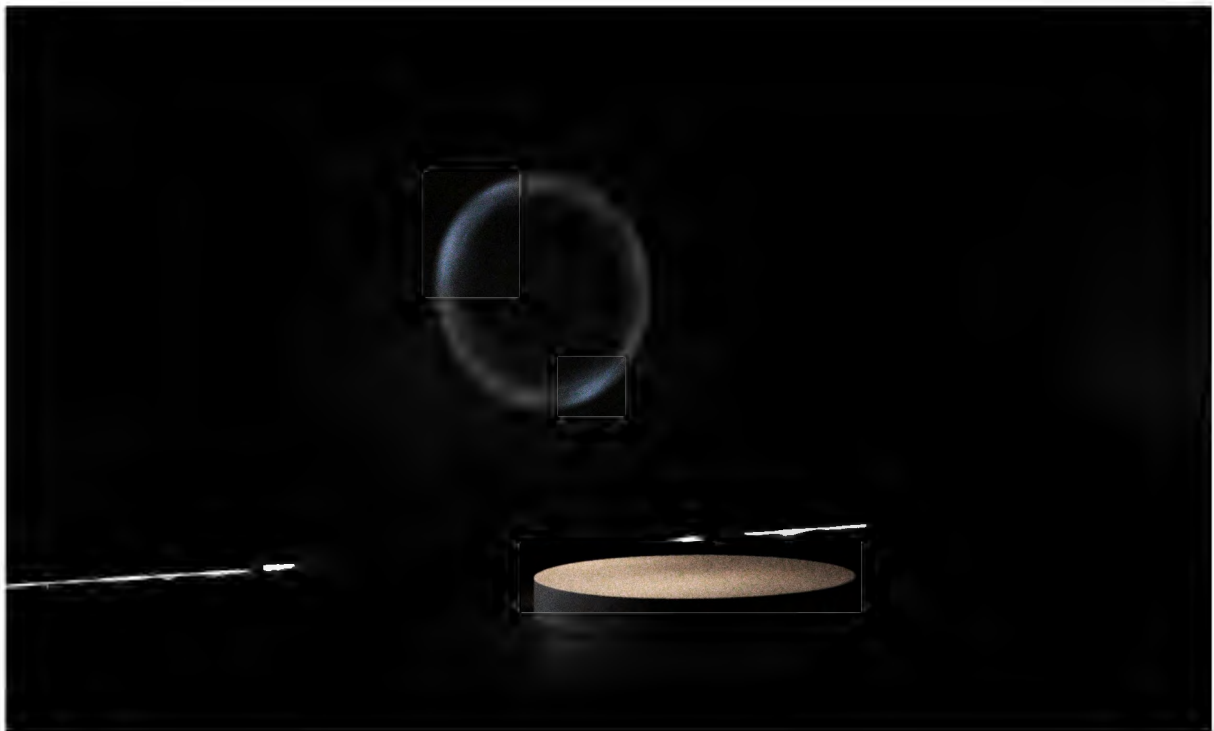


Figura 52. *Recortar, modificar, definir. Representaciones somáticas del género*, 2022. Vista de la obra instalada en el Centre d'Arts Santa Mònica. Álvaro Romero.



Figura 53. *Recortar, modificar, definir. Representaciones somáticas del género*, 2022. Vista de la obra instalada en el Centre d'Arts Santa Mònica. Álvaro Romero.



Figura 54. *Recortar, modificar, definir. Representaciones somáticas del género*, 2022. Vista de la obra instalada en el Centre d'Arts Santa Mònica. Álvaro Romero.

ANEXO - MAPA MENTAL



RECORTAR, MODIFICAR, DEFINIR
REPRESENTACIONES SOMÁTICAS DEL GÉNERO

Álvaro Romero Molina

Tutora

Mar Redondo Arolas

Máster en

Producción e Investigación Artística

Línea

Arte y Tecnología de la Imagen

Facultad de Bellas Artes

Universitat de Barcelona

2022



UNIVERSITAT DE
BARCELONA