

ARTE A PARTIR DO QUEER
ARTE DESDE LO QUEER

ROSA MARIA BLANCA

EDIÇÃO BILINGUE

PPGART
editora

B639a Blanca, Rosa Maria
Arte a partir do queer [recurso eletrônico] = Arte desde lo queer / Rosa
Maria Blanca. – 1. ed. – Santa Maria, RS : Ed. PPGART, 2022.
1 e-book : il.

“Edição bilingue”
ISBN 978-65-88403-59-4

1. Arte contemporânea 2. Identidade feminina 3. Subjetividades
4. Queer I. Título. II. Título: Arte desde lo queer [recurso eletrônico]

CDU 7.041.7

Ficha catalográfica elaborada por Lizandra Veleda Arabidian - CRB-10/1492
Biblioteca Central - UFSM



Todos os direitos desta edição estão reservados à Editora PPGART.
Av. Roraima 1000. Centro de Artes e Letras, sala 1324. Bairro
Camobi. Santa Maria/RS - Telefones: 3220-9484 e 3220-8427
E-mail: editorappgart@ufsm.br e seceditorappgart@gmail.com
<http://coral.ufsm.br/editorappgart>

FICHA TÉCNICA

Realização: Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB/CNPq-UFSM); Fundo de Incentivo à Pesquisa (FIPE/UFSM); Núcleo de Identidades, Gênero e Subjetividades (NIGS/CNPq-UFSC).

Editora: PPGART Editora.

Conselho editorial:

Prof.^a Dr.^a Andréia Machado Oliveira

Prof.^a Dr.^a Darci Raquel Fonseca

Prof.^a Dr.^a Gisela Reis Biancalana

Prof.^a Dr.^a Karine Gomes Perez Vieira

Prof.^a Dr.^a Nara Cristina Santos

Prof.^a Dr.^a Rebeca Lenize Stumm

Prof.^a Dr.^a Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Blanca Cedillo

Tec. Adm. Camila Linhati Bitencourt

Apoio Financeiro: Centro de Artes e Letras (CAL), da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Apoio técnico: Paula Aschidamini Pereira (Fundo de Incentivo à Pesquisa/ FIPE/UFSM) e Yago Gustavo Lima (CAL/UFSM).

A você.

SUMÁRIO/ ÍNDICE

13
VERSÃO PORTUGUESA

9
AGRADECIMENTOS

14
PREFÁCIO

15
INTRODUÇÃO

28
AMBIGUIDADE

59
FETICHISMO

83
MANIFESTO

96
ENIGMA

125
ÚLTIMA CONCLUSÃO

128
VERSIÓN ESPAÑOLA

129
PREFACIO

130
INTRODUCCIÓN

144
AMBIGÜEDAD

176
FETICHISMO

202
MANIFIESTO

216
ENIGMA

245
ÚLTIMA CONCLUSIÓN

248
REFERÊNCIAS / REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

282
INFORMAÇÃO DA AUTORA / INFORMACIÓN DE LA AUTORA

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Educação Superior (CAPES), por ter financiado meus estudos de pós-graduação na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e, no exterior, na Universidad Complutense de Madrid (UCM). Ao Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS/UFSC) por ter me proporcionado espaços e meios para investigação e práticas experimentais.

Ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) por ter me acolhido na realização dos estudos de doutorado e, em consequência, na realização da presente pesquisa que fez parte da tese doutoral do PPGICH. Também agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), assim como à Editora PPGART.

À Direção do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria por proporcionar um auxílio no tratamento textual da publicação.

A Miriam Pillar Grossi por me possibilitar viver o ambiente de trabalho de pós-graduação em equipe, no coletivo e pelo coletivo, a partir do feminismo; por oportunizar-me participações em distintos eventos e práticas universitárias e

científicas; pelo seu direcionamento aos meus estudos e meu estágio na Europa, assim como o fato de compartilhar seu saber acadêmico e institucional; pela orientação e acompanhamento em todos os momentos e instantes da pesquisa e principalmente pela contingência desta orientação, marcante nas mais diversas transformações, as mais subjetivas e as mais inexplicáveis, aquelas que não têm nome, aquelas que somente uma antropóloga como Miriam Grossi conhece e pode propor.

A Claudia de Lima Costa porque sua sensibilidade como artista – pianista – foi um respiro para que existisse sintonia em um diálogo científico. A confiança que ela depositou em mim, em todo momento, colaborou para a efetiva concretização de uma pesquisa no campo inter e transdisciplinar. Agradeço a sua agudeza intelectual como teórica e leitora na sua dedicação na orientação da presente pesquisa.

A Joana Maria Pedro que como Coordenadora do PPGICH, na época em que realizei o doutorado, por ter me convidado para ser Multiplicadora do Portal de Periódicos da CAPES.

A Carmen Rial que, como Coordenadora do PPGICH durante os dois primeiros anos em que entrei no programa, mostrou-se receptiva comigo e com outras e outros colegas de minha Turma de 2007. Ademais, como coordenadora do convênio internacional que teve como objetivo o Estudo Comparativo entre Revistas Eletrônicas Brasileiras e Espanholas, me convidou a participar de tal empreendimento. Essa decisão determinou totalmente o rumo da tese, porque tem sido dessa forma que tenho podido entrar em contato direto com centros de

comunicação impressa e eletrônica em Madri, Barcelona e Paris. Participou na minha Banca de Defesa.

Às demais integrantes da Banca de Defesa: Eliana Ávila, Luzinete Minella, Richard Miskolci e Elaine Tedesco.

A Maria Ivone dos Santos que me ajudou em meu projeto acadêmico e profissional desde que cheguei ao Brasil, durante o Mestrado, e para concretizar minha entrada no Doutorado.

A Elaine Tedesco, mais uma vez, pelos nossos diálogos em Paris, e a Marcelo Oliveira, pelas nossas conversas em Madri.

A Simone Ávila, Cláudia Nichnig, Felipe Fernandes, Cláudia Maria Perrone, Tina Franchi, Anelise Fróes, Rariulquer Oliveira, Vinicius Kauê Ferreira, Rodrigo Requena, Everton Pereira e Patricia Rosalba Salvador Moura Costa.

Agradeço a minha Mãe, porque me educou em liberdade absoluta, manifestando-se única e energeticamente rigorosa no que se refere ao domínio da língua. Com ela aprendi que podemos disciplinar-nos mediante a linguagem, o que nos faculta para (re)programar-nos frente a qualquer circunstância.

Ao meu Pai, porque com ele aprendi a valorização do espanhol e a necessidade falar só o que é importante nesta vida que nos tocou viver, assim como as vantagens das viagens e deslocamentos e a importância da educação universitária.

Agradeço imensamente meus dois amores, a minha filha Fernanda e ao meu filho León, por terem me acompanhado nesta viagem de estudos e práticas de doutorado, na

fascinante Ilha de Florianópolis. Com eles(as) mantive diálogos intensos, que me proporcionaram um olhar diferenciado e teórico, propondo-me conceitos que facilitaram a comunicação dos meus pensamentos. Acolhendo de forma lúdica a transformação das nossas subjetividades, se mostraram abertos e afetuosos. Trabalharam comigo fazendo fotos e montando exposições na UFSC. A neutralidade e objetividade das suas percepções contribuíram para que eu pudesse seguir adiante no meu projeto artístico e intelectual: quando vi impedimentos, ela e ele souberam modificar meu raciocínio mostrando-me outras formas possíveis de interpretar e atuar frente aos fatos. Também agradeço a minha neta Maria Alice, que embora ainda não nascia, na época do doutorado, significa muito para mim, na atualidade.

VERSÃO
PORTUGUESA

PREFÁCIO

A presente publicação é uma pesquisa que teve como base a tese doutoral bilíngue dentro do Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2011, intitulada com homônimo nome, a saber, *Arte a partir de uma perspectiva queer / Arte desde lo queer*, tendo como orientadora a Prof.^a Dr.^a Miriam Pillar Grossi e como coordenadora à Prof.^a Dr.^a Cláudia de Lima Costa.

Assim, a pesquisa propõe duas versões, uma em português e outra em espanhol, já que de fato foi pensada e realizada em esses dois territórios linguísticos: no Brasil e na Espanha. A primeira versão foi escrita em espanhol.

Na época da realização da pesquisa, apostava-se por um estudo da arte atravessado pelas teorias queer. Nesse sentido, a narrativa da presente pesquisa é realizada a modo de reflexão da investigação produzida há mais de uma década. A relevância da sua edição radica na sua revisão, na sua escrita em tempo passado, aludindo a um outro momento, mas não por isso distante.

Cabe ao(à) leitor(a) julgar a atualidade das ponderações expostas em torno às proposições artísticas implicadas.

INTRODUÇÃO

Tudo começou a partir do momento em que percebi que certas imagens de corpos com identidade definida ou indefinida me perturbavam, ao mesmo tempo em que produziam *insatisfação visual*. Chamei de *insatisfação visual* o estado estético em que me encontrava diante de uma obra de arte que não atendia às minhas necessidades mentais e afetivas.

Durante esse tempo não pude fazer nada além de desenhar em um pedaço de papel que deixei arrumado na parede antes de dormir, ao abrir os olhos, de madrugada, a primeira coisa que fazia, era gesticular linhas, esboços de corpos na Canson de 250 gramas com um lápis Conté preto, como mostra a Figura 1.



Figura 1. Rosa Blanca
Sem título (2006)
Conté preto
Col. Particular

Pensava na ideia de um corpo inacabado ou *não finito*, quando desenhava. Na arte, um corpo nunca estava acabado. Um esboço possibilitava expandir as fronteiras de um corpo imaginado.

Outro aspecto que considerava relevante eram os sonhos que tinha, chamava-os de sonhos inacabados porque sempre faltava um final, também *não eram finitos*. Esta investigação foi interferida e conduzida por *sonhos*¹.

Os sonhos foram produzidos à margem da realidade. Os sonhos eram imagens das quais eu não me separava delas e nem elas de mim, *insistentemente*² as trazia à mente.

Foi justamente por um sonho queer que decidi morar em Florianópolis, sede do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGICH/UFSC), para fazer o doutorado.

¹ Considerava os sonhos como um terreno de possíveis articulações entre o imaginário e a vida. Tomei como referência o trabalho de George Sand. Em Sand, os sonhos se confundiam com a própria memória (SAND, 1854). A partir de Sand, a articulação entre arte e vida, entre obra e vida, a obra poderia ser legitimada pela própria vida (BONNET, 2000). Em Sand, os sonhos permitiam imaginar outras formas de ser e outras identidades (REID, 2007). A partir de Sand, a vida poderia, por sua vez, ser abordada por meio da escrita, impossibilitando a separação entre vida e trabalho (GENEVRAY, 2006).

² Como esta pesquisa era recorrente na ação, na produção de imagens, intervenções e manifestos, a escrita também era um objeto articulado a trabalhos experimentais. Assim, utilizava a *insistência* como uma categoria usada por Roland Barthes (1971), que operava sistemicamente como escrita. Escrever era uma *insistência* nas realidades. O trabalho da escrita significava a produção de uma linguagem. Isso significava que a linguagem não era apenas texto ou fala, mas que a escrita era também uma ação, uma tecnologia, uma *insistência* que se traduzia e transformava-se em outra realidade.

Em 2008, com *insistência*, realizei uma experiência em que desenhei e filmei dentro de uma única ação³. Nessa prática, estendi um pedaço de papel de dois de altura e de quatro metros de comprimento, em uma parede. À noite, com a luz apagada, gravava com uma câmera de vídeo na mão esquerda, enquanto desenhava, com uma vela amarrada na mão direita, sobre o papel. Minha mão esquerda filmava meus movimentos feitos com todo o corpo. No momento em que desenhava, olhava pelo visor da câmera. Tinha a autopercepção de uma máquina. A sensação foi intensa, tão forte que por alguns segundos perdi a noção de tempo e espaço, desafiando a linguagem.

Eu me senti estranha, inominável, inclassificável⁴.

Por outro lado, havia uma relação tecnológica com a câmera de vídeo e, posteriormente, com a câmera fotográfica e um laptop, que se intensificou a tal ponto que podia dizer que eu e minhas máquinas, através da arte, fortalecemos uma relação muito séria, principalmente pelas múltiplas interações que geramos entre nós e com o mundo e no mundo através da tela, da lente ou do visor. Nessa relação artística, ativou-se o potencial de produzir a minha própria subjetividade.

Foi como eu, artista, iconoclasta, pesquisadora e escritora, nascida na Cidade do México e errante por muitos anos, iniciei a investigação conceitual de imagens artísticas que

³ O endereço eletrônico para acessar este vídeo-desenho era: <<http://www.youtube.com/watch?v=96jdd7JoXiQ>>.

⁴ Fiz este vídeo para a disciplina de Antropologia Visual, ministrada por Carmen Rial, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, no semestre 2007-2, durante meus estudos de Doutorado, no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, na Universidade Federal de Santa Catarina.

buscavam não ser enquadradas dentro de um gênero “binário”.

Interessou-me problematizar o feminino na arte. Aspirei a questionar o feminino percorrendo diferentes campos do conhecimento para contribuir com o campo da arte contemporânea, com os estudos queer-feministas e com a antropologia visual. Ao problematizar a identidade feminina, propus a desconstrução do código binário na arte. Partiu-se do pressuposto de que a identidade visual do feminino —e do masculino— obedecia a um regime epistemológico visual. Esse regime ou matriz visual, que produzia subjetividade, fazia uso de tecnologias da visualidade e da estética.

Acreditava que as tecnologias da visualidade regulavam a construção estética binária dos corpos, por meio de intervenções médicas ou cirúrgicas, ou por meio de dispositivos midiáticos ou práticas discursivas artísticas e performativas, que foram as que investiguei.

No entanto, a relação entre visualidade na arte e construção e classificação da identidade não era a única coisa que importava para mim. Durante o Mestrado em Artes Visuais⁵, havia pesquisado a identidade nacional. A formação de padrões identitários para o controle dos corpos, ancorados em um território imposto como nacional e limitado por fronteiras imaginárias e geopolíticas, me levou a aprofundar os estudos sobre a constituição da identidade e a produção de subjetividade na arte e nas(os) artistas. Na época do

⁵ Realizei o Mestrado em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, efetuada a pesquisa *A crise da identidade nacional no território mediado* (1999), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Amélia Bulhões.

doutorado, 2007, os estudos queer pareciam ser os mais apropriados para a pesquisa de identidade⁶.

As abordagens de Gloria Anzaldúa, poetisa chicana que pela primeira vez sentiu a alienação da identidade de gênero e da identidade nacional, dialogava com minhas preocupações igualmente nômades. Se a identidade nacional era questionada pelos artistas quando viajavam e cruzavam fronteiras, poderia a identidade de gênero ser questionada no momento de navegar pela subjetividade dos próprios artistas, atravessando e atingindo as fronteiras de seus corpos por meio de ações e performances em arte? Afinal, a metodologia queer, mais do que uma análise, exigia a execução de uma ação, a reprodução e intensificação da linguagem que produzia a subjetividade dos corpos, sua estética e sua identidade, até chegar à sua resignificação e deslocamento. Outros corpos eram possíveis na arte, como na vida.

Naquela época, percebia um movimento constante, não só por ser estrangeira no Brasil, mas também pelas viagens que fiz durante meu estágio de doutorado na Europa, graças a uma Missão de Estudos coordenada pela antropóloga Dr.^a Carmen Rial. Meu vício em *periódicos* eletrônicos me levou a continuar investigando as formas de produção do conhecimento eletrônico no contexto da arte e dos estudos queer, dentro do projeto da Missão de Estudos. Em Madri, pesquisei as coleções eletrônicas da Biblioteca Tomás Navarro Tomás do Centro de Ciências Sociais (CSIC) e da Biblioteca Universitária da Universidad

⁶ Anos depois, desenvolveria o projeto de pesquisa *Arte nas margens: estrangeiridades e (des)localizações*, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria, investigando a produção da subjetividade e da identidade na arte e nas/os artistas.

Complutense de Madrid (UCM). No que diz respeito aos documentos impressos, a Biblioteca do Museu Thyssen Bornemisza, em Madri, permitiu-me consultar livros e catálogos que não eram abertos ao público, poucos tinham acesso a esta coleção artística e privada.

Também viajei para outras cidades para investigar em outros centros como o Centre d'Estudis i Documentació, do Museu D'Art Contemporani de Barcelona, na Catalunha, bem como na Bibliothèque et Inathèque National François Mitterrand, la Bibliothèque Marguerite Durand e, a Bibliothèque Publique Informativ du Centre Pompidou, em Paris, França.

Em Paris, tive a oportunidade de entrevistar a Dr.^a Marie-Jo Bonnet (2010), historiadora da arte. Bonnet era da ideia de que eu abandonasse a perspectiva queer. Ela estava convencida de que a metodologia queer funcionava com arquétipos de gênero. De minha parte, em um primeiro momento, pensei que a *queeridade* pudesse ser apenas um método entre outros e, no entanto, mais do que um método, era uma proposta de ação muito próxima da dimensão artística como prática que exigia fazer e produzir linguagens. Era assim que comecei a pensar a arte do ponto de vista queer, como uma prática que exigia uma codificação cultural das subjetividades.

A arte, como o queer, não era cartografia, análise, teleologia, metafísica. Uma arte do queer, como eu a propunha, exigia metodologicamente a execução de uma ação e sua resignificação. Era óbvio que a arte poderia ser feita sem teorias queer. Mas eu precisava de uma metodologia que me ajudasse a teorizar e ao mesmo tempo propor ações que me permitissem transitar entre as disciplinas, na arte contemporânea e nas ciências humanas.

Para a antropóloga Dr.^a Miriam Grossi (2010), orientadora da minha tese, e para a pesquisadora Dr.^a Cláudia de Lima Costa (2002), co-orientadora, só era possível produzir conhecimento a partir da experiência⁷. Assim também propus uma metodologia queer para a pesquisa e produção das artes visuais, como método teórico-prático baseado na experiência, onde era preciso conceber e realizar ações que nos levassem à produção de outras realidades. Propus uma metodologia queer que (re)produzia linguagem(s) de práticas e processos artísticos através dos conceitos operativos como *ambiguidade*, *fetichismo*, *manifesto* e *enigma*. Com a intenção de utilizá-los como recursos epistemológicos para a problematização de um regime epistemológico visual, os conceitos de *ambiguidade*, *fetichismo*, *manifesto* e *enigma* operaram em práticas visuais concretas, ressignificando as subjetividades, ao longo da pesquisa.

Eu estava interessada em imagens queer. Utilizei o termo queerização como uma ação que permitiu pesquisar textos e visualidades que escondiam a construtividade da normatividade em relação ao feminino e suas mediações

⁷ O debate sobre a categoria da experiência ocupava um lugar central nos Estudos Feministas. Propunham a consciência como uma dimensão de enunciação que emergia no reconhecimento da experiência concreta. Surgia assim o "momento teórico-crítico" para o questionamento das categorias analíticas. In: (COSTA, Claudia de Lima. "O sujeito no feminismo: revisitando os debates". Cadernos Pagu 12, pp. 59-90. Campinas: UFSCar, 2002. Também foram importantes as reflexões de Joan Scott sobre a experiência: SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione L., LAGO, Mara C. de Souza e RAMOS, Tânia RO (orgs.) Falas de gênero. Florianópolis, Editora Mulheres, 1999, pp. 21-56; e COSTA, Claudia. *Being Here and Writing There: Gênero e Política de Tradução em uma Paisagem Brasileira* Signs 25(3), 2000, pp. 727-760.

subjetivas. A princípio, fiz um recorte de imagens que estavam navegando na internet e que datavam da última década do século 20 e do presente século 21. Essas imagens foram localizadas em sites específicos.

Observei como os sites também funcionavam como arquivos, arquivos que substituíram os acervos, na minha pesquisa.

Fazendo uso de abordagens teóricas como a iconologia, pude provocar diálogos entre imagens de diferentes temporalidades cronológicas.

Para a produção de uma investigação queer, bem como para sua interação e diálogo com ela, foi preciso um esforço de transitar, de viajar, de não se ancorar em uma temporalidade cronológica. Porque o cronocentrismo não só nos levou à ideia de origem, de criacionismo, de divindade, mas também a um heterocentrismo que pretendia regular o tempo da vida (DOWSON, 1998, 2000).

Isso é algo que também foi possibilitado pela Internet, onde a dimensão do tempo não era linear. O queer e o *trans* se constituíram em rede, em um conjunto de sites, blogs e arquivos interligados.

A densidade e a velocidade das interligações afetaram os movimentos, as identidades e os imaginários (POVINELLI & CHAUNCEY, 1999). A partir da internet foi possível ter acesso não só a imagens, mas também a outros objetos eletrônicos como vídeos, *ebooks*, mapas, poemas, conferências, que tinham o objetivo de interferir e produzir dissidências identitárias transnacionais.

O que eu desejava era expandir formas de fazer poéticas visuais e pesquisas sobre imagens de arte que fossem além da análise, leitura ou interpretação. Ao cruzar diferentes disciplinas e ao mesmo tempo operar fora delas, pretendia destacar a necessidade de operar de outra forma epistemológica, que nos levasse à formulação de outros questionamentos foucaultianos (FOUCAULT, 1984b): O que foi o que nos levou a trabalhar analisando imagens? Por que tivemos que fazer leituras de imagens? Por que produzimos arte e para quem? Talvez assim também possamos nos perguntar: Por que produzimos gênero(s) na arte? Por que produzimos identidade(s)? Por que estava problematizando o feminino na arte? Ou por que, ao problematizar o feminino, problematizava a produção de conhecimento nas artes visuais?

Durante a pesquisa e a escrita foi importante passar em diferentes línguas. Nesse sentido, escrevi a pesquisa de forma bilíngue, dando lugar a uma versão em espanhol e uma versão em português, que não necessariamente são as mesmas.

Obviamente eu fui a autora da investigação bilíngue, no entanto, houveram outras línguas, outras interseções que participaram diretamente da autoria da produção textual. Inicialmente, a redação foi feita em espanhol por mim, tendo que fazer traduções de algumas fontes como português, inglês ou francês — e de alguns artigos escritos em catalão ou italiano—, dando lugar ao surgimento de estranhamentos na sua leitura tanto na versão portuguesa, como na espanhola. Minha orientadora, Miriam Grossi, baseada em sua formação franco-brasileira, também participou da revisão da pesquisa, assim como Cláudia de Lima Costa, que tinha diversas referências anglo-saxônicas.

Pesquisei também a partir da Web 2.0 e principais bases de dados e editoras investigadas com seus respectivos periódicos como: Gale, Jstor, Sage, Scielo, Springer, Duke University Press, Cambridge University Press, Chicago University Press e Oxford University Press, além de Repositórios Institucionais do Estado espanhol, matrizes eletrônicas epistemológicas para o surgimento e desenvolvimento de teorias queer no campo acadêmico e científico contemporâneo.

Articulei teórica e praticamente meu trânsito entre os blogs, disciplinas, seminários, congressos, exposições e intervenções realizadas no Brasil e no Estado espanhol.

Visitei cerca de 80 blogs⁸, como: *Arquitectura de las Mas-culinidad-es*, *Artísimas*, *Casa Trans de Quito*, *Clarifornia*, *C-Queer*, *Ex Dones*, *Feministas en Iran*, *Gender Hacker*, *Hasta la Limousina Siempre*, *Heroína de lo Periférico*, *ideasdestroyingmuros*, *La Mestiza*, *La Chimera Rosa*, *Las "Invertidas"*, *Las Caras de la Homo-Les-Transfobia*, *Les Atakas*, *Lolito power*, *NacionScratches*, *Parole de Queer*, *Pornoterrorismo*, *Post Op*, *Queeruption*, entre outros. Seleccionei imagens e textos desses blogs que utilizei e investiguei ao longo da investigação.

Fiz a curadoria de seis intervenções plásticas e exposições para o Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS/UFSC), coordenado por Miriam Grossi.

Durante o doutorado, produzi quatro trabalhos artísticos para exposições: um vídeo-desenho para a exposição *Visor*

⁸ Os weblogs "permitem que as visões internas dos indivíduos sejam expostas e postas à prova" (PAULA, 2010: 97).

II – 2007 –, exposto na Pinacoteca Feevale, Novo Hamburgo/RS; um conjunto fotográfico intitulado *Separación*⁹, para a Mostra de Fotografia Fazendo Gênero 8 – Florianópolis, 2008 –; um conjunto de desenhos cujo título foi *Te-Amando-Me*, selecionado para a Mostra de Arte do Encontro Nacional Universitário sobre Diversidade Sexual (ENUDES) – Belo Horizonte, 2009 – ; e, um conjunto fotográfico intitulado *Tráfico de Modelos: Trans – Marika – Bollos – Mestiza – Mujer* que foi exibido na Mostra de Fotografia Fazendo Gênero 9 – Florianópolis, 2010 – e que também discuti nesta investigação. Escrevi os dois manifestos feministas do NIGS, com base nas diretrizes editoriais de Grossi.

Dentro da poética proposta, tanto a produção plástica quanto a textual foram necessárias. Embora a prática plástica seja o ponto de partida privilegiado (LANCRI, 1998/2002), questionei o que deveria acontecer primeiro na pesquisa artística, chegando à conclusão que podia ser a prática ou a teoria. E como eu estava trabalhando na inter e na transdisciplinaridade, a partir do queer, questionei o caráter binário da ciência moderna – teoria/prática –, como artista que atuava em um programa interdisciplinar. Assim, discuti metodologicamente os limites entre o teórico e o prático, por meio do trabalho, onde tanto a produção textual quanto a prática se articularam dando lugar a um corpo único.

No primeiro capítulo, estudei a linguagem das práticas artísticas através do conceito de *ambiguidade*. Na primeira parte, expliquei o regime epistemológico visual. Na

⁹ Este trabalho ganhou o Primeiro Prêmio da Mostra de Fotografia do Seminário Internacional Fazendo Gênero (2008).

segunda parte, estudei diferentes imagens artísticas em que o ambiguo atuou para uma problematização do feminino.

No segundo capítulo, tentei fazer uma breve genealogia do *fetichismo*, para depois interferir com esse mesmo conceito em certas imagens artísticas contemporâneas. O objetivo foi mostrar que o fetichismo era um traço do pós-colonial¹⁰ em imagens artísticas que problematizavam tráfico, escravidão e violência. A ideia foi mostrar como essas dimensões atravessavam o feminino. Quis propor a construção de genealogias como forma de investigar conceitos específicos que intervieram na arte contemporânea.

No terceiro capítulo, utilizei o conceito de *manifesto* como recurso operacional para compreender as propostas visuais contemporâneas do feminismo queer. Investiguei e ampliei o fenômeno da visualidade criando uma breve genealogia de manifestos artísticos e feministas. Fiz articulações conceituais para discutir as propostas de manifestos como a diáspora queer.

No quarto capítulo, trabalhei com o conceito de *enigma*, como categoria que possibilitou investigar fotograficamente o feminino em ações experimentais e artísticas. Fiz ações fotográficas no espaço urbano. Narrei os caminhos que configuraram a interação entre a fotografia, as(os) modelos e mim, lembrando que “revelar a construção poética das obras é uma informação significativa para a compreensão

¹⁰ Estava usando a noção de pós-colonial no sentido que Donald Slater e Morag Bell (2002) sugeriram como um primeiro significado: como um modo associado ao pós-estrutural e ao pós-moderno, estabelecendo-se como um trabalho de agência, subjetividade e resistência. Nesse sentido, as práticas artísticas que estudei problematizavam a modernidade ao enfatizar as diferenças e a indissociabilidade do colonialismo e do imperialismo (COSTA, 2010).

da arte” (RIBEIRO, 2009: 52). Na última parte do capítulo, estudei os eventos que foram desencadeados pela exposição das fotografias.

O capítulo final foi reservado para a *última conclusão*. Numa primeira parte, fiz considerações sobre a configuração da arte do queer como objeto de estudo, no contexto da prática inter e transdisciplinar. Fiz um exame atento sobre o feminino, a partir do que foi investigado ao longo da pesquisa. Em uma segunda parte, analisei o que foi tomado em conta dentro da metodologia queer. Numa terceira parte, reflexionei sobre o significado da arte queer.

Por fim, essa proposta do queer, na presente investigação, foi fruto de um conjunto de tensões em sua interface com o íntimo, o familiar, o acadêmico, o profissional, o nacional, o global e o artístico, fruto de um debate que confrontou campos queerfóbicos, encontrando impedimentos por parte dos campos disciplinares que se aferravam a pensar e investigar arte e gênero a partir de um código binário (homem-mulher, teoria-prática). Assim como por parte de uma arte, onde às vezes o formalismo e as perspectivas nacionais cegam outras possibilidades de pensar e fazer práticas artísticas que provoquem mudanças significativas em nossas próprias vidas. Assumi os riscos íntimos, familiares, acadêmicos, profissionais, nacionalistas e artísticos que esta pesquisa e prática artística possam implicar.

AMBIGUIDADE



No inverno boreal de 2009, fiz um estágio de doutorado em Madri, na Espanha, para realizar um estudo comparativo entre periódicos eletrônicos. Afortunadamente, já estava viajando no mundo infinito das revistas eletrônicas. Fui Multiplicadora do Portal do Jornal CAPES, no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas/UFSC, durante meu doutorado. Ou seja, fiz cursos na Biblioteca Universitária/UFSC, para poder revisar e ensinar as técnicas de uso do portal para colegas universitários/as ou para quem tivesse interesse em consultar documentos científicos eletrônicos. Então, como o que me interessava era a perspectiva queer na arte, decidi, para o projeto no exterior, investigar como as teorias queer estavam sendo produzidas eletronicamente no campo da arte. Em Madri, consultei as revistas do portal da Biblioteca Universitária da Universidade Complutense de Madrid (UCM) e da Biblioteca Tomás Navarro Tomás. Com a ideia de que basicamente as publicações sobre teoria queer se concentravam em revistas especializadas em estudos de gênero, como no Brasil, por meio da Revista Estudos Feministas ou Cadernos Pagu, entre outras, nos primeiros tempos me dediquei a fazer uma cartografia que daria conta de revistas deste tipo no Estado espanhol. No entanto, esse plano não funcionou, pois poucas ou nenhuma eram as revistas que encontrei com esse perfil, na

época. Assim, assumi a tarefa de pesquisar no mundo queer de Madri quais eram as autoras acadêmicas que se dedicavam ao estudo do queer e da arte e onde o difundiam. Foi assim que encontrei Lucas Platero.

Só que quando conheci Lucas Platero, não era Lucas, era Raquel. Eu a escolhi para entrevistá-la e assim ter acesso ao contexto de produção das teorias queer. A sua posição como docente do Mestrado em Género da UCM e, como membro do projeto europeu Qualidade nas Políticas de Igualdade de Género (QUING), constituiu-a como uma figura importante e relevante para o trânsito e concretização do Estado espanhol como membro da União Europeia, no que diz respeito à concepção de Políticas de Igualdade, numa dimensão de género e sexualidades.

A entrevista teve que ser feita em Madri praticamente na mesma semana em que o conheci, pois tive que viajar para Paris imediatamente. Estando em Paris, em uma tarde de inverno, sentada no meio da sala da Bibliothèque Publique d'Information do Centro Pompidou, no meio da investigação, enquanto revisava minha correspondência eletrônica, abri um e-mail onde descobri a imagem do Lucas, que antes era Raquel. Nesse exato momento, respondi a Raquel perguntando se era Lucas. Então e sem contratempos, ela, agora ele, me respondeu afirmativamente. Mesmo depois de alguns segundos, ele ratificou sua posição dizendo-me que na verdade era Lucas, que era Lucas o tempo todo e que só deixava de sê-lo quando pediam seu documento de identidade.

Sempre me perguntei o motivo pelo qual a partir daquele momento me senti atraída não por Lucas, mas pela imagem de Lucas, pela sua fotografia digital, pelo seu retrato, pelos

vários ícones dele que circulavam na Internet, pelo que sua aura representava estética, artística e performativamente. Eu, escritora, pesquisadora, artista, curadora, historiadora e teórica, que tanto acreditei em saber tudo ou quase tudo sobre imagens, métodos e conceitos artísticos, a partir daquele momento caíram todas as minhas certezas, minhas afirmações e categorizações sobre o que uma imagem podia significar nas dimensões da estética e da sedução.

Essa atração, esse trabalho sobre meu olhar e, portanto, no meu corpo, passou a ocupar meu tempo, meus pensamentos, anotações e rumos de minha pesquisa. A imagem ambígua de Lucas era como um espejismo sobreposto nos papéis, livros, diários, telas, câmeras, desenhos e tudo, absolutamente todo meu material de pesquisa.

Foi assim que executei este capítulo, com a intenção de saber o como se constituíam as práticas que produziam visualidades indeterminadas de sujeitos e como essa estética indefinida era tão importante para o deslocamento identitário. O potencial dessas imagens no que diz respeito à geração da subjetividade e o fato dessa situação estética, de que esses atos visuais desestabilizaram processos habituais de identificação e desafiaram um tipo de regime epistemológico visual, alimentaram a minha necessidade de investigar e praticar aquele conceito que norteou minha pesquisa: a *ambiguidade*. O que estávamos vendo quando acreditávamos que estávamos vendo? Que tipo de predisposições incorporávamos visualmente para a percepção e interação com as imagens identitárias? Qual era a relação entre o cativante e o visual? Por que nascia uma atração diante de imagens ambíguas? Qual era a relação entre *ambiguidade* e arte?

O objetivo principal deste capítulo foi então mostrar como funcionava um regime epistemológico visual. E como esse regime se configurava na linguagem.

Assim, comecei a problematização¹¹ do feminino, das formas de pensar o feminino, de definir o feminino na arte. No momento em que eu usava o conceito de *ambiguidade*, para o estudo artístico do feminino, o problematizava.

Regime epistemológico visual

Neste subcapítulo, abordei o que considere ser o regime epistemológico visual. Parti do pressuposto de que o feminino — e o masculino — se constituíam na linguagem de um regime epistemológico visual. Priorizei a dimensão visual e estética desse regime. Interessou-me destacar o papel do visual, do corpo como imagem, desde uma perspectiva queer, como dimensão estética que interferia na produção das identidades e das subjetividades, e consequentemente, na produção do sujeito na arte.

As teorias queer operavam, na época, por meio de ressignificações (HALBERSTAM, 2005) de categorias práticas culturais. Estava chamando de regime epistemológico visual o sistema de conhecimento constituído política, estética e dicotomicamente em uma linguagem visual. Determinando o corpo como imagem, o regime baseava-se em códigos de

¹¹ Usei a categoria de problematização na perspectiva de Michel Foucault (1984b). Para Foucault, a problematização visava pensar e analisar politicamente o conjunto de práticas discursivas e não discursivas, regras de ação e modos de relação que regulavam o modo de pensar e institucionalizar o conhecimento e seus objetos, o que é muito diferente de ter como objetivo o estudo de sistemas de representação.

classificação para a identificação dos corpos falantes. O que significava que a classificação das identidades incluía também a construção de tipos de estética. O binarismo identitário feminino/masculino era construído como se fosse natural e inalterável.

Esta configuração da estética identitária se configurava a partir de um dimorfismo sexual que também era constitutivo do nosso pensamento ocidental. Concordava com Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996) quando explicavam que o pensamento binário operava em uma matriz unitária que produzia modelos miméticos. Corpos binários eram tautologias de sistemas dicotômicos ocidentais. Estávamos sempre tentando encontrar correspondências binárias que fossem análogas ao feminino/masculino. Queria dizer que a "representação" se dava por uma lógica cultural dicotômica. O regime epistemológico visual era desencadeado em nosso cotidiano graças aos questionamentos dados pelas imagens da mídia, do cinema, da publicidade e principalmente pela arte ou história da arte — o que me preocupava —. O que teve como consequência a crença de que nosso processo de visualização era natural e que nos dedicávamos a configurar modelos visuais análogos binários: feminino/masculino, homossexual/heterossexual, progesterona/testosterona. Sempre se tentava estabelecer as representações como correspondências estruturadas em uma linguagem visual. Essa representação era articulada a práticas artísticas, discursivas, estéticas ou tecnológicas. O que implicava que esse regime visual estava sendo mediado pela estética, pela arte, pela tecnologia de gênero e pelos discursos de conhecimento. Era tautologia.

A estética visual era um elemento que precisava ser levado em conta ao estudar a produção de subjetividades e

desejos. A reiteração discursiva da arte era também visual e estética, e a estética visual afetava o processo constitutivo dos(as) sujeitos.

Operando com ambiguidade

Partindo do pressuposto de que o conjunto de nossos hábitos corporais constituía um conjunto de técnicas aprendidas (MAUSS, 1974), pude concordar com Geertz (2001) que o cérebro não poderia operar independentemente fora do contexto cultural e que nossa mente e corpo só existiam interagindo com o mundo. Língua, cultura, tecnologia, corpo e pensamento eram inseparáveis. A linguagem era uma ferramenta para a autoconstrução humana (HARAWAY, 1985/1991).

Na arte, a fronteira entre invenção — ou ficção — e realidade social e cultural se dissolvia, não havia separação entre o tecnológico ou artificial e o orgânico. O que significava que a arte poderia escapar de modelos únicos e pré-estabelecidos, a qualquer momento. Era um campo de possibilidades.

Pensava da mesma forma que Helen McDonald (2001), para quem a *ambiguidade* na arte possibilitou desconstruir estereótipos de feminilidade ao transgredir construções generalizadas do corpo feminino. Selecionei imagens para problematizar categorias binárias.

Com essas imagens ambíguas da identidade feminina, o status da produção de arte feminista essencialista apresentava-se incerto. Ao invocar um ideal de feminilidade pura e ao investigar os chamados impulsos primários para a constituição de uma raiz identitária, esse tipo de feminismo

essencialista enfrentava uma contra-narrativa de *ambiguidade* que excluía qualquer tipo de certeza binária. Numa altura em que não existiam definições nem percepções previsíveis, surgiu também a aposta de que estas práticas artísticas favoreciam a democratização da produção artística ao serviço do prazer ou do hedonismo.

A globalização da cultura permitiu que a proliferação de imagens artísticas virassem questões complexas de corporalidades e identidades, produzindo visualidades híbridas. Dentro de uma "tipologia do ambíguo", surgiam conceitos como: "corpo andrógino", "corpo híbrido", "corpo abjeto" ou "corpo pós-humano", cujas performatividades de gênero deslocaram a identidade como ideal (McDONALD 2001 : 3). Isso podia ser observado em algumas obras como de Del LaGrace Volcano.

Del LaGrace Volcano era um artista que desafiava as "normas" de gênero. Consumia testosterona para amplificar atributos hermafroditas de seu corpo. Dessa forma, seu corpo passou por mutações, da lésbica ao hermafrodita, ao transhomem ou ao intersexuado (MAHON, 2005/2007). Por meio das tecnologias de gênero, um dos objetivos de Volcano era *remapear* o social, criando novas geografias de gênero.

Volcano também se considerava um terrorista do gênero. Estava entendendo por terrorista de gênero alguém que subvertia e desafiava o código binário, neste caso o de gênero. Era um *enigma* com objetivos específicos, pois era fato que o binário havia levado muitas pessoas a serem coagidas no momento de serem obrigadas a agir, se comportar e existir obedecendo a determinados padrões:

de existir dentro de um modelo hermeticamente masculino, ou do contrário, existir dentro do feminino.

Na obra de Volcano, intitulada *Torso Hermafrodita* (1999), a configuração genital aparentemente poderia ser identificada como masculina, mas também poderia ser categorizada como feminina. Da mesma forma, e em diálogo com outras imagens da História da Arte, a exposição do torso referia-se a *Vênus de Milo* (Séc. 130-100 AEC), de Alexandros de Antioquia ; simultaneamente, a delicadeza do gesto corporal evocava o *Hermes* (Séc. IV AEC), de Praxíteles. O que percebi era que havia um imaginário artístico, por parte de Volcano, que rompia com o regime epistemológico visual do feminino e do masculino, já que *Vênus* era tradicionalmente feminina e *Hermes* era masculino. A imagem abria uma fonte inesgotável de inspirações visuais para a tentadora produção do ambíguo. Percebi que na arte faltavam descrições, interpretações ou palavras, que fossem além da chave binária, como poderia ser nomeada a estética ambígua dessa obra? Seria possível falar de uma atração ambígua? A estética poderia ser descrita ou nomeada quando identidades dicotômicas deixaram de fazer sentido?

Se partia da ideia de que a arte podia se tornar uma extensão do desejo, era possível começar a imaginar o que a arte do ambíguo poderia realizar: fazer conexões com outros corpos, provocar a percepção de outras realidades de corpos com as mais diversas sensualidades expressas em várias identidades estéticas e visuais. O desejo era visual?

Outras imagens produziam outros graus de visualidade e, portanto, operavam por meio de outros graus de *ambiguidade*. Era o caso de algumas fotografias de Catherine Opie, como *Angela Boots* (1992). Pude ver que

suas imagens desconfiguravam as convenções de identidade.

Quando sabia que o sistema binário exigia transparência em sua definição, percebia que, em Opie, a *ambiguidade* intervinha na nitidez da preciosa definição do retrato. Pois em suas imagens, a visualidade nítida apresentava um entrelaçamento de elementos que desmentiam a predominância hermética do feminino, por meio da atuação corporal, penteado e indumentária da modelo.

Em *Angela (Boots)* (1992), de Opie, a profundidade da imagem era dada pela performance corporal, indicada pela disposição do corpo. A profundidade do espaço fotográfico era indicada por uma perna deitada que aparecia em primeiro plano e que, num único eixo e direção, nos conduzia à totalidade da modelo, impondo a bota ao corpo.

Angela (Boots) foi como Opie a apresentou. Esteticamente, as botas transformavam a feminilidade da modelo. Porque as botas faziam referência à imagem do soldado, que historicamente estava ligada a um certo tipo de masculinidade. Essa *ambiguidade* representava uma perigosa instabilidade, devido ao sentido heróico ou guerreiro¹² ou que poderia ser desdobrado ou inferido a partir da aparência da personagem e que era contrária ao estereótipo da mártir feminina (LEDUC, 2006).

¹² O sentido heróico e guerreiro foi intensificado quando se soube que a moda no vestuário feminino era tradicionalmente um suporte para a visualidade heterossexual dos sujeitos. Convencionalmente, a moda era um mecanismo cultural que produzia sujeitos femininos que desejavam sujeitos masculinos (FUSS, 1992).

As botas ou as roupas em *Angela (Botas)* também indicavam diversidade *sartorial*. Com este termo quis referir-me à forma como a artista sinalizava através das roupas e acessórios uma espécie de sentimento e transformação indeterminados, conotando uma condição política *trans*. Eu utilizava o *trans* como o poder de trânsitar esteticamente, sem a necessidade de operar com categorias como sexo ou gênero. Agora, essa prática indumentária deliberada era paradoxalmente ao mesmo tempo restritiva e libertadora, do ponto de vista feminista (SHACKLETON RAFFUSE, 2009). Porque ela sabia que o vestido agia como um artifício que implicava vaidade e visava agradar o olhar masculino. Mas na imagem em questão, de Opie, a estética, a vaidade e o *glamour* da modelo estavam sendo reproduzidos na linguagem da *ambiguidade* de sua postura. Isso era algo que me interessava porque acreditava que a condição *queer* e *trans* possibilitava uma (re)constituição do feminino através da experimentação de novas formas estéticas. Havia um objetivo claro de desidentificação com o gênero, mas também uma necessidade de marcar esse trânsito, vagar nas fronteiras. O visual do modelo o permitia. Era aí que a *ambiguidade* estava operando.

Eu poderia dizer que o *trans* na arte era atravessada por uma *ambiguidade* que não acreditava em anatomia. O *trans* não estava interessado no que poderia representar categorias como identidade sexual. O *trans* acreditava em uma constante transformação subjetiva. Não se identificava com nenhum gênero. Talvez o termo mais próximo a esse tipo de apresentação visual era transgênero. Transgênero não devia ser confundido com transexual. O transexual acreditava na anatomia sexual. Enquanto o transgênero extrapolou a sobrecodificação sexual. O transgênero estava fora da lei, ao contrário do que acontecia com o transexual

que está dentro da lei, pois não seguia nenhum protocolo para alcançar uma identidade esperada (MORELL CAPEL, 2010). O transgênero se vinculou à auto apropriação da identidade pessoal, ampliando o conceito de performance e atuação nas margens (CASTEL, 2003).

Os personagens não estavam estacionados em um gênero, pois o imaginário que provocavam através dos acessórios e dos diferentes elementos com os quais trabalhavam com esse tipo de imagem era artístico, não se fechavam em uma única interpretação.

Em uma imagem, essa indefinição, essa transcodificação estética era essencial para essa provocação do sedutor na *ambiguidade*. Essa possibilidade *trans* era importante visualmente. A arte, do queer e do *trans*, sugeria subjetividades utópicas¹³. Trabalhar com linguagens artísticas ambíguas significava aquela transcodificação, significava aquela apresentação de visualidades utópicas que geraram outras percepções para outra configuração da subjetividade. Podia afirmar que a perspectiva queer, como eu a desenvolvia, não trabalhava com modelos unitários ou miméticos, nem com analogias, pois era para isso que funcionavam a sociologia, a antropologia, a história ou a psicologia, para fazer cartografias sociais. Assim como não poderíamos fazer uma teoria sobre o que não havíamos vivenciado, não poderíamos aspirar ao que não havíamos imaginado, neste caso, visualizado. Não queria radicalizar a importância da visualização, apenas queria ampliar o debate

¹³ Por isso estava em desacordo com Gayle Rubin quando ela falou, com Judith Butler em *Tráfico Sexual* (2003), que a análise literária ou cinematográfica não partia de pessoas de carne e osso, porque isso poderia incluir às artes visuais. Compartilhava a ideia de Halberstam (1998/2008) de que tais separações contribuiriam para fortalecer a crença de que havia uma verdade no comportamento sexual, e uma ficção na análise textual – onde eu incluía também as imagens.

sobre as possíveis contribuições da arte visual para a produção e (ou) desconstrução da identidade.

Houve também outros casos em que a ambiguidade operava no imaginário. Era o exemplo de uma das imagens que pertenciam ao arquivo de imagens Goodyngreen¹⁴. A artista Goodyngreen perseguia um desejo ambíguo. Apesar de parecerem exercícios experimentais, os modelos que surgiram foram decisivos. Não havia timidez neles e embora parecessem incertos, se percebia que havia um "ensaio"

¹⁴ Esse tipo de arquivo de imagens funcionava como coleções virtuais na Internet. Havia dezenas de sites ou blogs, onde a(s) administradora(s) armazenavam um grande volume de imagens experimentais categorizadas como genderqueer, trans, transfeministas, trans-marika-bollo, transgêneros e outras não menos importantes. Os sites constituíam um complexo dispositivo político, artístico e conceitual. Operavam transnacionalmente textos e links que se interligavam a outros sites ou blogs com os mesmos objetivos para a recodificação da(s) identidade(s) em suas mais variadas dissidências e reincidências identitárias, questionando sistemas econômicos, direitos, políticas públicas, violência de gênero, ou, anunciando programas em festivais de arte e cultura. No caso de Goodyngreen, surgiram imagens de performances estéticas e artísticas. As fotos às vezes eram acompanhadas de frases e legendas ou simplesmente rotuladas como *Sem título*. Os títulos ofereciam alguma ideia sobre a imagem, mas na realidade eram muito concisos e às vezes até confusos, esse parecia ser o objetivo da administradora. Geralmente, a autora não especificava a técnica, nem a dimensão das imagens. Durante a investigação entrei inúmeras vezes no site e percebi que havia uma preocupação artística na composição, na organização do espaço, nas sequências das fotos que pertenciam ao mesmo tema e, nas próprias imagens, no que se referia a aspectos formais como equilíbrio, foco ou cuidado com o ângulo. A partir do site foi possível saber algumas informações sobre a artista, embora difícil de confirmar. Aparentemente, a artista nasceu na Dinamarca e seu trabalho foi desenvolvido na cena queer de Berlim, onde morava na época. Anos depois, a artista se comercializou, encerrando a proposta conceitual que eu havia investigado entre 2009 e 2011. Foi uma decepção para mim.

fotográfico, estabelecendo um diálogo com sequências cinematográficas atraentes. Havia tomadas completas, mas também havia cortes. O local poderia ser urbano ou em interiores. Podiam-se contemplar vistas da cidade de Berlim ou recintos fechados, apartamentos onde apareciam a cozinha, os quartos ou os banheiros. Todos os objetos mostrados pelo(a) fotógrafo(a) faziam um sentido inusitado. Havia uma intenção de relacionamento entre os modelos devido às interações provocadas nas disposições corporais.

A última vez que entrei no site, a administradora havia organizado as imagens em miniatura, de forma que fosse possível selecionar qual fotografia queríamos visualizar para ampliá-la, no momento de clicar nela. Já no blog, as imagens apareciam verticalmente na tela começando pelas últimas que haviam sido postadas. Alguns tinham o nome da cidade onde a fotografia provavelmente foi tirada. Cada imagem tinha o Copyright de Goodyngreen no canto inferior esquerdo. Havia um espaço para escrever comentários. Como já conhecia o site desde 2009, em 2010 estava tentando encontrar aquelas imagens com as quais vinha trabalhando. Felizmente, tive o cuidado de guardar as imagens, porque a Internet funcionava assim: podíamos selecionar imagens que nos cativaram e, em menos de minutos, poderiam desaparecer. Havia experimentado aquela angústia mais de uma vez. Tive que passar noites e madrugadas procurando uma única imagem, com ou sem sucesso. Apesar de tê-las salvado em *power point* que era o formato que eu usava para armazenar as imagens para poder contemplá-las em sequência e ampliar-as na tela, sentia um vazio quando não as encontrava na Internet. Uma tristeza me invadia imaginando motivos. O que mais me doía era o possível arrependimento da autora, de ter se decepcionado com sua obra e de repente tê-la deletado. Era o grande risco de trabalhar com objetos eletrônicos. Ao

contrário do que acontecia com os objetos físicos que dificilmente poderíamos fazê-los desaparecer, mesmo que existissem em coleções particulares, sabíamos que estavam ali e que a qualquer momento poderiam ser exibidos. O valor da exposição, ao mostrar o objeto, era um acontecimento, talvez maior do que o próprio objeto.

Na fotografia *Catálogo Casal #3*, sem data, de Goodyngreen, não havia uma resposta determinante sobre o que estava se passando. O imaginário prevalecia sobre a ordem simbólica, quando na interface do computador não havia correspondência entre a visão e o conhecimento, entre o visível e o cognoscível. Como apontou Maurice Godelier, na ordem simbólica — que é o espaço do dimorfismo sexual —, uma realidade sustentava outra realidade, mas nunca tomava seu lugar. Tanto o simbólico quanto o imaginário compunham o real, a realidade subjetiva e a intersubjetividade (2003). A simbologia masculino/feminino ou sua analogia masculino/masculino ou feminino/feminino pareciam não ganhar espaço nessa imagem de Goodyngreen. E também não parecia fazer sentido. O imaginário do não-binário atuava com o simbólico, provocando outras formas de pensar as relações entre as pessoas.

Poderia sugerir que se tratava de uma imagem ambígua que não sustentava a realidade simbólica como exclusiva, pois os símbolos dicotômicos do regime epistemológico, que estabeleciam uma correspondência feminina/masculina, não apareciam visivelmente. O imaginário despertava nossos sentidos. Essa imagem de Goodyngreen interferia na visão anestesiada pela simbologia binária. Essa *ambiguidade* despertava a ordem dos nossos afetos. Esses personagens imaginários poderiam ser conceituados como o que a artista Monika Treut (2000) chamou *de gendernaut*

/navegantes de gêneros, em alusão a seu filme de nome homônimo, com a intervenção da teórica Sandy Stone, dirigido em 1999.

Os personagens, em uma das imagens de Goodyngreen, eram convidados a serem vistos como se estivessem em um navio desancorado, atravessando um oceano de diferentes identidades. A ação acontecia em cima de uma máquina de lavar. O choque dos sentidos entre os corpos nus se intensificava imaginariamente, quando se fantasiava com a ideia de que a máquina poderia ser ligada e, portanto, poderia vibrar na pele e nos músculos dos personagens, suscitando um prazer visual, sem a preocupação de qualquer tipo de explicação científica. As máquinas eram corpos e os corpos eram máquinas cegas pelo desejo. De repente, a produção de uma cegueira do conhecimento visual parecia ser a única condição para que a ordem do desejo imaginário se estabelecesse. O simbólico precisava da razão para ser visto, e do ponto de vista epistemológico para que houvesse razão. A *ambiguidade* nunca poderia ser simbólica. O prazer simbólico estava na alegria de compreender. O paradoxo estava na linguagem, era inevitável que surgisse o imaginário?

O que me interessava era mostrar as diversas formas como a *ambiguidade* operava, pensando nas possíveis produções de sua linguagem na arte.

Claude Cahun: Precursora

Abri uma seção para falar somente da artista francesa Claude Cahun, porque sua produção artística foi referência para minha pesquisa, quando me interessei em propor a *ambiguidade* como conceito operativo na pesquisa em arte do queer, para uma problematização da identidade do feminino, na contemporaneidade. Eu achava que o

processo de desconstrução do feminino na arte tinha começado com Cahun. Para mim, o primeiro autorretrato onde o feminino foi colocado em questão pertencia a Cahun, e datava de 1919. Embora nunca tenha dado importância às datas para privilegiar uma obra sobre a outra, ou o original sobre a cópia — ou o plágio —, ou a reprodução da mesma ideia, achei oportuno deixar claro, na escrita, para que ficasse registrado na história da arte e da subjetividade, bem como nas transgressões identitárias, que a obra de Cahun era anterior à de Marcel Duchamp¹⁵. Nascida em Nantes em 1894, Lucie Schowb adotou o nome identitariamente ambíguo de Claude Cahun, em 1917 (elles@pompidou, 2009-2010). Em suas obras, a artista rompeu com o conceito clássico de representação ao apresentar-se como a própria modelo, colocando em questão o estatuto do autor (BONNET, 2000), como pode ser visto na obra *Sem título (Autorretrato)* datada de 1927.

Cahun mostrou nesse trabalho, *Sem título (Autorretrato)* (1927), que nem o original nem o autêntico existiam (ALIAGA, 1997), pressupostos assumidos pelas teorias queer, em seu diálogo com o pós-estruturalismo derridiano e com as teorias *camp*¹⁶ de Susan Sontag (1964). A imagem de Cahun ilustrava que fenômenos como o feminino não tinham uma origem e, portanto, nenhum feminino era igual a outro. No contexto das políticas de performatividade, Cahun nos dizia que a identidade era uma imitação repetida (ALIAGA, 1997).

¹⁵ Referia-me à *Rrose Sélavy*, de Marcel Duchamp, datada em 1920.

¹⁶ Genealógicamente, foi Susan Sontag quem, em 1964, recuperou a noção de *camp* para se referir a uma atitude estética relacionada ao prazer no exagero e no artificial. De origem *naïf*, o *camp* transitava entre a arte e o kitsch. O trabalho de Ann Cvetkovich (2002) documentou produções culturais ligadas ao *camp*. David Halperin voltou ao *camp* para abordar a cultura masculina gay.

Várias exposições sobre Claude Cahun mostraram, em seus respectivos momentos e espaços, de 1915 a 1950, entre Nantes, Paris e Jersey, que a identidade também dependia do tempo e do espaço e que, então, era praticamente impossível usar a categoria identidade. Constantemente descrita como lésbica articulada e escritora surrealista, polemista e atriz de teatro, Cahun também se envolveu na resistência francesa, ou seja, nos grupos organizados durante a Segunda Guerra Mundial contra a ocupação do Exército Nacional Socialista Alemão, que foi um episódio importante que testemunha seu total comprometimento com a política (GONNARD & LEBOVICI, 2007).

Em seu trabalho, ela também questionava os cânones de gênero, beleza e subjetividade. Era considerada uma precursora da teoria da “mascarada”, tão em voga nos anos 1980, sob as teorias da performance de Judith Butler (1990). Nos anos 90, a artista se tornou uma heroína dos estudos feministas e do movimento homossexual, posteriormente, dos estudos queer (GONNARD & LEBOVICI, 2007). Não deve surpreender que a qualquer momento ela tenha se tornado objeto dos estudos *trans*, quando sabemos que a história da arte começou a ser reescrita por mulheres, artistas e historiadoras e críticas da arte, a partir de uma perspectiva contemporânea, localizando artistas que bem poderiam ser *trans*, como Romaine Brooks, entre outras (TAYLOR, 2004).

Claude Cahun e sua parceira Marcel Moore iniciaram uma *démarche* em cujas performances se colocaram uma ao lado da outra, em um “duplo jogo de si” pelas iniciais de seus nomes: *CC et MM*, transformando-se em receptoras e cúmplices (2007). *CC et MM* formavam significados como: *C'est C qui aime M*, ou, *elle m'aime*, ou *Moore*, ou *mort!* /

É C quem ama M, ou Ela me ama, ou Mais, ou Morte! O que gerou uma matriz de produção articulada no companheirismo, na questão do par¹⁷ na amizade, do casal que se desenrolou para além do masculino e do feminino, independentemente do sexo ou da autoria (BONNET, 2000).

O discurso de Cahun de uma identidade neutra, tanto em suas imagens quanto em sua escrita, poderia ser interpretado como uma forma de evitar a identidade de gênero ou a sua sexualização. No entanto, Bonnet afirmou que essa interpretação era impossível quando a feminilidade tendia a não ser reconhecida autonomamente, somente era aceita na sua relação de submissão com a masculinidade. A obra de Cahun indicava que no momento de ignorar seu corpo feminino, ela perdia o rosto, mostrando que um sujeito que se confundia com as figuras de uma pessoa carecia de rosto, o que ilustrava a situação paradoxal (2000).

A imagem de Cahun era um sinal metonímico de sua biografia. A artista utilizou a fotografia como índice da desconstrução de si mesma como pessoa. Lembrando que o índice, em Peirce (1977), era complementado pelo ato verbal (DOANE, 2007), pois os relatos autobiográficos de Cahun coincidiram com o evento ambíguo de sua produção imagética: "Sou uma preocupação terrível com minha sombra e não posso escapar disso" (CONLEY, 2004: 15). Ela estava ali como um sujeito imaginado em clara correspondência com a desconstrução do feminino, num

¹⁷ Pude comparar essa iniciativa artística com a poética de Cabello/Celler, artistas do Estado espanhol que também trabalharam como parceiros(as) abordando a imagem da identidade como problema, enfocando a masculinidade como um processo contínuo de dissolução e construção (HALBERSTAM, 2008).

impasse na fotografia, em desacordo com a imagem de si da sua pessoa.

Em suma, veia como a poética de Cahun estava presente na obra de artistas do século XXI. Por isso, dialoguei com diferentes obras dela ao longo da investigação.

Insatisfação visual

Podia ver que quem pesquisava imagens, como eu, sabia, que, a busca de uma imagem podia ser traduzida como a busca de uma visão comandada por um desejo de uma estética que até então não existia. O que não significava que o objetivo fosse criar o nunca visto, o inédito ou o original. A minha inconformidade tinha a ver com uma insatisfação visual, com uma insatisfação visual muito séria. A pesquisa/produção de uma ou mais imagens tornou-se uma iconoclastia, no meu caso.

Às vezes, o hábito pela produção de imagens passava a fazer parte da minha vida artística. Produzir imagens incluía a escolha de uma linguagem ou de uma tecnologia. A fixação tecnológica acompanhava a obsessão (MERRIT, 2000). Era uma situação que o meio social pouco entendia. Uma artista nunca teve obstáculos em sua produção. Os afetos e pensamentos trabalhavam incansavelmente na busca pelo que ainda não existia de forma visual ou estética.

A escolha da fotografia, por exemplo, possibilitava o contato com distintas pessoas, mas também consigo mesma. O fato de poder trabalhar individualmente abria a possibilidade de se posicionar como o próprio modelo, como expliquei no subcapítulo dedicado a Cahun, neste

capítulo. Artistas como Volcano expandiram as tecnologias de gênero em busca de uma autoimagem ambígua, por escolha e não por diagnóstico (MAHON, 2005). Para Volcano, houve momentos fotográficos dentro do processo de criação. Havia uma dinâmica de desejo quando o artista sentia algo irresistível no momento da escolha do modelo, algo que chamava seu olhar. A sensação de querer ver, de querer saber, de querer capturar por um instante, foi o momento mais vulnerável do processo, confessou Volcano (1992). Ele, junto com outros artistas, trabalhou intersubjetivamente, com a intenção de demarcar-se como diferente e se mostrar desejado e admirado através da representação do outro (Idem, *Ibidem*), como pode ser percebido em sua obra *Jax's Front. Jax's Back*, de 1991.

Nessa imagem de Volcano, o gesto de se vestir poderia ser interpretado como a performance de revelar-se, de mostrar-se e de expor-se. Em *Jax's Front. Jax's Back* (1991), na imagem à esquerda, a modelo parecia literalmente despir-se: primeiro ela se desnudou de frente, para depois se esconder novamente virando e oferecendo as costas. Naquela reviravolta, naquele esconderijo, ele descobria um corpo que nos falava de uma estética de si mesmo. A partir desses tipos de imagens, pude especular que a insatisfação visual trabalhava com o risco de refratar-se, de irradiar qualquer tipo de interpretação possibilitada pela *ambiguidade*. Às vezes, o bom senso poderia qualificar esses tipos de imagens como "manequins" ou "*alienígenas do inferno*" (VOLCANO, 1993: 123). Essa preocupação com o corpo, ao mesmo tempo, questionava o feminino. Essa performance de despir/vestir, que matizava a ambivalência visual e corporal, não deixava de ser uma obra estética em termos de nitidez e contrastes. Esses prazeres técnicos eram também elementos formais que contribuíam para a estética do ambíguo. Havia um metal pregado e prendendo uma

das partes mais sensíveis do corpo. Esse gesto prendia nossa mirada.

Travestismos sem retorno

O travestismo expressava o desejo de sair de si mesma, de uma situação particular. Ele tinha o objetivo de atingir um estado de potência. Na época em que realizei a presente pesquisa, entre 2007 e 2011, havia inúmeros trabalhos artísticos que tratavam da troca de sexos, ou da ambiguidade através do travestismo (LIEBENSON, 2007).

Na imagem *Escritor suíço: Anne-Marie Schwarzenbach (s/d)*, do arquivo disponibilizado por Goodyngreen, um site da Internet, a carne se apresentava como vestido (2007), quer dizer que o corpo era o atuendo. O travestismo foi recorrente na literatura¹⁸. *Swiss Writer: Anne-Marie Schwarzenbach (s/d)* era uma imagem fotográfica cujo modelo aparecia com o nome de Anne-Marie Schwarzenbach, em Copenhague, feita em dezembro de 2008.

Sabia que Anne-Marie Schwarzenbach havia sido uma escritora e fotógrafa suíça nascida em 1908 e falecida em 1942.

Desde jovem, Schwarzenbach era a favor de roupas conhecidas como "masculinas". A escritora tinha aspecto

¹⁸ Uma referência importante nesse sentido de travestismo era a obra literária *A Hora Da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, onde a autora escreveu através do narrador Rodrigo a história da protagonista Macabéa.

andrógino¹⁹, o que muitas vezes a levou a ser confundida com um homem (VAZ MARQUES, 2008).

O arquivo Goodyngreen era um exemplo visual da ligação entre *crossdressing* e literatura. Porque a ideia do escritor significava a ideia de linguagem, de acesso à linguagem, como expliquei nos parágrafos seguintes com base em um texto psicanalítico de Joan Rivière (1929) sobre mascarada²⁰.

Em *Femininity as a Mask* (1929), Joan Rivière explicava, que as mulheres que aspiravam à masculinidade, eram forçadas a usar a máscara da feminilidade para evitar serem descobertas pelos homens em seu desejo de aspirar à masculinidade. Rivière via a feminilidade como uma máscara. Desconstruía o feminino. Essa aspiração à masculinidade significava ocupar um lugar no espaço público como leitoras, como falantes e como escritoras (BUTLER, 1990). O que não tinha outro objetivo mas que ter acesso à linguagem, de poder escrever, de poder fazer uso da escrita ou do espaço público (RICHARD, 2003).

¹⁹ O andrógino foi entendido como uma libertação dos papéis constritivos de gênero (LAVIN, 1990). A imagem do andrógino produzia mundos utópicos geralmente articulados com identidades de gênero antihierárquicas, mas, por outro lado, também podiam produzir sentimentos individualistas, por vezes rotulados como ideológicos e reacionários. Por isso foi importante levar em conta o contexto em que o andrógino foi desenvolvido (1990). A pesquisadora Carolyn Heilbrun (1964) destacou-se como pioneira no estudo das representações andróginas.

²⁰ Para outras aplicações do conceito de mascarada, pode-se consultar o estudo de Anneke Smelik (1999), onde a autora discutiu a teoria feminista do cinema. Analisou a narrativa clássica do cinema, o contra-cinema feminista, o olhar feminista, a subjetividade e o desejo, bem como a crítica gay e lésbica, a teoria feminista e racial, a masculinidade e a teoria queer.

No início do século 20, aquelas mulheres que faziam uso da linguagem eram vistas como "homossexuais". As mulheres "modernas" da época eram aquelas que escreviam e publicavam. Na França, em circunstâncias semelhantes, as mulheres eram proibidas de usar calças em espaços públicos. Rivière havia construído a teoria da mascarada quando estava ocorrendo uma transformação radical, no que diz respeito ao uso da linguagem no espaço público pelas mulheres. Exemplos do que se poderia chamar de *tomada da linguagem* foram: Colette (1923/2007), Gertrude Stein (1933/2006) e Radclyffe Hall (1928/2003). A mascarada, em Rivière, foi construída como forma de heterogeneidade sexual no desdobramento público do uso da linguagem.

Em Rivière e na visão de Judith Butler (1990), o desejo que as mulheres tinham de masculinidade era categorizado como homossexual, na época; no entanto, a homossexualidade não se referia ao desejo, orientação ou troca sexual, mas ao empoderamento do que significava identificar-se com o masculino, para fazer uso do espaço público. Segundo Butler, a lésbica foi interpretada em Rivière como uma posição assexual, como alguém que rejeitava a sexualidade ou não escondia a sexualidade, mas sim a bravura (BUTLER, 1990). Ao mesmo tempo, essa identificação masculina nas lésbicas poderia ser inferida como um tipo de rivalidade sem objeto sexual²¹ ou pelo menos não tinha esse nome (BUTLER, 1990)²².

²¹ Para uma melhor explicação do sexo lésbico, podem ser consultados os estudos de Gabriele Griffin (1996), onde a autora analisou culturalmente sua representação no campo da literatura. O relatório de Griffin foi atualizado no contexto da AIDS.

²² Butler (1990) reconheceu que o pensamento de Rivière era de alguma forma condicionado pelo público "masculino" da época. Os interlocutores de Rivière eram psicanalistas homens. Pode interpretar

A mascarada era o medo da repressão política. A feminilidade como mascarada foi uma solução para as relações de violência que pareciam inerentes à construção da sexualidade. Os corpos falantes, designados biologicamente como mulheres, eram ensinados a usar a máscara da feminilidade como meio de sobrevivência. A feminilidade significava submissão e docilidade. Era e será uma solução para os sujeitos — mulheres — que enfrentavam o medo de serem violadas (PRECIADO, 2010).

Em outros contextos da literatura, em *Marmoisan* ou *L'Innocente Tromperie*, de Mademoiselle L'Héritier, publicado em 1695, viu-se que a subversão ao cânone do vestuário feminino se sobrepôs aos papéis sexuais, o que teve como consequência o colapso das convenções sexuais (VELAY – VALLANTIN, 2006).

O travestismo²³ feminino implicava o poder sexual da desmistificação da hierarquia social e sexual, inclusive a do teatro do poder da sedução (VELAY – VALLANTIN, 2006). Essa atitude não pretendia roubar o poder masculino. A masculinidade, assim como a feminilidade, não eram propriedade de ninguém.

Qualquer um tinha o direito de usar qualquer forma de masculinidade ou feminilidade, ou estar fora delas. Isso não significava que o *crossdressing* se restringisse ao desejo de masculinidade. Mas me pareceu importante deixar claro

nesse sentido que Rivière também teve que fazer uso de uma mascarada em suas proposições teóricas, para poder circular no espaço público.

²³ Para um estudo sobre o travestismo, pode-se consultar a pesquisa de Katie Hindmarch-Watson (2007), principalmente no que se refere ao contexto londrino da era vitoriana.

que para um estudo da *ambiguidade* nesse tipo de travestismo era necessário realizar uma investigação muito diferente da convencional da pesquisa de travestis. Eram processos de constituição de sujeitos que não podiam ser misturados. No caso que eu estava estudando, o travestismo que mulheres realizavam era político, porque era baseado em um conflito.

É por isso que este tipo de imagens, como a *Escritor suíço: Anne-Marie Schwarzenbach (s/d)*, de Goodyngreen funcionou como discurso visual, como manifesto visual, porque contribuiu para salvaguardar as várias atitudes e seus possíveis efeitos transgressores no campo da(s) cultura(s) (TAYLOR, 2004).

Anne-Marie Schwarzenbach colocou em prática a experiência de escrever enquanto se viaja ou escrever enquanto se viaja. Schwarzenbach transformou o ato de escrever em uma forma de viver em movimento. Uma poética do movimento em contínua insatisfação visual levou a poeta e fotoperjornalista a nunca ficar em um lugar fixo (ALMARCEGUI, 2008). Talvez por isso a sua insistência em expressar-se através de sua vestimenta como uma (des)identidade estética em trânsito.

Escritor suíço: Anne-Marie Schwarzenbach (s/d) era um documento que atualizava a potência da relação entre linguagem, estética e trânsito (des)identitário. Havia uma estética, um modelo, uma ficção que tomava a ação de escrever, em uma fotografia contemporânea. Alertava-nos para a possibilidade de influenciar e intervir no espaço público. A atratividade estava em função das dissonâncias visuais (Idem, Ibidem): o cuidado com as roupas da dândi, o corte de cabelo, a seriedade do rosto, o reflexo do céu na água, que abria o espaço urbano como campo da

performance, produziam uma estética da *ambiguidade* que oscilava entre a firmeza e delicadeza.

Havia um potencial na *ambiguidade* sobre o olhar, em *Anne-Marie Schwarzenbach*. O tratamento da imagem era muito cuidadoso: estilo, moda, a época em que a modelo ou a artista escolheu para nos transportar visual e esteticamente, entre outros detalhes. A imagem da tela da Internet se transformou em um bilhete, em uma tecnologia para uma possível viagem pelo tempo. A partir do queer, o gênero ambíguo que a artista provocava havia sido transformado em atitude, além de conotar um destino fisiológico (LIEBENSON, 2007). A imagem tornava-se uma postura artística e política, um dispositivo tecnológico que atuava na linguagem do regime epistemológico visual. Estávamos diante de uma proposta artística onde prevalecia a *ambiguidade*, na medida em que o significado não-binário não coincidia com um signo dicotômico. A imagem era atravessada por enunciados, órbitas e frequências possíveis e diversas, exercendo espaços de problematização da imagem no regime epistemológico, desestabilizando nosso conhecimento sobre o feminino.

A imagem de *Anne-Marie Schwarzenbach* também sugeria uma temporalidade queer, entendendo essa temporalidade como o desejo de outro tempo e espaço, como uma força afetiva que exigia um presente de outra natureza subjetiva. Remetia-nos à imagem de um passado, atualizada em um travestismo presente.

Outro caso era o blog *Genderqueer*. Era um site mais interativo. Qualquer um poderia enviar fotos do tipo *genderqueer*²⁴. A categoria *genderqueer* poderia ser

²⁴ Este site podia ser acessado em <<http://genderqueer.tumblr.com/>>.

entendida como o conjunto de disposições, estéticas, atitudes, modos de agir e afetar, tanto no campo da arte, quanto dos movimentos sociais, que se opunham a qualquer tipo de identificação, reconhecimento ou valor determinado (KEELING, 2009; KULICK, 2007). A categoria *genderqueer* era geralmente aplicada no contexto transgênero.

O blog *Genderqueer* era atualizado todos os dias. Uma legenda do blog relatava que *Genderqueer* estava além do rosa e do azul. Na página principal apresentava a data na parte superior esquerda e, no meio, era oferecida uma sequência de fotos que podia ser rolada verticalmente. Até 2010 eram cerca de 340 páginas²⁵, aumentando dia a dia, dado o volume de imagens que eram inseridas. O site informava que o mesmo havia sido criado para postar imagens de inflexões de gênero, de pessoas *trans* e gays de todos os tipos, visando empoderar e celebrar a beleza em todas as expressões dos gêneros, e divulgando citações e textos que refletissem sobre diferentes pontos de vista sobre gênero e outros links de interesse. Alertava que as pessoas retratadas provavelmente não eram identificadas como *genderqueer*, mas que eles — administradores — esperavam que essas pessoas não se incomodassem com o fato de aparecerem naquele contexto. O site informava também que evitavam rotular as pessoas e que só o faziam quando as pessoas se identificavam como tais. As pessoas que quisessem ser removidas poderiam contatar aos administradores(as). O site também convidava a outras pessoas a enviar imagens ou textos, oferecendo um link para isso. O arquivo ou base de dados continham todas as imagens, citações e textos. Assim que a coleção era aberta, ao entrar, surgiam dezenas de miniaturas de imagens

²⁵ Em abril de 2022, o site *Genderqueer* contava com 823 páginas.

genderqueer, organizadas por meses. Cada mês continha aproximadamente 200 imagens. Quando a imagem ou vídeo era aberta, às vezes aparecia um texto explicando quem era.

A criatividade linguística era uma característica fundamental da linguagem queer (KULICK, 2007). O sistema gramatical da linguagem entre indivíduos transgêneros os ajudava a constituir sua própria subjetividade e desejos (Idem, *Ibidem*). Foi assim que encontrei o objeto eletrônico configurado como *Lyke The Byrd (s/d)*. Tratava-se de uma imagem cuja estética ambígua nos interpelava através dos acessórios da modelo de olhar distante.

O site onde o objeto eletrônico *Lyke The Byrd* estava localizado também tinha as seguintes palavras: "*fireeyedboi-so-treu-fuckyeahblackbeauties-lyketheby*". Eu poderia traduzir esse tipo de afirmação como "olhos ardentes do menino além da segurança de um prazer em meio a belezas - como o nascimento". Foneticamente, foi possível fazer a seguinte interpretação: "pega fogo, por isso a chave da trufa chega às lágrimas - mentes, passarinho". Ou ainda, do título podia interpretar: "Como um nascimento, como um pássaro". Era *ambiguidade*.

Havia também outras formas de experimentação de (des)associação de fragmentos, de elementos de diferentes contextos identitários que, naquele momento, se apresentavam visualmente juntos na imagem *de Lyke The Byrd (s/d)*: jaqueta preta, calça confortável folgada, tênis de rua tipo *Converse*, grandes anéis marcantes, cabelo cortado sem definição, olhos e boca ambivalentes. Esses acessórios, juntamente com o gesto da perna direita flexionada, visualizavam um movimento que parecia acabado, mas também como se estivesse prestes a acontecer. Era uma

atuação ambígua. Havia a fabricação de uma imagem, de um objeto, de uma demanda a ser percebida e imaginada experimentalmente. A modelo não estava olhando para nós, mas era óbvio que ela sabia que estávamos olhando para ela, no ato fotográfico. *Lyke the Byrd* estava desinteressada, sutilmente (in)diferente. Exigia outra maneira de expor-se. Havia um corpo singular, nesse modelo, que exigia uma relação específica com o corpo. Era preciso uma constituição da diferença e olhar para essa diferença. A estética da imagem variava e atuava em correspondência com o desejo visual que também podia se tornar variável, por meio de práticas artísticas que desenvolviam e incluíam processos indefinidos, sem roteiro. Outras posições, outros quadros estavam sendo trabalhados desde essa perspectiva queer. Esses pontos, essas lacunas entre modelo e desejo, entre imagem e olhar, entre atitude trans e prazer visual, funcionavam como elementos do *transvisual*. Esses trânsitos visuais implicavam uma metamorfose desvinculada do objeto imagético que se articulava através da linguagem desejanste.

Marisa Vescovo (1988) explicava que a metamorfose se confundia com a explosão do heterogêneo, infringindo o limite do espaço real. Eu não podia esquecer que a linguagem era um sistema que produzia realidades. Eu poderia sugerir, a partir de Vescovo (1988), que, quando se tratasse de uma imagem que interferia visualmente na cultura, outro tipo de subjetividade poderia ser produzida.

Ao mesmo tempo, essa atitude do modelo *trans* incorporava (in)diferença, um tipo de performance de sutileza desinteressada, propondo uma (re)invenção de si. Lembrei que para Michel Foucault (1984a), o cuidado de si era uma forma de liberdade gerida pela reflexão moral, na Antiguidade — propriamente no mundo clássico —, e que

no mundo de hoje esse cuidado de si era uma espécie de amor por si próprio, ou um tipo de individualismo que contrariava o interesse que deveríamos ter pelos outros ou, em contradição com o sacrifício — cristão — de si pelos outros. Era uma renúncia de submeter-se aos nossos próprios desejos, e de exigir dos outros a satisfação de nossos desejos. Havia sobretudo uma preocupação consigo mesmo através do domínio de si (1984a). Eu podia especular pela maneira como *Lyke The Bird* posava, que havia tal preocupação consigo mesmo. Isso o podia inferir porque *Lyke* também podia ser *Dyke*. Diversas eram as interpretações para *dyke*, como as que se referiam a um estado anterior às *stone butch*²⁶ ao uso do autocuidado para poder cuidar da(s) outra(s), ter prazer em dar prazer, sentir o corpo da outra, sem ser tocada, satisfazer a outra para satisfazer-se a si mesma.

Conclusão

O conceito de *ambiguidade* permitiu-me questionar o dimorfismo do regime epistemológico visual, uma vez que gerou narrativamente outra estética que problematizava o feminino. A partir da travesti, por exemplo, a *ambiguidade* sugeria outras formas de visualizar os corpos, mediante uma transformação epistemológica visual. A arte queer produzia um deslocamento, uma transição entre múltiplas subjetividades estéticas. As propostas artísticas investigadas produziram uma linguagem da *ambiguidade*, resultando na produção de outras possibilidades estéticas, artísticas e subjetivas. Abriram outras visualidades para o direito artístico do indentificável ou do não-binário.

²⁶ Como *stone butch*, estereotipa-se aquela mulher que se vestia de forma masculina.

FETICHISMO



Neste capítulo, quis mostrar como o conceito de *fetichismo* poderia operar em certas práticas artísticas de contestação do feminino. Naquela época, pensava que o *fetichismo*, como categoria analítica, permitia visualizar tanto a rejeição quanto a (re)produção da violência na constituição do feminino, consciente ou inconscientemente.

Para desenvolver este argumento construí uma breve genealogia do *fetichismo*. Ao princípio, utilizei o *fetichismo* em Paul B. Preciado (2010), em Cuauhtémoc Medina e Mariana Botey (2010) e em William Pietz (1985; 1995). Em um segundo momento, pontuei a passagem do *fetichismo* do dispositivo da aliança ao da sexualidade, para finalmente, em um terceiro momento, estudá-lo no campo da arte.

Breve genealogia do *fetichismo*

Segundo William Pietz (1985) o fetiche era discursivamente promíscuo e ao mesmo tempo teoricamente sugestivo, capaz de gerar situações constrangedoras nas ciências humanas. Operacionalmente, o fetiche caracterizou-se por designar um poder "que fixa a repetição de um evento sintetizador e ordenador do desejo de uma coisa, possibilitando ações entre sujeitos" (PIETZ, 1985: 7-8).

No século XVI, o *fetichismo* era um discurso pragmático que permitia transações comerciais, facilitando tratados entre europeus e culturas da África Central e Ocidental (PIETZ, 1995). Em um contexto colonial, era um conceito intermediário para expressar mais de uma função (1995). Especificamente, parecia que o primeiro uso da noção de fetiche, como feitiço²⁷, correspondia aos portugueses do século XVI, para referir-se a amuletos e relíquias de santos. Era assim que traduziam certos objetos de culto em suas colônias, como na Guiné Equatorial (ELLEN, 1988).

Charles De Brosses, em 1770, viu no fetiche uma forma de explicar a necessidade do chamado pensamento selvagem e de focalizar os objetos para atingir níveis de abstração (1988). Para De Brosses, a origem da religião estava localizada no *fetichismo*. Não foi por acaso que, para Auguste Comte, o *fetichismo*²⁸ constituiu a primeira das três facetas do desenvolvimento das ideias religiosas (KECK, 2005). As duas facetas seguintes foram o politeísmo e o monoteísmo. O *fetichismo* era visto como individual e passional, enquanto o politeísmo era sugerido como

²⁷ Em uma genealogia de cunho queer não havia origem ou conceito verdadeiro. Não existia uma falsa aplicação na análise das práticas discursivas, pois assumia-se que não havia uma aplicação verdadeira ou natural. Havia transições e usos de conceitos de acordo com os contextos políticos. Consequentemente, o trânsito do conceito, em uma genealogia queer, revelava o sentido das práticas econômicas, políticas e culturais. Para uma abordagem histórica do surgimento e das diferenças entre fetiche e feitiço, poderia-se consultar a pesquisa de Roger Sansi (2008).

²⁸ Até poucos anos atrás, cultos religiosos como o candomblecismo brasileiro continuavam sendo chamados de práticas fetichistas, com o objetivo de subjugar esse sistema religioso, como explicou o historiador Carlos Henrique (2007). No Brasil, as religiões africanas foram patologizadas por Nina Rodrigues, dentro de campanhas e "práticas de controle e sanitização do povo" (CALAVIA SÁEZ, 2005: 343).

religião organizada, em Comte. John Lubbock interpretou o significado do *fetichismo* como uma faceta a partir da qual o ser humano assumia que tinha força para fazer uma divindade realizar seus desejos (ELLEN, 1988). Para Robert Hamill Nassau, o fetiche adquiriu espacialidade, sendo entendido como local de residência do espírito, ou seja, nos cultos, o objeto não tinha poder, representava um lugar ocupado por um espírito (1988). No entanto, na medida em que o termo era associado à religião primitiva, era evitado pelos antropólogos.

A economia, como culto, como sacrifício e como fetiche, também começou na América espanhola durante a conquista. A corporalidade subjetiva do índio foi submetida a um sistema econômico nascente (DUSSEL, 1992). A captura de mulheres, bem como sua entrega como despojo para os vencedores, havia sido praticada por homens espanhóis, o que deu origem à transação sexual. Outra forma de tráfico de mulheres havia se constituído para o trabalho livre, reprodução de escravizados e de objetos sexuais. Como mercadoria sexual, as mulheres circulavam no chamado mercado matrimonial ou como concubinas (KUMAR ACHARYA & SALAS STEVANATO, 2005).

Na década de 1840, o *fetichismo* era identificado com a prática do sacrifício humano, sem perder a velha ideia de supervalorização dos objetos em um nível categorizado como pré-racional. Ambos os significados foram articulados com novos temas da civilização incluindo a ação de fixar um valor ao humano²⁹, nos europeus da época (PIETZ, 1995).

²⁹ O ato de valorizar o humano poderia ser traduzido como o ato de estabelecer cotas ou estabelecer um valor que chegava mesmo à estipulação de um preço, como se fosse um objeto.

No século XIX, o deslocamento do fetiche rumo a uma crítica materialista levou a Karl Marx (1992) a descrever os sistemas sociais organizados da modernidade capitalista como uma dinâmica entre seres sensuais, invertendo a representação do selvagem no sujeito moderno³⁰, espelhando a noção de *fetichismo* nos próprios inventores do conceito.

Não por acaso, Pietz (1995) citou Thomas Buxton (1839) como um dos pioneiros em explicar o lugar fetichista como repositório de objetos de culto e sacrifício humano. O que enfatizou a ligação do *fetichismo* com a escravidão e o sacrifício humano, sugerindo uma violação de valores para a vida humana, funcional no contexto colonial de conquista.

Um fato importante foi que a abolição da escravidão nas colônias britânicas das Índias Ocidentais foi pronunciada em 1833. Isso não significava que a escravidão fora totalmente eliminada. No Brasil, no entanto, as pessoas continuavam sendo sequestradas e vendidas como escravas. A escravidão só foi abolida até 1844 nas colônias britânicas, enquanto no Brasil até 1888. Nesse processo de abolição, foram publicados livros onde apareciam retratos da cultura da África Ocidental, cujas imagens sensacionalistas relatavam uma barbárie sangrenta baseada no sacrifício, o que constituía uma ferramenta atrativa de captação de recursos, a partir do século XVIII. A imprensa desse período encontrou e apresentou esses relatos de atrocidades exóticas como verdadeiros, sem deixar margem a dúvidas.

³⁰ Para uma crítica ao conceito de mercadoria fetichista no marxismo clássico e nos estudos culturais, poderia-se consultar o estudo de Robert Miklitsch (1996), que enfatizou a necessidade de estudar o *fetichismo* de uma perspectiva global, principalmente no que Marx chamou de circuito total de capitais.

Podia ver como o fetichismo era um objeto, constituía deuses, era um espírito, eram espaços ou transações e tráfico gerado a partir de seus objetos ou pessoas. Sob uma perspectiva queer, o fetichismo era uma operação conceitual fundada na violência humana e que carregava em si a mercadoria do feminino, em uma interface de sua abordagem. Devia desmembrar esta conclusão genealógica.

Na psicologia, em 1887, Alfred Binet retomou o *fetichismo* como jogo de sinestesia, ou seja, como cruzamento e confusão de sensações como olhar, cheirar, ouvir, tocar ou imaginar de tal forma, que, o objeto em questão, produzia prazer sexual. Havia um deslocamento das sensações dos chamados órgãos sexuais, cujo processo, em Binet, se dava fora do corpo e se instalava no objeto: em um objeto inanimado. A visualidade ganhava corpo na conceituação do *fetichismo* e era traduzida em uma estética. Com isso não quis dizer que o *fetichismo* nunca esteve relacionado à visualidade, mas que Binet o manifestar, me interessava, porque via como era uma prática que se constituía na forma de uma imagem ou de um objeto visual. Essas ideias foram explicadas por Paul B. Preciado, durante o seminário em Elx, Estado Espanhol, em 2010, do qual participei no período em que atuava na Missão de Estudos durante o estágio doutoral.

O surgimento da fotografia intensificou a relação entre objeto visual e fetiche (WV, 2005). O objeto fotográfico ativou ao máximo o processo fetichista a partir da sensação do fenômeno da relação entre ver e tocar. O século XIX foi o século da redução tecnológica das distâncias, entre o que se via e o que se sentia.

Simultaneamente, e enquanto a psicanálise abraçava o fetichismo, Marcel Mauss (1923-24) abriu caminho na antropologia ao traduzir a noção de *fetichismo* como dádiva ou dom, mais uma vez visualizando transações e objetos como portadores de espíritos. Suas contribuições foram inseridas no paradigma antifetichista da ciência moderna.

Além disso, Mauss estabeleceu uma compreensão antropológica no sacrifício humano, na queima de pessoas escravizadas e na troca de mulheres. O que contribuiria para abrir os caminhos rumo ao relativismo cultural. Ele considerava como verdadeiras instituições todo sistema de circulação de bens, sem eliminar o mágico e o sagrado, dentro de um sistema econômico e jurídico. Em suma, podia suspeitar que Mauss expandiu a noção de *fetichismo* ao traduzi-lo como dom dentro de um sistema de benefícios totais que dinamizava as práticas de aliança.

Não é por acaso que Foucault traduziu ou localizou esse dispositivo de aliança como "sistema de casamento, de estabelecimento e desenvolvimento de parentesco, de transmissão de bens" (1976/1984: 117) e que funcionava indicando o que era proibido e o que era permitido, e cuja finalidade era manter a lei através do direito.

No contexto da abolição da escravatura (PIETZ, 1995) e das transformações dos processos econômicos da Europa Ocidental, o dispositivo da aliança perdeu importância, ganhando lugar o dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1976/1984). Uma das hipóteses de Foucault era que a sexualidade havia surgido originalmente de uma técnica de poder centrada na aliança. O que eu via era que o surgimento do dispositivo da sexualidade coincidia com a

abolição da escravidão colonial³¹. O que Foucault fez foi uma secularização das práticas ligadas à noção de *fetichismo*. A partir do raciocínio de Pietz (1995), eu podia inferir que para (re)conhecer o sistema de transações, casamento e relações de parentesco e transmissão de bens, em termos de suas funções seculares, sem a necessidade de acreditar em poderes sobrenaturais, tanto Mauss como Foucault introduziram a noção de dádiva e aliança, respectivamente. Só assim foi possível legitimar essas práticas simbólicas que nada mais eram do que elementos estruturantes do sistema heteronormativo — violento —, a partir do meu ponto de vista, queer.

A função do dispositivo da aliança era manter a ordem social, por isso Foucault (1976/1984) mencionava a importância ou seu vínculo com a lei, enquanto o dispositivo da sexualidade tinha a função de penetrar e produzir uma intensificação dos corpos. Ora, como nos indicou Foucault, o dispositivo da sexualidade não substituiu o dispositivo da aliança. O que provavelmente indicava que a real eficácia do dispositivo da sexualidade era encontrada na dimensão familiar³², sua estrutura principal de intervenção, precisamente nos eixos marido-mulher e pais-filhos, ou seja, no corpo feminino e na precocidade infantil, entre outros (1976/1984). Nunca antes a tecno-construção do feminino havia sido tão importante.

³¹ Compartilhava com Cecília Sardenberg (2010) a ideia de que Michel Foucault não levou suficientemente em conta as implicações do colonialismo em suas construções teóricas.

³² Estudos transnacionais sobre sexualidade explicaram a necessidade de repensar a família como primeiro *locus* de desigualdade e diferença (GREWAL e KAPLAN, 2001). Os estudos antropológicos contribuíram para tornar visível a transformação da família através de novas configurações de parentesco; do ponto de vista queer, destacou-se o estudo de Julianne Pidduck (2009); no Brasil, do ponto de vista antropológico, destacou-se a pesquisa de Fernanda Cardozo (2007).

O papel do que se configurou como família era regular a sexualidade, o dispositivo da sexualidade. A função da família era ser um suporte facilitador para transportar a lei e o regime da aliança. Para isso, as relações de aliança tiveram que ser psicologizadas (1976/1984). Não se podia perder de vista tudo o que o dispositivo da aliança exigia: tráfico, objetos, perdas culturais, lucros, transações, mas principalmente e sobretudo, escravidão e sacrifício humano (PIETZ, 1995). Na década de 1920, Sigmund Freud (1927) elaborou ou transferiu a noção de *fetichismo* como prática discursiva, a ser usado como dispositivo de vigilância da masculinidade.

O problema, em Freud, era apresentar o *fetichismo* como substituto de um falo que surpreendentemente pertencia a uma mulher (PRECIADO, 2010). Freud apresentava um corpo transexual. O fetiche aparecia como facilitador da vida sexual, como esconderijo social do desejo, máscara para o desejo sexual. Essa trajetória do *fetichismo* era também uma relação social dentro de um processo histórico que incluía o tráfico de mercadorias, corpos e mulheres, que em seu conjunto evidenciavam um conflito entre diferentes formas culturais de valorização da vida humana (PIETZ, 1995).

A ficção na psicanálise de uma mulher fálica — mãe — castrada pelo marido — pai —, do ponto de vista do filho — ou mais precisamente do ponto de vista da psicanálise freudiana³³ —, podia ser traduzido como o fetiche que habitava no horror da criança ao "pênis" da mãe. Era uma relação polêmica: o fato do pai ter castrado a mãe e de que

³³ A psicanálise poderia ser uma grande ferramenta de resistência contra a universalização do corpo ocidental, mas ao mesmo tempo tornou-se uma forma de biomedicina, por isso era preciso ter cuidado com seu uso (GREWAL e KAPLAN, 2001).

o filho deveria se identificar com o pai. Essa identificação imaginária mais uma vez passava pela violência, quando Freud instituiu a ficção da personagem sexualmente castrada de uma mulher³⁴. Esse resíduo de *fetichismo* reaparecia mais uma vez na cultura como uma imagem da violência.

Viu-se como a heteronormatividade parecia ser, nesses termos, a institucionalização da violência do feminino, elementos constitutivos do dispositivo da sexualidade sustentado pelo dispositivo da aliança. Notava-se como era importante, nesse contexto, a dimensão visual violenta do feminino. Ao contrário do que possa parecer, a produção do feminino, longe de se concretizar pelo recurso a processos emocionais ou afetivos, historicamente foi gestada por meio de uma domesticação do corpo sexual (OSÓRIO, 2005). E onde o *fetichismo* foi fundamental para a tradução de fenômenos como escravidão, tráfico, transações e sacrifícios humanos³⁵.

³⁴ Para uma análise mais detalhada do pensamento de Sigmund Freud em relação ao que ele entendia como mulher, poderiam ser consultados os estudos de Peter Gay (1988/1990: 456-474).

³⁵ Obviamente, na psicanálise, o *fetichismo* era limitado. Por isso foi importante a genealogia e queerização do conceito, a fim de explorar seu potencial como conceito operacional. Nesses termos, me opunha ao argumento que Linda Williams (1988) construiu em sua crítica ao uso de categorias como *fetichismo*. Para Williams, o *fetichismo* era apenas uma teoria que ilustrava como o corpo feminino era construído como objeto exibicionista pelo patriarcado, o que nos levava a pensar em uma castração eterna, limitando o poder da teoria do *fetichismo*. Operar com conceitos do queer exigia um contexto inter e transdisciplinar, como vimos que o trânsito genealógico o permitia, só assim foi possível compreender as implicações políticas dos processos de produção de conhecimento, bem como suas consequências na produção de subjetividade(s), incluindo a produção de conhecimento em arte.

Não foi por acaso que o pensamento crítico sobre a ciência se tornou seu antifetichismo. A partir desse momento, o *fetichismo* foi um complemento da ciência moderna. Em outras palavras, para que o conhecimento fosse científico, ele tinha que tornar-se antifetichista. A ciência moderna denunciava o fracasso dos fetichistas baseados em fetiches, ou então descrevia objetos fetichistas denunciando seus atributos iconoclastas (HENNION & LATOUR, 1993). A potência do objeto era projetada por quem percebesse o objeto, o que ao mesmo tempo explicava o pensamento crítico. No entanto, o uso de projetar ou *objetivar* não satisfazia a explicação de por quê havia diferentes usos do conceito de *fetichismo*. Mas o mais importante nesse raciocínio, era, que, foi assim como os objetos científicos e artísticos foram separados dos chamados objetos comuns (HENNION & LATOUR, 1993).

Houve um rearranjo de objetos que tomou como referência o antifetichismo, uma tradução do objeto para a regulação dos processos de conhecimento na ciência moderna a partir da divisão dos objetos. A divisão científica das disciplinas entre ciências naturais e ciências sociais foi uma divisão fundadora da modernidade: de um lado, a realidade das coisas, de outro, as construções humanas, com seus respectivos métodos. De tal forma que as ciências naturais tomavam os objetos como coisas e as ciências humanas não viam nos objetos mais do que sinais culturais de grupos humanos (HENNION & LATOUR, 1993). O critério para essa divisão foi dado pela causa: o conhecimento natural estava interessado nas causas, enquanto o conhecimento cultural crítico estava interessado na atribuição social das causas.

Fetichismo podia ser entendido como uma forma de conceitualizar as tensões entre estética, desejo, valor e transação material e humana e condição pós-colonial

(MEDINA & BOTEY, 2010). Nesta pesquisa, tratava-se de um espaço onde se localizava um tipo de "cognição imperfeita" (2010: 8) que subface nas epistemologias subalternizadas, incluindo as do campo da arte postcolonial.

Na arte, o objeto estudado foi justificado pelo significado da técnica, materiais e conceitos que eram utilizados³⁶. O sistema de mediações que regulava a produção de conhecimento, incluindo seus métodos de pesquisa de objetos científicos e artísticos, era realizado pela tradução das partes envolvidas no processo de transição rumo à instauração e legitimação do conhecimento moderno, ou seja, foi efetuado mediante a linguagem. Era assim que, genealogicamente, cheguei a um tipo de concepção de arte de origem ocidental sem descuidar dos processos de colonização ou "fetichização" que sua constituição implicava. Na produção do conhecimento em arte, sua genealogia não podia ser ignorada. Na próxima seção investiguei outras questões do fetichismo e da arte moderna, bem como alguns trabalhos dentro da arte

³⁶ A arte moderna encontrou seu objeto tornando-se independente dos valores estéticos da representação como a mimesis, que consistia em aperfeiçoar a correspondência entre a representação artística e a realidade estabelecida. A tradução ou secularização da produção de conhecimento em artes também passou por mudanças e teve as suas particularidades. O que antes era explicado como *criação* mais tarde foi traduzido como *produção*. Com o surgimento da fotografia, a arte deixou de depender dos valores impostos pela estética clássica, encontrando sua autonomia, institucionalmente legitimada, na especificidade do meio (FOSTER, 1996). O objeto de arte contemporânea, baseado nas possibilidades de desmaterialização, foi traduzido a partir de um comportamento, atitude ou conceito específico. Uma ação, uma publicação ou uma exposição podiam ser o meio de realização do objeto. O objeto da arte contemporânea precedia sua realização, mas não às teorias ou ao sistema em que estava inserido.

contemporânea, como possíveis antecedentes na arte do queer.

Fetichismo e arte

Nesta seção, estudei a forma como o *fetichismo* operava nas obras de certos artistas, dando continuidade à sua genealogia. Contrastei alguns casos europeus e brasileiros a respeito do surrealismo, para finalmente investigar a obra de artistas da arte contemporânea.

O surrealismo era uma transformação do Dadá (ARGAN, 1988/1990). A artista Hannah Höch, integrante do grupo dadaísta de Berlim, assumiu a tarefa de (des)fetichizar de forma lúdica o étnico e o sexual no etnográfico por meio de obras como *Entführung (aus einem ethnologischen Museum)* (1925) (HESS, 2002/ 2005).

Em 1925, na Europa, o surrealismo trabalhava a partir da arte em diálogo com a antropologia, com a psicanálise e o colonialismo³⁷, com o exótico, com o inconsciente e o erótico (CLIFFORD, 1981). Na atitude surrealista, tanto etnográfica quanto artística, o exótico era sinônimo do não racional e praticamente sinônimo de *fetichismo*, ou seja, tratava-se de uma visualização estética de como a África deveria ser coletada e representada (CLIFFORD, 1981). O

³⁷ As fronteiras entre as disciplinas eram consideradas ideológicas e, portanto, a mutabilidade das disciplinas deveria produzir transformações culturais. Nessa interdisciplinaridade, entendia o surrealismo, em um sentido ampliado dentro de uma estética que valorizava fragmentos e manifestações extraordinárias e, onde tanto artistas quanto outros personagens da literatura e da etnografia, adquiriram uma postura crítica em relação à modernidade. (CLIFFORD, 1981/2008).

surrealismo havia sido considerado como a teoria do inconsciente na arte, o que não poderia surpreender, pois se sabia que essa corrente teve como um de seus principais organizadores André Breton, que havia sido psiquiatra e aluno de Sigmund Freud (ARGAN, 1988/1990: 360).

Já no Brasil, o surrealismo não foi tão bem recebido quanto às tendências artísticas construtivistas e concretas³⁸ que se desenvolviam ignorando o étnico, o afro, o indígena e o colonial (BLANCA, 2007). Mas, ao mesmo tempo, cabia perguntar: Como um país poderia acolher uma atitude artística, como a surrealista, que abraçava positivamente o exótico, como sinônimo de fetichismo, em um contexto onde o Brasil queria alcançar obsessivamente a modernização, para mudar a sua imagem etnicamente racializada, perante o mundo ocidental?

Em um âmbito global de tensões e confrontos, a Exposição Internacional do Surrealismo foi realizada em Londres em 1936. Claude Cahun não foi convidada. Nos documentos da época, ela mal era indicada como amiga de André Breton (BONNET, 2006). Foi ocultada por aqueles que constituíam

³⁸ Na I Bienal de São Paulo, em 1951, o abstracionismo foi legitimado pelo concretismo de Max Bill. A partir desse momento, tanto a Arte Concreta quanto a Arte Neoconcreta desenvolveram trabalhos que tinham como um de seus objetivos a atualização formal, para alcançar um patamar de diálogo internacional, em clara coordenação com a iniciativa privada brasileira (COCCHIARALE, 1997). A Nova Objetividade foi um dos poucos palcos da arte brasileira da época que tentou provocar uma posição política inserindo o coletivo ou a comunidade no espaço ambiental. A obra de Hélio Oiticica, assim como a de outros artistas não menos importantes, foi precursora de projetos de transformação cultural que visavam trabalhar absorvendo o colonialismo. Mais tarde, esses objetivos de Oiticica seriam perdidos, foram reatualizadas suas proposições em uma dimensão estritamente formalista.

suas referências legítimas. Ninguém se perguntou por que ela não foi incluída no grupo surrealista.

Comparativamente, no Brasil, a artista surrealista Maria Martins foi convidada a participar da I Bienal de São Paulo em 1951, mas o sistema artístico brasileiro a ignorou na época. O surrealismo tinha simpatia, mas também antipatia, ataques explícitos e a “política do silêncio” (PONGE, 2004: 62).

Para Bonnet, o surrealismo velava o estatuto do feminino como sujeito autor, não apenas por meio de suas obras, mas também em registros fotográficos históricos³⁹. O feminino aparecia apenas como objeto de desejo, como imaginário do maravilhoso. Agora, essas artistas, tanto Claude Cahun quanto Maria Martins, foram impedidas na participação do movimento artístico da época porque seus trabalhos falavam de experiências pessoais onde problematizavam justamente o feminino, que escapava da diretriz oficial do movimento.

No entanto, o surrealismo foi um ponto de convergência das artistas, atraídas por sua insistência antiacadêmica⁴⁰. Mas também, estando dentro do movimento, elas debateram e acabaram afirmando sua independência do

³⁹ E não só no surrealismo, o sistema da arte também transformou as mulheres em objetos ao legitimar iconografias como a da pop art, através das obras de Andy Warhol e Roy Lichtenstein. A partir do feminismo, outra história da arte estava sendo produzida onde ampliou-se a noção de sujeito artista, como Kalliopi Minioudaki (2009), que inseriu a produção de artistas como Axell, Pauline Boty e Rosalyn Drexler em uma iconografia onde a mulher aparecia não só como assunto, dentro da pop art.

⁴⁰ O termo antiacadêmico foi utilizado no contexto artístico da arte moderna, como uma posição que se opunha ao classicismo na arte, abandonando as preocupações com os valores acadêmicos.

surrealismo. Ao mesmo tempo em que alimentavam sua linguagem, antecipavam o Movimento Feminista dos anos 1970 em uma poética do imaginário que trabalhava com o corpo, com o orgânico e com o erótico (CHADWICK, 1990/2002). Além dos trabalhos fotográficos e escultóricos de Cahun e Martins, respectivamente, artistas como Dorothea Tanning, Meret Oppenheim e Frida Kahlo pintaram o conflito da violência de gênero, em diferentes campos, inclusive na construção social do feminino (1990/2002).

Valie Export construiu argumentos a partir da ideia de que a produção de arte era também a produção de artigos/merchandising e que, portanto, as mulheres eram consideradas itens ou objetos, tanto no contexto da arte quanto fora dele. Isso podia ser visto no trabalho *Smart-Export, Selbstporträt* (1967-1970). Export fazia parte do nome como ela se chamava para não usar o apelido do pai ou do marido, e isso denotava um tipo de deslocamento para aparecer em todos os lugares (HESS, 2002/2005). Poderia sugerir que Valerie Export estava de alguma forma queerizando o sistema da arte, concebendo-o como uma analogia fetichista da produção artística, onde arte e mulher se articulavam como elementos de uma mesma ordem e onde ela se deslocava do contexto das mercadorias e dos espetáculos, ao atuar como artista, autorizava sua própria enunciação visual.

O tráfico do feminino na arte era significativo. O trabalho histórico de Guerrilla Girls foi intitulado, precisamente, como *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met. Museu?* (1989). Nesse deslocamento da forma de apresentação, circulação e transação do feminino na arte, as artistas fizeram um levantamento quantitativo, mostrando que 5% das artistas que faziam parte das seções de arte

moderna eram mulheres⁴¹, mas que, paradoxalmente, 85% dos nus eram femininos (HEARTNEY, 2001/2002).

Na arte contemporânea, artistas como Nicole Eisenman, através de pinturas figurativas, discutia um *fetichismo* visualizando a transação que implicava a violência sexual, em pinturas a óleo como *Commerce Feeds Creativity / Transacciones Alimentan Creatividad* (2004). Obras de Nicole Eisenman faziam parte daquilo que foi considerado a primeira exposição de arte queer: "In a Different Light", com curadoria de Lawrence Rinder e Nayland Blake, exibida no Berkeley University Art Museum em 1994. A curadoria foi amplamente criticada por Michael Duncan (1995) e Robert Atkins (1996), principalmente no que dizia respeito à forma como Rinder e Blake procederam ao privilegiar a arte, em detrimento dos(as) artistas.

A obra de Eisenman dialogava com *I've got it all* (2000), de Tracey Emin. Estuprada aos 13 anos, Emin explorava

⁴¹ Na década de 1970 foram realizadas diversas investigações quantitativas para contribuir com os estudos da constituição das exposições e dos acervos do sistema da arte, em termos binários. Em 1971, destacava-se que de um total de 713 artistas que participaram de exposições coletivas no Los Angeles County Museum, Estados Unidos, apenas 29 eram mulheres e que, entre as 53 exposições individuais, apenas uma foi dedicada a um mulher (ARCHER, 1999/2001: 124). Na retrospectiva do Centre Georges-Pompidou, na França, montada de 23 de setembro a 13 de dezembro de 1993, que procurou mostrar 30 anos de criação a partir das coleções do Musée National d' Art Moderne, dos 64 artistas escolhidos apenas seis foram mulheres (BONNET, 2006). No registro do ano 2000, o acervo deste museu era constituído por 628 artistas mulheres e 3.660 artistas homens, sendo que do total de 43.300 obras, apenas 7,5 por cento pertenciam a mulheres (2006). Esses eram alguns dados que marcavam quantitativamente um tipo de misoginia e hierarquia quando vistos na perspectiva de gênero (PEDRO, 2007).

impiedosamente sua biografia com franqueza exibicionista (STANGE, 2002/2005: 70). Luxúria e dor poderiam ser categorias afetivas para traduzir esse deslocamento fetichista para a cena artística contemporânea. Era a ficção de uma arte que funcionava como uma retrospectiva onde havia uma articulação com o autobiográfico. Nesse sentido, me opus aos preconceitos como Stange interpretou a obra de Emin²²⁰, quando classificou a vida da artista como “licenciosa”, conotando que a violação sexual que Emin sofreu havia sido um castigo, em consequência daquilo que Stange maliciosamente descrevia como “vida sexual desenfreada” (STANGE, 2002/2005: 70).

Resolvi encerrar a última parte da genealogia do fetiche com o trabalho de Cady Noland. Na instalação de Noland, montada na Fábrica de Colchões, em Pittsburgh em 1989, era possível lidar com itens dispostos como paredes, barricadas ou com acúmulos de objetos. A arte, como se fosse uma paciente psicopata, foi o que Noland investigou em sua produção artística. A artista problematizou o estado da burguesia especificamente americana — que poderia ser a burguesia da globalização — como uma cultura do terror que buscava a ordem dos objetos em sua ânsia de controlar a sociedade (GOHIKE, 2002/2005).

Podia-se ver, até aqui, em uma provável genealogia da produção de conhecimento, como a divisão disciplinar permitia a divisão de seus objetos. Para dividir objetos ou conceber objetos, foram produzidos contextos disciplinares. Houve uma descontextualização e uma recontextualização — do feminino —, que se fez a partir da linguagem que objetivava as partes. Em suma, a fragmentação das percepções e sua objetivação transitaram entre a fronteira do antifetichismo e do *fetichismo*. A objetivação criava atributos perceptíveis que não correspondiam ao objeto,

mas eram mediados por uma linguagem disciplinar. A objetivação era uma operação antifetichista que se produzia por meio da linguagem. Nesse processo de criação de atributos ou de categorização para a objetivação, havia uma tensão entre sujeito e objeto, entre o sujeito feminino e a obra de arte. A tensão de quem detinha o poder de objetivação — enunciação — se dava a partir de uma possível transação funcional no contexto da colonização e, posteriormente, da ciência disciplinar moderna. A tensão era aumentada tanto na arte moderna quanto na contemporânea.

Estava ciente de que essa observação supracitada poderia muito bem ser colocada como nota de rodapé, mas me interessava problematizar esse processo de inserções e acomodações metodológicas. Até que ponto era possível deslocar como nota de rodapé uma ação que dizia sobre a normatização que se produzia no trabalho científico, neste caso, o trabalho produzido a partir da crítica de arte, da história e do sistema da arte? Preocupava-me com a produção de conhecimento em arte, a arte como dispositivo acadêmico de gestão das subjetividades das artistas. Essa era uma *démarche* que vinha tentando produzir nesta pesquisa, a inserção de problematizações metodológicas, como prática textual queer.

Corpos disputados

Nesta seção, expus a disputa que foi gerada a partir das implicações de certas práticas artísticas contemporâneas

atravessadas pelo *fetichismo*⁴². Queerizar obras artísticas evidenciando a produção do feminino como transação, como tráfico e como espetáculo científico e artístico.

A obra de Rosana Paulino, artista afro-descendente, cuja preocupação girava em torno do étnico e do sexual, desenvolveu uma morfologia do corpo que problematizava o feminino afro-brasileiro. Nos seus desenhos da Série *Ama de Leite* (2005), se valia de uma estética com traços delicados e cortes transparentes, mas com forte acentuação na cor de vermelho.

Em um dos desenhos da Série *Ama de Leite* (2005), de Rosana Paulino, feito com acrílica e grafite sobre papel, mostrava-se justamente um seio cuja tinta transparente exibia alvéolos e ductos lácteos. Os seios mostravam mamilos pelos que brotavam linhas que terminavam em forma de gotas. As gotas foram pintadas em duas cores: branco, que sugeria leite, e vermelho, que invocava sangue, que é vida e morte (VIANA, 2008). Em outras imagens, Paulino trabalhou o corpo de forma mais sugestiva ao investigar como o feminino foi construído, denotando os órgãos sexuais como órgãos a serviço da reprodução.

Em outras imagens em que apareciam corpos nus, em uma situação pós-colonial⁴³, como *Soldado sentada* (2006), Rosana Paulino apresentava um corpo prendido com diversos materiais, que evocava o tratamento fetichista

⁴² A utilização do *fetichismo* como conceito operativo para (re)significar as práticas artísticas também estava presente nos estudos fílmicos, como foi o caso da análise da produção cinematográfica de *Thelma e Louise* (Dir. Ridley Scott, 1991) realizada por Robert L. Cagle (1994).

⁴³ Refiro-me à situação pós-colonial como uma perspectiva capaz de analisar os processos tecnopornográficos de erotização que ocorriam em latitudes não ocidentais (BOURCIER, 2005).

dado a pessoas africanas sequestradas durante a época da escravidão colonial. Esta obra, *Soldado sentana* (2006), de Paulino era praticamente impossível não associá-la à corporalidade de Saartjie Baartman (1789-1815) da cultura Khöikhöi da África do Sul, conhecida como *Vênus de Höttentot*, no contexto de escravidão.

Nos tempos da *Vênus de Höttentot*, a visualidade corpórea de Saartjie exaltava o imaginário erótico, tanto masculino quanto feminino. Foi apresentada como um exemplo de corpo que violou o cânone da "corporeidade branca", como uma "curiosidade biológica" (PUGLIESE, 2005: 298). Ela foi exposta como uma fera de circo na Holanda, na Inglaterra e na França e, explorada como objeto de desejo, amplamente prostituída. Foi Étienne Geoffroy Saint-Hilaire quem patologizou o corpo de Saartjie sob os termos científicos da época, como: corpo com quadris e nádegas hipertróficos e órgãos genitais salientes.

Quando Saartjie, a *Vênus de Höttentot*, morreu em 1815, foi transformada em um espetáculo público e visual no que se tornou o Musée de l'Homme, em Paris⁴⁴ no século XX. Provavelmente foi Henri Marie Ducrotay de Blainville quem coordenou o trabalho de autópsia no corpo de Saartjie Baartman. E talvez tenha sido Georges Cuvier quem dissecou seu corpo e o desmembrou. Havia uma relação entre o feminino, a visualidade e a ciência. Seus órgãos

⁴⁴ Nelson Mandela, como presidente da África do Sul em 2002, conseguiu a repatriação dos restos mortais de Saartjie Baartman. Quando os restos mortais foram desembarcados na África do Sul, eles encontraram mais membros corpóreos do que um corpo possuía. Em 1999, o Centro Saartjie Baartman para Mulheres e Crianças surgiu na Cidade do Cabo como um abrigo para sobreviventes de violência doméstica.

foram enviados como objetos de pesquisa para diferentes enclaves científicos europeus.

A noção de imagem surgiu como um pronunciamento visual, uma relação ideológica instituída que tentava nos ensinar como ou que devemos ver e pensar (GAROIAN & GAUDELIUS, 2004). Esse espetáculo visual funcionava como uma forma de representação ubíqua na qual se constituíam objetos pedagógicos para mediar culturalmente e incorporar desejos e escolhas na ordem do capitalismo (Idem, *Ibidem*).

Uma das obras da artista brasileira Fernanda Magalhães estava esteticamente em diálogo com a *Vênus de Höttentot*. A autora, como a maioria das artistas que constituíram esta pesquisa, utilizou, semelhante a Claude Cahun, seu próprio corpo como modelo, embora tenha proposto uma estética sem questionar o feminino. Ela queerizou figuras humanas idealizadas dentro dos cânones da história da arte, apresentando-se como uma modelo obesa⁴⁵, na obra fotográfica *Gorda 09*, de 1995.

Nessa fotografia, *Gorda 09* (1995), de Fernanda Magalhães, podia-se ver a associação que a artista fazia do seu corpo com os padrões clássicos da figura humana. O corpo de Magalhães, na fotografia, tinha sobreposta a cabeça da chamada *Vênus de Willendorf* (encontrada na Áustria, em 1908), que era uma peça classificada como feminina. Esses

⁴⁵ Era sintomático que o quadro valorizado como o mais caro realizado por um artista vivo, no início do século XXI, fosse justamente a imagem do *Executivo de uma sociedade de bem-estar social dormido* (1995) (*Superviseur d'avantages dormant*), de Lucien Freud. Era o retrato de um corpo nu feminino obeso. Durante o inverno boreal de 2009-2010, tive a oportunidade de ver a pintura exposta no Centre Pompidou, em Paris, França. Não houve destaque museográfico para a pintura.

tipos de *Vênus* apresentavam canonicamente marcas corporais, como seios grandes e abdômen desconsiderado desproporcional aos estereótipos construídos como ocidentais. Foi categorizada como feminina, na história da arte, por apresentar esses atributos como característicos da fertilidade, considerados naturais ao femininos, dentro da linguagem da biologia, e em termos biopolíticos.

O dimorfismo na arte da figura humana caracterizou-se por pretender estabelecer a categorização das formas como inquestionáveis, qualificando as formas curvas como orgânicas e femininas, enquanto as formas retas foram instituídas como masculinas (MILES, 1997/1999). No caso de Magalhães havia uma tensão.

Este tipo de imagens, de Fernanda Magalhães, como *Gorda 09* (1995), e de Rosana Paulino, como a *Série Ama de Leite* (2005), (re)produziam uma situação pós-colonial: escravidão, tráfico, seios da *Vênus de Höttentot*, seios usados como sacos para transportar o tabaco, amamentação, reprodução da espécie humana, biopolítica do seio. Não se podia esquecer que o século XVIII foi o surgimento de regimes biopolíticos (FOUCAULT, 1976/1984). Em 1758, Carl von Linné já havia introduzido o termo mamífero na taxonomia zoológica. A mama iria se impor como signo anatômico classificatório humano (PRECIADO, 2010).

Antes do século XVIII, a mama era uma força de trabalho. Amamentar era uma profissão. A ama de leite era uma profissional. A mama existia não como órgão biológico, mas como força de produção. Assim como havia a mão que trabalhava, havia o seio que amamentava. As mulheres podiam vender o produto e a técnica de amamentação. Nas classes burguesas brancas era desaprovado para uma mulher amamentar seus filhos. Em cidades como Berlim,

Paris e Lyon, mulheres metropolitanas entregavam seus filhos a amas-de-leite. O corpo era vendido em várias redes.

O corpo funcionava em fluxos econômicos. O corpo era extraído da troca econômica.

O aleitamento materno foi a palavra-chave no social, por meio do estabelecimento de uma relação que passava pelo seio e, onde se verificava que essa relação entre mãe e filha ou mãe e filho era arbitrária. A partir de Linné, as crianças não podiam ser amamentadas por classes ou raças diferentes daquelas à qual pertenciam. Uma tentativa de purificar a classe e a raça ia ser feita do peito. A filiação e a geração estavam sendo atravessadas por outras "raças"⁴⁶. O fato de cada mãe ter que alimentar sua filha ou filho era uma forma de definir filha ou filho. Através da mãe, foi inventada a figura da mãe confinada no espaço doméstico, para amamentar o(a) filho(a). Com a amamentação houve um sequestro de mulheres no espaço doméstico.

O corpo feminino foi extraído e desvalorizado economicamente. Uma lei instituiu que o seio não poderia ser usado pela mulher, somente funcionaria para alimentar suas próprias filhas ou filhos.

Quando Linné inventou a categoria mamífero, foi proposta a categoria lactante, ou seja, o ato de succionar, não tanto mamar. Se ele definia aos humanos como mamíferos, apenas as fêmeas de mamíferos humanos amamentavam humanos. Foi assim que o feminino entrou no cânone da espécie humana, através dos seios de alimentação. Tratava-se de administrar as técnicas do corpo feminino, as práticas do corpo feminino.

⁴⁶ Coloquei entre aspas porque nunca existiram raças, apenas etnias. O que predominava eram os processos de racialização.

Conclusão

Em que momento as categorias se tornaram instrumentos conceituais de dominação? A produção de conhecimento em arte nunca foi neutra.

A arte contemporânea, a partir do queer, questionava as formas como se produziam as subjetividades tanto na cultura, como em artistas. Os processos de construção de categorias, em qualquer atividade de campo, era uma luta política pela hegemonia da tradução cultural, para a regulação das realidades artísticas. Conceitos como *fetichismo* elucidavam conflitos culturais, de produção de conhecimento e de gestão das espécies —incluindo a humana—, tanto em um contexto científico, quanto artístico.

MANIFESTO



Neste capítulo, propus o conceito de *manifesto*, como conceito delineador de práticas de expressividades e de declarações estéticas e artísticas. Delineei uma genealogia do *manifesto* na arte. Durante a genealogia estabeleci uma relação entre a visualidade e a necessidade de expressão.

Recuperei as problematizações do feminino em cada um dos manifestos que selecionei e que apontavam para a emergência de um *feminismo queer*.

Investiguei manifestos que surgiram em diferentes áreas, espaços e temporalidades, como as artes visuais, a literatura e a antropologia.

O objetivo principal foi mostrar a relação que existe entre manifesto, visualidade e diáspora, apontando como a partir do queer, o feminino era uma zona de conflito.

Manifestos feministas a partir do queer

Como descreveu o dicionário da língua portuguesa *Aurélio*, o conceito de *manifesto* indicava uma “declaração pública” “dos motivos que justificam certos atos”, ou melhor, “fundam certos direitos” (FERREIRA, 2000: 444).

A noção de *manifesto* tinha também como objetivo alertar um problema, o que me levou a mostrar nesta seção como uma necessidade de comunicação pública, de tornar um

problema, um conflito evidente, encontrava o *manifesto* como uma forma de expressão artística. Era a partir do conflito que se tornava evidente dar forma visível e pública a proposição de um *manifesto*. De tal forma que o *manifesto* transitava entre o textual, o público e o visual. Era por isso que, segundo o "Trésor de la langue française informatisé" (TLFi, 1974/1994), um *manifesto* era uma declaração escrita e pública pela qual um governo, ser humano, partido ou corrente artística, expunha um programa de ação ou posição geralmente política.

Desde uma perspectiva queer feminista, a ideia de *manifesto* surgiu na arte, mas na arte da literatura. Críticos(as) da literatura afirmavam que o primeiro *manifesto* feminista foi localizado, no século XVII, no poema "Homens tolos que te acusam..." de Sor Juana Inés de la Cruz (MELGAR BRIZUELA, 2010).

Recentemente, com o surgimento dos estudos queer, sugeriu-se a ideia de que Sor Juana insistia em que a alma carecia de sexo e, ao mesmo tempo, a poetisa se descrevia como andrógina (MERRIM, 1991), ou que suas afirmações transitavam entre o masculino e o feminino (RIVERO, 2009), ou ainda, que era impossível classificar seu imaginário como feminino ou masculino (SERRANO BARQUÍN, 2004).

Sor Juana Inés de la Cruz entrou no convento para escapar do casamento. Seus versos mostravam uma maneira de abolir o casamento.

Uma diáspora atravessava a produção literária da Sor Juana. Nesse sentido, seus escritos epistolares, como cartas e misivas, foram referência dentro das tecnologias autobiográficas, cujas representações artísticas possibilitaram alternativas ao se articularem contra *a lei do*

gênero. A poeta poderia ser incluída como precursora do queer, juntamente com outras autoras como Cherrie Moraga (BADOS-CIRIA, 2001) .

A ideia de *manifesto* surgia como uma necessidade corporal, artística e de expressão. Tratava-se de uma reivindicação onde o político convivia com o artístico. O uso da linguagem era praticamente sintomático. Um contexto era colocado em questão e onde sua visualização e sua publicação eram essenciais.

Manifesto era um conjunto de intenções, opiniões e (ou) objetivos que se comunicavam através de uma declaração pública (NOIRET, 2016). Quando apresentava-se a necessidade de criar um *manifesto*, havia a necessidade de trabalhar com uma linguagem que reivindicasse ou denunciasses publicamente uma situação. Agir publicamente correspondia a tornar visível o conflito.

Uma das primeiras formas de *manifesto*, de denúncia pública, foram os trabalhos visuais gráficos produzidos durante a campanha pela abolição da escravatura colonial (FINLEY, 2010), a partir do século XVI. Foi na diáspora, no meio do Atlântico, que a visualidade tomou forma para revelar uma denúncia étnica, escravista e sexual.

A imagem do deslocamento forçado, do movimento e da ausência de direitos humanos ganhou força por meio da visualidade amplamente difundida durante o século XVIII (Idem, 2010), principalmente na imprensa britânica, para exercer pressão a favor da abolição, além de outras imagens onde o sacrifício e a escravidão foram destacadas como práticas bárbaras ou incivilizadas (PIETZ, 2010).

A imagem principal nesse contexto de diáspora era a do navio *Brookes*⁴⁷, dentro de uma famosa exposição da época intitulada *The Description of the Slave Ship*, em 1780.

No entanto, a visualidade que mais ganhava força na época, durante os séculos XVIII e XIX, correspondia a um detalhe daquela imagem. Nesse detalhe, era possível observar a disposição dos corpos como objetos de mercadorias, economizando espaço dentro de uma otimização de tempo e espaço para o trânsito humano.

Esse arranjo de corpos nada mais era do que uma formalização do que mais tarde veio a ser chamado de dispositivo. Noção que se relaciona com o conceito de dispositivo da sexualidade de Michel Foucault (1976/2009). O impacto dessa imagem deveu ter sido excruciante.

Eu me perguntava se teria sido a denúncia a favor dos direitos humanos ou se teria sido a declaração de alarma em relação à compactação e aos cálculos programados e visualizados para otimizar o humano, o que levou à mobilização pela abolição?

Uma imagem abarcava mais de uma temporalidade. Não estava sujeita ao presente, não era linear. Essa representação gráfica poderia ter sido diferente. O trabalho imaginativo do artista que produziu tal imagem era uma visão. Ter visão também era expor, era também antecipar, era *ready-made*. Trabalhar com uma visualidade era construir uma temporalidade múltipla e uma espacialidade

⁴⁷ Tais figuras com diagramas podiam ser encontradas em sites da Marinha Britânica, como <[http://www.royalnavy.mod.uk/content-information-types/history/diagram-of-a-ship-s-slave/ index.htm](http://www.royalnavy.mod.uk/content-information-types/history/diagram-of-a-ship-s-slave/index.htm) >, nos links relativos à história britânica.

proposital e reveladora de uma situação social, econômica, política, cultural ou racial.

Era por isso que se dizia que ninguém tinha controle sobre as imagens. A mesma visualidade, a mesma visão poderia ter propósitos diferentes. Era impressionante que ainda no ano de 2009, aquela imagem de escravidão, tráfico e exploração, tivesse outros usos como Labadee.

A imagem de Labadee foi reapropriada e utilizada pelo site *Notmytribe*⁴⁸ como forma de denunciar essa angústia dentro do turismo sexual, de uma viagem que mascarava uma potência imperial em uma situação pós-colonial (SHOHAT, 2001).

Na parte superior da imagem de Labadee, podia ser visto um navio de cruzeiro que costumava ser usado para passeios turísticos intercontinentais. Na parte inferior, a imagem mostrava o que poderia ser considerado um espaço para transporte de munição, que era onde os seres humanos eram comumente carregados como escravos. Só que nesse caso, a imagem encenava um ritual festivo no meio de uma selva: no centro havia o que parecia ser um corpo feminino dançando e ao seu redor outros corpos que pareciam ser masculinos, também se mostravam participando de algum tipo de ritual festivo.

A fotografia do cruzeiro correspondia a um anúncio elaborado por uma empresa americana para fins turísticos

⁴⁸ *Not my tribe* <<http://notmytribe.com/>> era um site informativo e denunciatório sobre eventos realizados por movimentos sociais, anarquistas, libertários, partidários, expatriados ou refugiados. Com base em eventos da época, expôs uma perspectiva editorial. Também recomendava livros. Embora muitas das notícias e opiniões fossem anônimas, os colonistas incluíam Eric Verlo, Marie Walden, Tony Logan e o Brother Jonah.

em Labadee, em 2009, um resort localizado na costa norte do Haiti. O texto que acompanhava a imagem criticava o uso do Haiti por ter propósitos diferentes, em termos de exploração sexual⁴⁹. A imagem foi feita antes do terremoto que abalou o Haiti e o levou à ruína, em 12 de janeiro de 2010⁵⁰.

Via-se como o conceito de *manifesto* estava intimamente articulado com diáspora e visualidade, denúncia e sexualidade. A amplitude temporal, que incorporava, facilitava essa relacionalidade para um segregação dos espaços geográficos (SHOHAT, 2001) e das múltiplas espacialidades que se interligavam nos estudos pós-coloniais e queer.

⁴⁹ Antes do terremoto, em 2006 —só a partir de 2005, o estupro doméstico, no Haiti, passou a ser considerado crime sexual— um terço das mulheres sofria violência física ou sexual, segundo um estudo do Banco Interamericano de Desenvolvimento, explicou o jornalista Francis Parsley (2010). Nos primeiros 150 dias após o terremoto, mais de 250 casos de estupro, a maioria meninas, foram registrados pela Comissão de Mulheres Vítimas para Vítimas (Kofaviv), um recorde que ficou longe do número real excepcional, segundo a jornalista Maye First (2011). Além do fato de que no Haiti as meninas eram consideradas mulheres a partir dos 12 anos. Após o terremoto, o tráfico de mulheres disparou. As mulheres no Haiti foram expostas ao tráfico, prostituição forçada, estupro e abandono (GODOY, 2010). Segundo a Organização Internacional para as Migrações, o tráfico de pessoas se limitava à transferência e entrada ilegal de migrantes, o que facilitava o crime.

⁵⁰ No que diz respeito à transação global, quase 4 milhões de mulheres eram traficadas a cada ano para fins de prostituição forçada e escravidão. 225.000 mulheres vieram do Sudeste Asiático, 150.000 do Sul da Ásia, 75.000 do Leste Europeu, 100.000 da América Latina e Caribe e cerca de 50.000 da África (KUMAR ACHARYA & SALAS STEVANATO, 2005). ²³² O terremoto também foi um choque para mim. Naquele dia eu estava na Espanha. Foi nessa época que conheci o tráfico de mulheres, bem como os movimentos feministas no Haiti e no Caribe, por meio de panfletos e fanzines, impressos e digitais, nas mídias espanholas.

Voltando à nossa genealogia dos manifestos visuais, o estado de alerta gerado a partir das imagens e detalhes de *A Descrição do Navio Negreiro*, bem como outros a favor da abolição, levou à constituição de outros documentos de denúncia pública ou de revelação de injustiças. Era impossível não lembrar do famoso *manifesto* de Mary Wollstonecraft, escrito em 1792 e com o título de *Reivindicação dos Direitos da Mulher*. Como denuncia, o manifesto de Wollstonecraft foi o primeiro tratado sobre a tecno construção social do feminino. Como proposta, fez um chamado para abrir mão do feminino para, em troca, o gênero tornar-se mais masculino. Pouco se falava sobre essa "reivindicação" no feminismo. Mas pude ver como junto com o *manifesto* de Sor Juana Inés de la Cruz foi possível encontrar traços de queeridade em distintas proposições intelectuais ou artísticas. O *manifesto* não era tão enfático sobre a igualdade de gênero, quanto poderia parecer. Ao dar o título de *reivindicação* estava longe de sua tradução na versão francesa, como *défense*, que hipoteticamente revogava por direitos, ao contrário, questionava-se o que significavam os direitos das mulheres — da época —, os direitos do feminino. Conforme seu significado em inglês, o conceito de *vindicação* encontrava à exoneração como um de seus sinônimos. Exonerar significava renunciar, desengajar-se, divergir dos papéis designados como mulher, nesse caso. Era um manifesto queer. Wollstonecraft expressava um desacordo com a situação. Considerada uma das primeiras feministas, ela clamava pela liberação de gênero, para se isentar de uma obrigação, que nada mais era do que se isentar da obrigação do feminino, nos termos propostos pela Revolução Francesa de 1789.

Em 1967, a artista Valerie Solanas escreveu e publicou o *Manifesto SCUM*. Entre suas propostas estava a eliminação do sistema dinheiro-trabalho, em vez da igualdade

econômica entre os sexos, como defendiam as feministas da época. Além disso, formulou categorias estratégicas como *falta de trabalho* ou *desemprego*. Foi uma crítica ao sistema heterossexual de produção, que Paul B. Preciado retomou no *Manifesto Contra-Sexual* (2002). A possibilidade de eliminar esse sistema significava o fim da economia nacional, declarava Solanas.

Solanas elaborou uma teoria da construtividade do feminino. Do ponto de vista do *manifesto*, na crítica de Solanas era possível circunscrever o feminino como uma subalternidade da paternidade estabelecida e legitimada na concepção da família⁵¹ cujo objetivo era a produção de um feminino dependente, doméstico, inseguro, covarde, humilde, convencional, medroso, impedindo — à mulher — de alcançar algum tipo de individualidade ou autonomia.

A autora do *Manifesto SCUM* propunha a configuração de tribos onde se estabelecesse uma convivência entre indivíduos de espécies diferentes, e houvesse uma organização capaz de prescindir de autoridades. Questionava a reprodução e a vida, abrindo problematizações da biopolítica *avant la lettre*.⁵²

⁵¹ As problematizações envolvidas na produção da família como elemento do dispositivo da aliança para a gestão do feminino dentro do sistema de casamento e desenvolvimento do parentesco, entre outros aspectos, foram estudadas no capítulo Fetichismo.

⁵² O *Manifesto SCUM* só ganhou visibilidade depois que sua autora, Valerie Solanas, atirou no artista pop Andy Warhol com uma arma (DEEM, 1996). O *manifesto* foi escrito no auge da Nova Esquerda. A autora fez 2.000 cópias mimeografadas, colocando-as à venda em Greenwich Village, New York, um dos pontos de origem da contracultura estadunidense. Vendeu 400 exemplares no salão que alugou para a SCUM em 1968. O *Manifesto SCUM* foi publicado nesse mesmo ano, tornando-se a bíblia feminista do movimento feminista

Em 1985, Donna Haraway publicou *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century/ Um Manifesto Ciborgue: Ciência, Tecnologia e Feminismo-Socialista no Final do Século XX*. O manifesto era uma ironia da forma literal como a teoria era usada para descrever o trabalho da ciência, em meados dos anos 80, bem como a utopia que a idealização tecnológica continha.

Nesse manifesto, *Um Manifesto Ciborgue: Ciência, Tecnologia e Feminismo-Socialista no Final do Século XX* (1985), Haraway fazia um chamado para prestar atenção em quem controlava a interpretação dos limites corporais das tecnologias de visualização, argumentando que era uma tarefa para as teorias feministas. Enfatizava a escrita e a tradução, como uma política de ciborgues em luta pela linguagem.

Mais uma vez, eu entendia, em Haraway (1985), a importância da linguagem, de aproveitar essa tecnologia para a elaboração de programas políticos feministas. Naquela ficção científica, que era real, ela se propôs a imaginar monstros ciborgues, ou seja, um mundo sem gêneros. Porque para Haraway, nos mundos ciborgues não havia história da origem. O ciborgue era um bastardo infiel à sua origem. Na medida em que a autora partia de um paradigma de simulação, operava um distanciamento do orgânico, do natural. Em Haraway, havia a possibilidade de desmontagem e remontagem e onde as relações eram relações sociais de ciência e tecnologia. Haraway via a invenção de identidades sem origem, logo, sem gênero, no universo ciborgue.

radical, tanto nos Estados Unidos de Norteamérica quanto na França (1996).

Haraway resgatava as escrituras de La Malinche⁵³. O mito de La Malinche foi amplamente usado para defender ideológica e moralmente a soberania nacional latino-americana, dando lugar a uma identidade chauvinista exacerbada masculina. Haraway reivindicava e ressignificava o trabalho de La Malinche como tradutora dos mesmos campos de batalha conceituais sobre o feminino. Em La Malinche, Haraway (re)localizou uma mãe, mas uma mãe da raça “bastarda”. Essa personagem foi resgatada em produções queer chicanas, que identificavam como *malinches* àquelas filhas imperfeitas da diáspora. Essas *malinches* interligavam-se com Cherrie Moraga que usava a linguagem como tecnologia autobiográfica. Haraway (1985/1991) também viu em La Malinche uma personagem capaz de produzir diferentes traduções, a chamou de professora de línguas, ou seja, uma tradutora capacitada para realizar diferentes possibilidades de deslocamento e decodificação, através da linguagem.

Em seu segundo *manifesto* intitulado *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness / O manifesto das espécies em companhia: cães, pessoas e alteridades significativas* (2002), Haraway propôs uma interação entre o humano e o não-humano, recuperando a proposta de convivência entre diferentes espécies do *Manifesto SCUM*, de Valerie Solanas. Esse tipo de proposta de interação foi chamada pela teórica das ciências, Haraway, como *espécie em companhia* que era o

⁵³ La Malinche (1496-1529) foi uma indígena náuatle que serviu de intérprete para o conquistador espanhol Hernán Cortés, no antigo México. Ao mediar a conquista do território, que mais tarde foi chamado de México, ela foi considerada uma *tradutora/traidora*. As feministas chicanas (re)codificaram o mito de La Malinche como mãe de filhas não-brancas, subalternas e híbridas. Nesses termos, para Claudia de Lima Costa, La Malinche era um sujeito feminista pós-colonial (2010).

pressuposto do manifesto: *não estamos sozinhas, estamos associadas a outras espécies*. Por meio de categorias como *metaplasia* e de teorias evolucionistas, Haraway reconsiderou o aspecto humano, a determinada espécie entre outras espécies. Ela foi além da construção social, percebeu que a espécie se fazia em co-construção, remodelando a carne e os códigos que eram os códigos da vida. Não existia nada natural.

Outra declaração importante era o *Manifesto Contra-sexual* (2002), de Paul B. Preciado. No Prefácio ao *Manifesto Contra-sexual*, de Paul B. Preciado, Sam (Marie-Hélène) Bourcier (2002), explicava que seria falso dizer que a edição francesa do manifesto era uma “tradução do inglês”, ou que a edição espanhola fosse uma tradução da edição francesa. Isso Sam Bourcier o dizia para afirmar que as teorias queer e pós-coloniais eram fruto de viagens, translações e deslocamentos, o que era recorrente no *Manifesto Contra-Sexual*, como um espaço contratextual, onde se defendia um direito à reescrita ou a ressignificação, o que não era mais que uma metodologia queer.

No *Manifesto Contra-sexual*, para Preciado não havia textos originais nem línguas nacionais (2002). Isso era importante para mim, pois sentia que a identidade do feminino era permeada pelas expectativas e forças coercitivas da identidade nacional. Como em Haraway, em Preciado, não havia origem. Isso também era um índice de diáspora queer. Essa transnacionalização dos textos, da produção, era uma proposta para outros usos de uma linguagem nacional.

Em Preciado, a contra-sexualidade identificava a sobrecodificação dos organismos sexuais. Já foi estudado

como uma das funções do regime epistemológico visual⁵⁴ era sobre-codificar organismos sexuais para a reprodução de espécies. O regime epistemológico também funcionava para regular as populações. Preciado alertava para as práticas operadas pelas tecnologias sexuais sobre os órgãos sexuais para a fabricação de subjetividades que se configuravam no desejo, em detrimento de outras partes do corpo (2002). Preciado deslocou o estudo do sexo da história natural para a história da tecnologia.

Construído entre deslocamentos e viagens, o *manifesto* de Preciado também optava pela renúncia a um passado simbólico e absoluto (2002). Da mesma forma, resistia-se a acreditar em uma origem pura da heterossexualidade.

Era assim que o *Manifesto Contra-Sexual* (2002), organizado em artigos na primeira parte, exigia que o código binário fosse apagado das carteiras de identidade. Só então poderia aparecer um novo corpo com um novo nome. Também exigia a abolição do contrato de casamento. Eu via ali um resgate — consciente ou inconscientemente — do que Sor Juana, Valerie Solanas e Donna Haraway haviam expressado em seus manifestos poéticos. Mais adiante, Preciado propunha a subversão das práticas orgásmicas.

A dissociação entre reprodução e práticas sexuais para uma configuração de gestações livres e voluntárias para todos os corpos falantes, era outra das demandas. Fora da categorização binária, essa separação das práticas reprodutivas sexuais incluía métodos contraceptivos.

O manifesto denunciava tanto a regulamentação das práticas de mudança de sexo pelas políticas psiquiátricas e

⁵⁴ Propus a noção de regime epistemológico visual no capítulo dedicado à *Ambiguidade*.

legais, quanto a obrigatoriedade do consumo de hormônios e práticas cirúrgicas para tal mudança de sexo dentro de modelos anatômicos e políticos fixos, presos a coerências de ordem dicotômica. Incitando ao reconhecimento da prostituição como forma legítima de trabalho.

Para essa subversão da normalização sexual, Preciado propôs a distribuição gratuita de imagens e textos antissexuais, considerando-os como artes e disciplinas (2002). Nesse contexto, o *Manifesto Contra-Sexual* era uma publicação visual rica em imagens ilustrativas. Resignificou as práticas de visualização mediante uma produção de desenhos que, a meu ver, funcionavam como dispositivos visuais.

Eu poderia sugerir que no *Manifesto Contra-Sexual* (2002) havia uma preocupação com a produção artística, onde o visual era usado para subverter as formas humanas do regime epistemológico visual. Os desenhos eram acompanhados de descrições de práticas anti-sexuais, geralmente orientadas para a intensificação da circulação sanguínea em diferentes partes do corpo visualizadas como dispositivos.

Conclusão

Pude perceber que a noção de *manifesto* era uma forma de ocupar o espaço público por meio de dispositivos estéticos e visuais. Na história da arte, era usado como um modo de reivindicação do feminino, questionando as expectativas masculinas e culturais.

ENIGMA



Neste capítulo, realizei proposições artísticas a partir do queer, com o objetivo de gerar interações entre os(as) participantes das ações artísticas⁵⁵. Nas proposições, trabalhei com diferentes modelos. Pretendeu-se experimentar uma linguagem de afetos gerada durante as ações fotográficas.

O título da ação fotográfica intitulava-se *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – mujer*. A ação dialogava com a noção de tradução e de trânsito. A ideia do trânsito surgiu das decisões que tive de tomar transportando ou enviando as imagens da câmera para o meu laptop e por e-mail, dando origem a um trânsito intercontinental: do Estado espanhol ao Brasil. E não só em termos de produção artística, mas também na seleção de itens eletrônicos que também faziam parte da poética. Apontei a noção de trânsito como um dos exercícios operacionais de minha produção teórico-prática. Transitando em diferentes *jornais* e bases informativas e através de movimentos constantes, fui obrigada a trafegar com informações, produzindo um pensamento em contínuo movimento eletrônico e físico, produzindo traduções e translações. Eu não tinha espaço físico. Tive que desmontar minha pequena biblioteca por várias razões, queer. Tinha morado no México, na Inglaterra e na Espanha. No Brasil, morava em Porto Alegre e decidi ir a Florianópolis.

⁵⁵A ação artística foi exibida na Mostra de Fotografia do Seminário Internacional Fazendo Gênero 9, em Florianópolis, Brasil (2010).

Também, dividi meu tempo em Madri e em Paris. Perdi livros, objetos e outros espaços estáveis e fixos. Dissolvi um contexto para ganhar outro, para sonhar com outros. O único que me acompanhava eram textos, escritos, imagens, fotografias e diários no espaço virtual da Web.

A maioria das imagens do conjunto fotográfico, pesquisado neste capítulo, foi transformada em um tráfico de registros de pessoas vivas, trans, queer e mulheres, de pessoas inclassificáveis que às vezes passavam de um gênero para outro para não serem apanhadas por nenhuma base social estável de controle. Faziam isso para evitar de se envolver na obrigação de agir de determinada maneira em espaços específicos. No Estado espanhol, era possível ocupar diferentes lugares, assumir diferentes identidades em diferentes contextos, ou atuar dentro de uma categoria de identidade e depois passar para outra, produzindo agência. O corpo era um contexto relacional. Cada corpo construía seu lugar relacionando-se temporariamente com uma identidade (ZIGA, 2009). Havia pessoas que foram chamadas de "mulheres" ao nascer, mas que na vida adulta agiam como gays durante anos, se relacionando emocionalmente com os gays. Conheci pessoas, em Madri, que agiam como uma *butch* durante o dia e à noite elas se apresentavam como gays, usando bigode ou barba.

O que propus com a ação fotográfica foi utilizar o conceito de *enigma* para investigar o processo da ação que realizei fotografando ativistas, poetas, artistas e teóricas, que se preocupavam em se techno-construir e transitar para fora de qualquer expectativa ancorada no regime epistemológico visual. Com essa ação, discutia a identidade como processo, um processo histórico, cultural e político, além de prático, artístico, visual e estético.

Inserida no contexto da arte contemporânea, essa ação colocou, então, a criação em segundo plano (FLAHAULT , 1997). Nesse exercício, estava entendendo a arte contemporânea como uma "vocação envolvida em uma dimensão reflexiva" e onde as "ações artísticas" eram de uma concepção mais ativa para produzir um "olhar singular a ser compartilhado" (SANTOS, 2009: 174).

O que estava sugerindo era que a *démarche* da poética evidenciava as relações que estavam sendo construídas durante os processos de ação. A constituição das imagens tinha que ser estudada como um campo de processos. Era uma trajetória de interfaces que intervinham na prática artística.

Podia dizer que o processo artístico começava com a artista. A ação começava com o trabalho de escolha da modelo. Às vezes, passava horas com as modelos tirando fotos e depois as apagava. Muitas das imagens eram inúteis. O que importava era a experiência do processo.

Por outro lado, no contexto do Estado espanhol, na época, em 2010, facilitou para mim esse tipo de ação. O Estado espanhol passava por mudanças econômicas e políticas no quadro da União Europeia, por mudanças provocadas pelos movimentos LGBTQ+. Então não tive problemas no momento de selecionar as modelos e explicar meu trabalho para elas, elas entenderam imediatamente, entenderam a ação e especificamente a mim, ou a nós mesmas. Foi como se de repente, quando eu focava a lente da câmara nelas, elas também estivessem focando em mim, embora na verdade estavam olhando para a câmara. Uma relação direta totalmente estética e antropológica passou a se dar entre olhar e olhar, gesto e gesto, corpo e corpo, entre posição e posição, dentro de um processo de tecnologia

corporal. Com essa ação pretendia estabelecer um diálogo com a obra de Jean Rouch (DESROCHE, 1975).

Os problemas surgiram quando as modelos não entendiam que o processo tinha que terminar e que tudo terminava e que nada era infinito. Mas também surgiam problemas quando eu não entendia que o processo tinha que terminar e que tudo terminava e que nada era infinito. O prazer começava antes que a arte fosse sentida, antes que a arte fosse produzida ou visualizada. O simples fato de imaginar o prazer da ação gerava um tipo de adicção. Havia uma distância incalculável entre o ato e sua reflexão e imaginação. E isso era um problema monstruoso ao trabalhar com arte, ao pesquisar arte, ao tentar fazer pesquisa em arte. Implicava um *enigma*.

Enigmas visuais

A partir do momento em que descobri Lucas, eu havia começado a trabalhar em seu processo, em seu processo específico de transfigurá-lo em modelo. Esse processo de constituição como modelo foi difícil. Não só porque Lucas já havia sido modelo em outros trabalhos, o que de alguma forma condicionava sua atuação na prática artística. Mas também porque nossa comunicação tinha que ser por e-mail na maioria das vezes. Como expliquei no capítulo *Ambiguidade*, esse processo começou quando eu estava em Paris, e Lucas em Madri. Os diálogos daquele momento pela internet se multiplicaram.

Outro problema foi nosso primeiro encontro. Lucas se apresentou como "Raquel", uma pesquisadora, professora e membro do projeto europeu Quality in Gender Equality

Policies (QUING). Naquela época, também se identificava como ativista. Eu tinha me apresentado como pesquisadora. Quando a imagem dela como *trans* surgiu, houve uma mudança em nosso relacionamento.

A ideia de querer tirar fotos ou retratos de alguém que não conhecia ou, com quem se intimidava pouco, levantava questões da ordem da subjetividade. Havia um mistério na proposta que poderia ser interpretado como desconfiança por parte do modelo. Na produção cinematográfica intitulada *Fur: An imaginary portrait of Diane Arbus*, dirigida por Steven Shainberg (2006), baseada na biografia da fotógrafa Diane Arbus, poderia compreender essa situação. O filme mostrava que uma proposta de fazer retratos fotográficos levantava muitas questões, podendo até conotar um tipo de interesse afetivo. E embora não houvesse interesse afetivo, a proposta de tirar fotos era contingente, porque se dava no contexto artístico — se fosse no contexto comercial, da moda, por exemplo, não haveria esse tipo de problema.

"Retrato de alguém que você nunca viu?" Foi a resposta de Lionel, o personagem que Arbus queria fotografar, no filme, e essa foi praticamente a dificuldade que surgiu inicialmente entre Lucas e eu. Eu nunca tinha conhecido o Lucas. Meus encontros foram com Raquel, não com Lucas, que eram a mesma pessoa, como narrei no capítulo *Ambiguidade*. Eu nunca tinha visto o Lucas, por que eu queria fotografá-lo se nunca o tinha visto? Essa foi uma pergunta que Lucas me fez durante nossos diálogos na Internet .

Essa questão era um *enigma* do processo subjetivo entre artista e modelo que precisava ser resolvido da forma mais objetiva possível. E talvez não fosse solucionado. A arte era

uma forma de desafiar os *enigmas*, mas isso não significava que os resolvesse. A história da arte nos mostrava vários registros. Estudos expunham que o que orientava a produção artística de um retrato era a projeção de sentimentos, como havia sido no caso do pintor fauvista Henri Matisse⁵⁶. Outra forma de resolver o problema foi através da literatura. A escrita foi a linguagem que Gertrude Stein (1933/2006) encontrou para resolver o *enigma*⁵⁷ da projeção de sentimentos que teve por Alice B. Toklas. Stein incorporou seu próprio modelo escrevendo a vida de Toklas como uma autobiografia⁵⁸.

No caso de Lucas, o *enigma* era mediado por uma imagem. O que era que via na imagem de Lucas que não via em

⁵⁶ Henri Matisse (1869 - 1954) foi comparado a Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 - 1669), em diferentes maneiras de abordar a produção artística do retrato, pelo prisma da filosofia, de Cynthia Freeland (2007).

⁵⁷ Esse *enigma* não devia ser confundido com a produção do ato criativo em psicanálise. Estudos em psicanálise explicaram que as formas de produção do ato criativo poderiam ser a escrita ou as artes visuais. Assim o especificou Ana Costa (2001), que advertiu que "não há mesmo saída para o desconforto". Falar nesses termos não significava patologizar o ato criador, mas "enobrecer o sintoma" (2001: 131-132). O *enigma*, na presente investigação, não tinha nenhum tipo de relação com a investigação de Marlen Batista De Martino sobre *Narrativas do eu: confissões na arte contemporânea – o corpo como diário* (2009). Ao contrário, a investigação se opôs totalmente aos argumentos de De Martino. Para De Martino, havia uma confissão no momento em que o artista expunha sua vida ou existência, como obra de arte. A diversidade de experiências sobre o que De Martino chamava de conhecimento cognitivo era uma revelação, também uma forma de cura, de excretar o impuro, do qual se originava a estética. Em De Martino, podia observar uma preocupação em recuperar os valores da estética (EAGLETON, 1990/1993; NIETZSCHE, 1867/1996) anteriores à emancipação da arte moderna.

⁵⁸ A artista Collier Schorr também utilizou seus modelos como forma de fazer autorretratos (CORTEZ, 2002).

Raquel? Por que não me interessava fotografá-lo como Raquel e sim como Lucas? O que me levou a preferir Lucas como modelo e não Raquel? Aparentemente era a mesma pessoa. Teria sido diferente se Raquel tivesse se apresentado como Lucas?

O que era que víamos em uma imagem que não aparecia em outras realidades? Esse era outro *enigma* — ou talvez o mesmo — que Michelangelo Antonioni trabalhou como *enigma* na produção cinematográfica *Blow-Up* (1966). O filme mostrava como um fotógrafo se deparava com outros fatos em uma mesma imagem, fatos que ele não viu no momento em que estava tirando a foto. Havia uma relação entre imagem e modelo.

A primeira utilização da noção de modelo na história da arte localizava-se no contexto da arquitetura greco-romana, tratava-se de uma "reprodução de um edifício em escala reduzida". Outro uso do modelo correspondia à escultura, também greco-romana (ARGAN, 1968/2003: 441). A partir do Renascimento, *il modello* foi usado como pintura ou desenho preparatório para uma obra maior, que geralmente era feita para ser mostrada ao patrocinador (Dicionário Oxford da Arte , 1988/2001: 354). Com o uso da câmara escura⁵⁹ nos séculos XVI e XVII, a articulação entre imagem e modelo surgiu através do retrato. Svetlana Alpers (1983/1999) explicou que, na Inglaterra e na Holanda, era "um *enigma*" que o pintor tinha de enfrentar para a execução do retrato, mas servia-se também de "modelo

⁵⁹ Referia-me ao espaço criado para observação chamado câmara escura. No interior, a luz que entrava por um orifício feito anteriormente em uma parede projetava uma imagem invertida na parede oposta. Essa imagem correspondia à realidade fora da câmara. Com essa imagem, os artistas poderiam estudar sua realidade correspondente, em termos de perspectiva (COLLIER, 1973).

para a sua arte” (1983/1999: 63-64). Tudo indicava que o binarismo original/cópia como ideais e valores da cultura ocidental eram análogos ao retrato como cópia e ao modelo como original. Com o desenvolvimento da tecnologia no século XX, o binarismo original/cópia se dissolveu na imagem fotográfica (TAYLOR, 2004). A emergência de uma visualidade queer e trans acompanhou o desenvolvimento artístico, científico e tecnológico, a partir de uma abordagem das culturas visuais (2004).

A imagem de Lucas era um argumento visual, político e estético. Era *manifesto*, era imagem da *ambiguidade* e do *fetichismo* que o desejo encontrava na expressão de si mesmo. E era por isso que o propunha como modelo na pesquisa em arte a partir de uma perspectiva queer, porque despertava-me um *enigma*.

Na comunicação por e-mail, expliquei meu trabalho para Lucas. Descrevi o objetivo da pesquisa, problematizar o feminino a partir do queer. Ele me perguntou se a minha proposta era semelhante a de Cabello/Carceller⁶⁰. Cabello/Carceller buscavam questionar a masculinidade, ilustrando de uma forma ou de outra as teorias da performance de Judith Butler (1990, 2002).

Tentei mostrar as diferenças do meu trabalho em relação a Cabello/Carceller. Disse-lhe que não trabalhava com estereótipos ou paródias. Que trabalhava com visualidades e estéticas que buscavam subjetividades não-binárias, problematizando o feminino.

⁶⁰ Cabello/Carceller realizaram desconstruções de modelos de filmes masculinos, a fim de estudar as estruturas de gênero no capitalismo. Através da linguagem do vídeo, também analisaram o espaço arquitetônico, como um espaço padronizado (PAROLE DE QUEER, 2009).

Lucas me perguntou se eu tinha planejado para ele usar algo especial. Eu não sabia se Lucas sabia qual era a imagem que me instigava a retratá-lo⁶¹.

Eu poderia sugerir que ele usasse a mesma roupa que estava usando em uma das muitas fotos dele que circulavam na internet, mas mudei de ideia. Pedi-lhe que vestisse as roupas com as quais se sentisse mais atraente.

Percebi que a forma como as modelos iam se apresentar, o que elas haviam escolhido como o melhor visual, produzia em mim uma expectativa afetivamente visual. Havia uma elasticidade entre modelo e artista, uma interação no processo.

Eu queria executar a ação no Museu Reina Sofía, nas salas que apresentavam o trabalho de Joëlle Tuerlinckx⁶² e que estavam desocupadas, naquelas semanas. Eu senti a imensidão naquele espaço. A proposta de Tuerlinckx era desenvolver propostas abertas e especulativas, nos lugares desabitados. Era isso que percebia na imagem de Lucas: uma disposição aberta, especulativa, desabitada. Essa forma poderia defini-la como o queer, como o aberto, como o especulativo, como o desabitado, como o imenso.

⁶¹ Reconheci que esse tipo de estudo me tornava um *voyeur* de minha própria vida, fenômeno explicado por Christine Palmieri (2001a) quando entrevistou Catherine Millet sobre sua publicação *A Sexual Life of Catherine M.* (2001). Rio de Janeiro: Ediouro.

⁶² Joëlle Tuerlinckx expôs *Estatísticas da Praça do Céu Azul*, no outono-inverno boreal de 2009-2010, no Edifício Sabatini, Piso 3, Sala 305 do Museu do Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, sob a curadoria de Lynne Cooke. No momento de entrar na sala, senti o quão importante era o espaço para essa proposta. Esse trabalho foi parte integrante da instalação do *Crystal Times. Sunless Reflection/Objectless Projections*, montado no Palácio de Cristal.

E, no entanto, o risco de um guarda impedir a ação no museu me fez mudar de ideia. O trabalho tinha que ser feito, a qualquer custo. Eu não podia correr nenhum risco que impedisse a prática. Eu tinha que ser precavida para que nada impedisse a ação. Decidi que o melhor lugar era a boca e corredor do metrô Diego de León, em Madri, justamente pela amplitude de seu espaço. E porque também era subterrâneo, localizava-se sob as ruas de Francisco Silvela, Diego de León y Conde de Peñalver, en el distrito de Salamanca.

Queria proteger o modelo. Esse era um afeto⁶³ que também surgia durante as ações. As pessoas, quando deixavam de ser pessoas para se transfigurarem em modelos, adquiriam uma espécie de *fetichismo*. Só que esse *fetichismo* na ordem dos afetos era de cuidado, de cuidado em seu tratamento e em seu bem-estar⁶⁴. Não queria que eles fossem danificados para que a prática pudesse ser realizada, para eles não pegarem um resfriado, por exemplo, ou para eles não serem atacados por algum delinquente urbano. Esses afetos nasceram em mim, precisamente nessa prática artística, e nunca soube compreender, nem por mim mesma, não encontrei as palavras certas para explicar do que se tratava, talvez não houvesse palavras para nomear aquele novo sentimento que descobri em mim e que oscilava entre impressões de afeto e nostalgia de fraternidade ou sororidade.

⁶³ Susan Best (2007) estudou a noção de afeto como um elemento que poderia ser levado em conta na arte contemporânea devido às suas implicações com a experiência. Propôs o afeto como condição indispensável para o surgimento do processo de conhecimento, que poderia enriquecer o trabalho com a arte.

⁶⁴ Esse tipo de afeto atravessava a interface do *fetichismo* como dimensão de valor estético que se associava à valorização dos objetos de consumo, como explicou Pamela M. Lee (1995).

Outra razão pela qual escolhi a estação Diego de León foi por causa da iluminação que poderia favorecer as fotos. Fui atraída por aquela luz neon, tão artificial e tão expansiva, eliminando qualquer possibilidade de sombra.

O dia chegou, de forma imprevista, porque Lucas adiou o dia marcado. O tempo se passou, e quando ele decidiu posar como modelo, entrando em contato comigo, tive que interromper minha agenda. Houve uma confusão no último acordo. Ele já estava vestido, então a ação tinha que ser naquele momento, ele me avisou muito inquieto. Com pressa, peguei o metrô, quando percebi que ao invés de levar a *reflex*, levava a automática. Nada contra as automáticas, mas isso me impediria de jogar um pouco. Com a *reflex* eu conseguia tirar mais de 400 imagens e com a automática menos de 150. Isso ia limitar minhas possibilidades. Mas ao mesmo tempo ia me forçar a fotografar “à moda antiga”: sem errar, para aproveitar ao máximo as fotos.

Eu também sabia que, se a ação não fosse realizada naquele dia, talvez nunca mais se tornasse possível. Lucas poderia ficar incomodado e nunca mais querer falar comigo. Isso seria uma tragédia. Então desisti de voltar para casa para trocar de máquina.

Quando estava na frente do prédio e Lucas saiu, percebi que a ação tinha que ser naquele dia, naquele horário Lucas estava impecável. Ele havia escolhido uma camisa social preta com gravata listrada, jaqueta e jeans. A precisão de como a camisa se moldava em seu corpo me surpreendeu. A textura do tecido era muito macia, parecia couro. Ele me

explicou que mandara fazer aquela camisa a um alfaiate que o entendia⁶⁵.

No caminho comecei a trabalhar. Assumi a liderança andando para trás para poder tirar fotos de Lucas de frente. Uma vez dentro da estação de metrô, comecei a tirar fotos com mais pressa.

Eu queria encontrar o que causou meu desejo *voyeur*⁶⁶ de fotografá-lo. Fotografei com a câmera de forma intermitente, mas também recortando e focando no que mais me atraía, nas posições que considerava mais ousadas. Às vezes me afastava. Às vezes chegava perto. Às vezes ficava parada esperando ou permitindo algum tipo de interação com Lucas. Isso foi uma exceção. Geralmente, não abria esse espaço com os modelos. Senti aquele prazer que só percebia quando fotografava e mais ainda quando se tratava desse tipo de fotografias, em busca de apelo visual e estético.

Falei para ele pegar a jaqueta e abri-la. Essa insistência para que ele abrisse apareceu em diferentes momentos. "Você gosta muito desta posição?" Essa pergunta de Lucas não estava no roteiro. Pelo menos não era o que eu tinha em

⁶⁵ A relação que Lucas estabeleceu com um alfaiate podia ser associada à atitude do(a) *dândi* no final do século XIX. A padronização da moda, como exigência da industrialização, foi o que criou a necessidade de recorrer aos alfaiates. Foi o(a) *dândi* quem propôs ao alfaiate como deveria ser feita sua roupa. Esse foi um dos aspectos que fizeram do(a) *dândi* um(a) personagem com criatividade no vestuário, em busca de uma personalidade diferente dos padrões de gênero da época.

⁶⁶ Eu usei a noção de *voyeur* como o desejo que despertou da percepção de uma imagem artística e que nos levou a agir com base nessa imagem – secreta. Propus o *voyeur* como o ato de ver, como o ato de querer saber, de organizar o mundo a partir de uma imagem que nos fascinou (LAFRAMBOISE, 2001; PALMIERI, 2001b).

mente. Senti que essa intervenção de Lucas quebrava o ritmo. Foi uma variável que mostrou a relação intersubjetiva típica do ato de fotografar pessoas, do quanto estavam envolvidos tanto o pesquisador quanto o sujeito a ser investigado (RIAL, 1998). Essa situação causou problemas no processo. Era eu quem tirava as fotos, portanto era eu quem falava e quem fazia as perguntas. Ele sabia que minha atitude poderia parecer arrogante. Mas se não houvesse direção, as fotos poderiam tomar outra direção.

Rapidamente, recuperei meu ritmo. Algumas pessoas passaram e isso tornou o processo menos estressante. Lucas ficou sério e eu lhe pedi um sorriso. Quando riu, desviou o olhar, intensificando o *enigma* da investigação.

Sem parar de fotografar, eu o questionei por não me dizer que era Lucas. Ele respondeu que tinha problemas em certas áreas de sua vida profissional em caso de se apresentar dessa forma — me disse sem parar de modelar —. Ele me disse que eu também não tinha me apresentado como artista. Isso me fez pensar em identidades ou em nomes como profissões, como um exercício programado para um propósito, cujos protocolos tinham que ser respeitados e onde as atuações não podiam mudar, não podiam ir além do esperado, tanto pelos membros que pertenciam ao mesmo espaço, à mesma área, como por aqueles que atuavam fora dela. Embora soubéssemos que a identidade era múltipla ou que poderiam não existir identidades, apenas subjetividades, aferrávamos a ancorar às pessoas em uma identidade ou em um gênero.

Lucas fazia tudo perfeito, estava no ritmo e também desafiava a câmera com todo o corpo, mas principalmente com seu olhar, arrastando uma visualidade inesperada, produzindo gestos em uma dimensão do desabitado, ao

mesmo tempo em que as definições de gênero eram desconstruídas, sua originalidade podia ser traduzida como uma sensualidade da diferença, de uma tradição queerista (SMALLS, 1996).

Isso me fez descobrir outras posições, outros movimentos que eu não tinha visto nele e que também não tinha imaginado. Nos sonhos que tive antes da ação, com Lucas no Museu Sofia, ele parecia distante. As feições de seu rosto pareciam traços de Marie Laurencin. Uma luz natural aplainava a cena. No entanto, na estação do metrô, sua aparição através da tela do automático tinha contrastes. A imagem dele mudou. Seus olhos adquiriram profundidade.

Também pude ver a textura do seu rosto de Lucas. Cheguei a perceber um pouco de bigode. Que Lucas tomasse hormônios, como testosterona, era provável. Nesse momento me veio um comentário que ele fez durante a entrevista que fizemos em seu apartamento, seu desejo de "envelhecer como homem". Agora fazia sentido. Sua voz também tinha diferentes modulações.

Quando lhe perguntei por que havia escolhido o nome "Lucas", muito delicadamente e esfregando o polegar contra o dedo indicador, ele respondeu que havia escolhido porque parecia "mais suave". Que de alguma forma era obrigado a escolher um nome que começasse com "R", mas que preferia "Lucas" por ser mais claro⁶⁷.

E enquanto Lucas filosofava sem olhar diretamente para a câmera, aproveitei para conhecer aquela interface de leveza e sensibilidade quando ele falava de si mesmo.

⁶⁷ Lembrei que Paul B. Preciado, tinha escolhido em um primeiro momento o nome de Beto, em contextos determinados, mais tarde mudaria para Paul.

"O que procura?". Lucas falou de repente, mudando o tom de sua voz para um tom mais sério. E talvez até de propósito. Exigindo reciprocidade, para eu abrir o jogo. Isso também não estava no roteiro. Sonhei que ele estava comigo. Mas não sonhei que eu estava com ele. Percebi que encarar o processo como um *enigma* também poderia ser um duelo como na esgrima.

O tempo acabou e eu tive que parar o processo para iniciar outro. Havia possibilidades de outros trabalhos, como o que escrevi na próxima parte e com o qual encerrei a etapa investigativa.

Propus uma reflexão sobre todos os modelos que fotografei, tomando como referência dois casos (Lucas e Sayak). Sem dúvida, cada ação, cada modelo, tinha especificidades que mereciam ser desenvolvidas. Mas decidi estudar apenas essas experiências em termos da dimensão experimental da pesquisa porque me permitiu percorrer todas as ações.

Intoxicações visuais

Fiz essa ação com a exibicionista performática, poeta e filósofa Sayak Valencia (2009). Sayak foi minha última modelo, em Madrid. Quando cheguei com ela tinha mais experiência, pois já havia trabalhado com outras amigas ou modelos em Elx.

Com Sayak decidi ir mais longe. Conhecia Sayak muito bem. Muitas conversas, muitas noites antecederam nosso encontro. Havia uma simpatia, uma admiração em nosso relacionamento. Além de tudo, como mencionei, Sayak teve uma carreira como exibicionista de performance. Ela era

uma jogadora. E eu também queria jogar, queria experimentar essa ação.

A ação seria pública. Estávamos convencidas de que essa ação era estética. Sayak reservou um tempo especial para a ação. Outras modelos usavam o tempo livre que sobrava em sua agenda. Não marcavam um horário específico para a ação.

Sayak era uma profissional. Morava no bairro provavelmente mais *trans* e mais *bollo* de Madri, em Lavapiés. Quando saímos para fazer a ação ela já estava pronta para performar em um vestido de veludo preto, salto alto, casaco de pele e barba: uma barba escura e densa que cobria o queixo e metade do rosto. Já que estávamos na rua, comecei a tirar fotos dela. Eu sabia que deveria começar a trabalhar imediatamente para aquecer os motores. Era importante a concentração.

Pegamos a Avenida Embajadores, disse a Sayak que estava interessada em tirar fotos na Plaza Mayor, pois me parecia um dos espaços públicos mais chamativos de Madri. A Plaza Mayor, em Madri, situava-se no centro da cidade, junto à Puerta del Sol, tinha nove portas de acesso projetadas em forma de arco. Era muito grande. Com planta retangular e 129 metros de comprimento por 94 metros de largura, possuía três pavimentos com 237 varandas como fachada interna, além de restaurantes, bares e lojas de filatelia e numismática. Desde os seus primórdios, a praça foi um espaço para eventos públicos, shows e festivais para turistas.

Sayak gostou da ideia de trabalharmos na Plaza Mayor. Também lhe disse que assim que terminássemos de performar poderíamos almoçar. Eu estava usando a noção

de performar como o modo de produção de uma linguagem crítica contra a institucionalização de uma linguagem que normalizava sujeitos para a produção de identidades fixas e classificáveis (Figura 2).



Figura 2. Rosa Blanca
Série Tráfico de modelos (2010).
Foto-performance.
Col. Particular.

Assim que entramos na Plaza Mayor, continuei tirando fotos. O lugar estava realmente cheio de turistas. Havia muito sol, o que fez com que pessoas das mais diversas nacionalidades, como turistas e imigrantes, além de nativos, decidiram ficar naquele domingo deitados na praça.

Convidei Sayak para tomar um drinque em uma das mesas postas ao ar livre. Ela aceitou. Desde que nos sentamos, mais de uma dúzia de olhares permaneceram fixos em nós, em Sayak, em mim e na câmara. Percebi como uma simples câmara poderia influenciar o ambiente, no contexto que era confrontado (GALLOIS, 2010). Como estávamos acostumadas a ser alvo de críticas, talvez por sermos

artistas, não nos irritamos. Tirei fotos de Sayak em diferentes posições.

Sayak sentia-se confortável e à vontade. Ela dificilmente não se sentia solta. Ela bebia, fumava, colocava os óculos, os tirava, falava, filosofava, estava à deriva, e eu, focada nela, não parava de tirar fotos. Alguns fregueses eram sérios e nos desafiavam com seus rostos e olhares. Nesse momento, lembrei-me que eu era estrangeira e que, embora seja verdade que Madri era como a minha casa, comecei a preocupar-me. Vi como Sayak estava começando a parecer diferente também. “Isto é o mais bizarro que já fiz na vida”, disse para piorar a situação. Tentando me acalmar, paguei ao garçom e saímos.

Tínhamos entrado com o sol nas costas, na Plaza Mayor. E quando saímos, a luz estava a nosso favor. As pessoas nos seguiam com os olhos. Naquela época, era cúmplice da condição *trans* de Sayak. Na Europa, havia gente de todos os tipos, usando os mais diversos vestidos e caracterizações. Nada do que fazíamos me parecia diferente, mas sim incrível.

Na Plaza Mayor, naquele dia, tinha gente que trabalhava com mímica, tinha até gente que se fantasiava para ganhar umas moedas, como um rapaz que na época estava vestido de Super Homem. Mas ele foi ignorado pelos policiais, que de repente apareceram em nosso entorno. Distantes, mas caminhando sem perder o rumo, prontos para agir, os policiais nos olhavam sérios, principalmente para a Sayak barbuda. Atordoados, eles não tinham nada para fazer, não estávamos infringindo a Lei, pelo menos foi essa a ideia com a qual tentei me acalmar. Para apaziguar a ação resolvi tirar fotos de Sayak. Ela então caminhava *partindo plaza*.

Quando saímos da Plaza Mayor, novamente senti prazer. Tirei fotos e disse a ela como posar, como se posicionar, ela me perguntou se de um jeito ou de outro. Ela não estava mais tímida, como no início da ação. Ocorreu-me que a tensão do evento deu-lhe mais força. Eu também tentei fazê-la confiar em si mesma. Isso era algo que também praticava nesses tipos de exercícios.

O processo deste tipo de ações começava, como já havia dito, desde a escolha da modelo, mas também no diálogo inicial. Na realização deste conjunto fotográfico, antes de sair para a área, dias antes da reunião, comunicava-me com elas, por telefone, por email ou pessoalmente, e informava-as do que se tratava o trabalho, antecipando como deveriam aparecer, como deveriam se vestir. Mas no final da conversa eu dizia: “Vista-se como você se sente mais bonita — ou bonito —”. Eu via que elas gostavam disso, que as fazia agir com maior vontade. Na verdade, era uma prática diária delas ou deles, de se sentir bonita ou bonito, por isso as escolhi. No entanto, eu queria, eu precisava que elas se entregassem naquele dia e entrassem plenamente nas demandas da arte do queer.

Geralmente neste tipo de ações, no meio do processo, enquanto tirava as fotos, continuava conversando com minhas modelos, dizendo como deveriam ficar de pé, como deveriam andar. E também e principalmente como deveriam olhar. Era muito importante que elas olhassem para a lente da câmara. O processo começou a melhorar desde que voltei a usar a câmara *reflex*, porque como eu tinha que ver através da lente, havia uma relação direta entre meu olhar e a modelo. Isso fazia emergir a relação visual. Percebi que a relação entre artista e modelo era evidente. A interação entre os corpos produzia um diálogo tecnológico mediado pela câmara fotográfica, como

explicava Jean Rouch (JEAN ROUCH, 2006; 2008; DESROCHE, 1975). Eu devia me mover muito rápido. Devia agir rápido. Preferia que as modelos não pensassem porque isso poderia interferir no desenvolvimento da ação. O mais importante era a febre do corpo, o movimento, a energia, se parássemos para pensar, a ação se trancava. Esse *timing* tinha que ser mantido em todos os momentos. Era um trabalho. Havia uma insistência.

Na sequência, contava-lhes como desejaria que se mostrassem: que se expusessem, que se abrissem, que fizessem uso de qualquer artifício, mas que se impusessem. Gostavam disso, me diziam. Eu queria dar corpo a essa visualidade, essa nova reorientação do visual indefinível no tempo e no espaço, onde o feminino se fragmentava junto com o masculino, e onde espectadores e fregueses assistiam à própria ruptura de seu olhar (HALBERSTAM, 2005), tornando-se cúmplices do que eu estava propondo junto com minhas modelos: uma crise do regime epistemológico binário. Uma proposta experimental precisava ser visível, precisava ser mostrada, precisava ser exposta. Uma personagem queer criava um complexo de relações, espacialidades e temporalidades, entre o que se via e o que não se via, entre o que aparecia e o que desaparecia.

A mobilidade do meu corpo tinha que estar em sintonia com essa atitude que se desenvolvia nas modelos. A câmara criou a visualidade específica para o espectador e apontou que naquele lugar (RIAL, 2007), naquele espaço, uma trans, uma Sayak resistia e se revelava. Nossos corpos foram o motor dessa outra visualidade, desse outro processo trans, dessa outra linguagem corporal, interacional, entre modelo e espectador, entre exibicionista

performativo e máquina, e entre câmara fotográfica e artista.

Algumas modelos não podiam atuar nesse processo. Tentavam e não conseguiam, me pediam paciência. Outras vezes, sou eu quem pedia paciência, porque não sabia guiar o deslocamento.

Já tive uma modelo que desistiu. Isso significou um fracasso para mim, pois isso significava que eu não tinha conseguido acompanhar seu processo subjetivo. Era uma ação artística que envolvia reciprocidade, mas dependia de mim. Muitas vezes abusavam disso, se colocavam em uma posição confortável, como em qualquer relacionamento. Aquelas que não tinham muita experiência com arte eram curiosas e participativas.

Quando eu disse que o mais importante na arte era o processo, além do resultado ou do resultado das imagens que podiam ser geradas, era também porque a maioria das modelos não me pedia para mostrar as fotografias. Isso foi um dado significativo. Se eu fosse modelo, gostaria de ver as imagens. Talvez a maioria delas não estivesse tão interessada. Isso podia ser lamentável, mas tinha que ser realista. Enquanto escrevia estas linhas, percebia que nunca lhes perguntei por que não estavam interessadas nas fotos, apenas no processo. Provavelmente, eu não queria saber o motivo, o motivo "real".

Com Sayak foi diferente. Ela queria ver as fotos, conhecia o valor estético e político das imagens. Nesse sentido, partilhamos dessa atitude iconoclasta e fetichista. Por outro lado, embora o mais importante fosse o processo, a reflexão através da linguagem foi essencial para a ação artística, como experiência escrita.

Na Plaza Mayor, o *enigma* foi levado ao mais radical dos nossos extremos. Quão longe estávamos chegando? Sentindo o mundo acima de nós, continuamos a nos mover. A praça, tão maldita e tão abençoada praça, parecia não mais existir, como se apenas Sayak e eu tivéssemos estado presentes.

Acabamos cansadas. Sayak estava ainda mais fatigada. Ela se inclinou no meu braço e saímos parecendo um casal estranho.

Algumas pessoas do lado de fora da praça se aproximaram de nós e parabenizaram Sayak, dizendo que ela era muito "bonita". Outros a avisaram dizendo que ela havia excedido-se nos "hormônios". Algumas mulheres e homens lhe perguntaram: "Qual é o seu sexo, Moza?".

Sayak queria que antes do almoço eu tirasse fotos dela na frente de uma barbearia. A ironia do gesto me atraiu. Fomos ao local que ela disse e eu realizei o desejo dela. Em seguida, encontramos outra parede de La Eskalera, um centro cultural de "mulheres públicas". Pedi para ela posar e ela posou.

Naquele momento, fiquei impressionado com a imagem de Sayak, com a elegância de seu andar e seu rosto barbudo, seu corpo perfeito e a pele peluda do rosto por causa da barba. Pensei no prazer de saber, de imaginar que as relações afetivas bem poderiam ser entre seres barbudos, entre lobos, ou entre vários tipos de animais cobertos de pelos, sem gênero, incluindo a espécie humana.

Foi assim que terminou essa ação, esse tipo de intoxicação. Esse tipo de intoxicação visual poderia ser mais constante. Por outro lado, se fosse constante perderia o seu encanto.

O olhar se habituaria e o efeito dessa prática visual não faria mais sentido. Embora talvez, com pequenas doses, poderiam se tornar uma ação mais eficaz.

Nesse processo, havia uma insistência em criar um ambiente, uma ação dentro de um contexto, incorporando a câmara ou o objeto. O *enigma* que operava na busca da *queerness* desestabilizava o regime epistemológico visual, onde o mais importante era a multiplicidade de elementos em um campo de interação que problematizava a hierarquia das diferenças.

Reuni as fotografias das ações no conjunto *Tráfego de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – mulher*, para que foram expostas na Mostra de Fotografia, do Seminário Internacional Fazendo Gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, em Florianópolis, em 2010.

Epílogo

No último dia da exposição da Mostra de Fotografia, do Seminário Internacional Fazendo Gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos (Florianópolis, 2010), o conjunto de fotografias que fizeram parte dessa ação, *Tráfego de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – mulher* desapareceu de repente. As fotos foram removidas logo após o encerramento do seminário.

A comissão organizadora⁶⁸ da mostra não sabia quem poderia ter desmontado essas imagens. Convencida de que as fotos apareceriam a qualquer momento, Carmen Rial ofereceu aos participantes da exposição o espaço da Galeria da Ponte⁶⁹, para expor individualmente nossos trabalhos. Todas nós aceitamos.

A comissão entrou em contato comigo para saber se eu já sabia do paradeiro das imagens. Eu não fazia ideia. A secretária do evento também disse que não sabia de nada.

Mais de uma pessoa disse ter visto a imagem montada até o último momento. A comissão entrou em contato com o setor de Segurança e Limpeza da universidade, bem como com a Organização Fazendo Gênero. Ninguém havia visto nada.

Minha exposição na Galeria da Ponte teve que ser cancelada. Foi lamentável.

O site de Estudos Jotos Maricas⁷⁰ havia me pedido as imagens para publicá-las, mas eu não aceitei. Eram retratos de pessoas que confiaram em mim, então eles sabiam que meus objetivos eram puramente artísticos com essas fotos.

⁶⁸ A comissão organizadora da Mostra de Fotografia Fazendo Gênero foi composta por Ângela de Souza, Marina Moros, Jimena Massa, Maycon Melo e Mariane Pisani. Era uma proposta do Núcleo de Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem – NAVI/UFSC, coordenado por Carmen Rial.

⁶⁹A Galeria da Ponte localizava-se em uma das extremidades da ponte que ligava os bairros que compõem o Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFSC, em Florianópolis. Era administrada pelo Núcleo de Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem - NAVI/UFSC.

⁷⁰ Disponível em: <http://www.estudiosjotos.com> . Acesso em 23-09-2010.

Agora, sem controle sobre as imagens, tudo poderia acontecer.

A possibilidade de um escândalo, de alguém saber da perda das fotos, me preocupava. No entanto, o furto foi aparentemente mantido em silêncio. Um estranho *fetichismo* tomou conta de mim. Eu queria mostrar essas imagens, mas ao mesmo tempo queria que elas ficassem comigo. Saber que minhas modelos estavam em algum lugar do mundo, sem que eu soubesse de seu uso, me deixava louca. Senti como se minha privacidade tivesse se tornado pública. Simultaneamente, percebi que era uma espécie de empoderamento, como se a pessoa que tinha as fotos “em seu poder” me tivesse “em seu poder”. Era fetiche. Puro iconoclasmo.

Imaginar que algum tipo de pessoa transfóbica ou queerfóbica tivesse as imagens também interrompia meus sonhos. Por outro lado, havia a possibilidade das imagens estarem guardadas em uma caixa, prontas para serem usadas: retiradas em alguma hora do dia, colocadas sobre uma mesa e vistas com o prazer de poder possuí-las ou, com o prazer de terem sido roubadas. Afinal, o fenômeno estava relacionado ao meu trabalho, eu também traficava modelos.

Alguns modelos queriam saber os resultados da exposição. “Normal”, foi minha resposta, sem entrar em detalhes. Nunca imaginei que as fotos iriam desaparecer. Eu não sabia como lidar com aquela situação.

Lucas também queria saber. Contei a ele o que havia acontecido com as fotografias. Se chocou.

Quatro meses se passaram e, de repente, através do Facebook ⁷¹, recebi uma mensagem de uma das espectadoras. O nome dessa "espectadora" era Jan. Na mensagem, ela me informava que havia "roubado" as fotos do *Tráfego de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – mulher*, ela junto com outras amigas. Cada uma delas mantinha duas ou três fotos. "Adoro essas fotos", foi a única explicação que Jan me deu. Foi uma explicação suficiente para saber como lidar com aquela situação, como se Jan tivesse sido sequestrada por um sonho, como se percebesse nas imagens um estimulante visual que a impulsionava à ação (SCHULTZ, 1994).

Quando comuniquei à Coordenadora⁷² do Núcleo de Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem/NAVI, organizadora da exposição, que já sabia quem tinha pegado as fotos, ela se incomodou e descreveu o ato como um "roubo". Ela entrou em contato com todas as membros da Coordenação Geral do Fazendo Gênero⁷³. A Coordenação se manifestou. Afirmou que o "roubo" foi além de uma "possível rebelião queer" e que envolveu um evento organizado com "recursos públicos" e com o trabalho voluntário de várias pessoas. A Coordenação exigiu que as fotos "roubadas" fossem devolvidas para que o caso pudesse ser encerrado "de maneira civilizada". Caso contrário, foi sugerida uma "atitude mais firme institucionalmente", como fazer uma denúncia pública.

⁷¹Nome de uma das redes sociais na Web, disponível em [HTTP://www.facebook.com](http://www.facebook.com). Acesso em 12 out. 2010.

⁷²A coordenadora era Carmen Rial.

⁷³A Coordenação Geral foi integrada por Joana Maria Pedro, Silvia Maria Favero Arend, Miriam Pillar Grossi e uma das organizadoras da Mostra: Angela Souza.

Imediatamente consultei meu diário. Jan foi listada como uma modelo. Eu tinha combinado com ela fotografá-la, como modelo, justamente no dia em que ela teve que sair de Florianópolis rapidamente. A ação teve que ser interrompida por motivos pessoais dela. Havia lhe contado o processo da ação, a história de *tráfico* das fotografias.

Além de perceber Jan como uma modelo muito atraente, também a considerava uma espectadora respeitada. Porque ela foi uma das poucas pessoas que durante a exposição não me perguntou qual das modelos tinha testosterona, como se a estética das modelos dependesse disso. Ou dependia? A relação entre o que poderia ser o corpo da modelo e o retrato ambíguo do gênero produzia uma tensão, e prazer.

Resolvi, sem perder mais tempo, responder à Coordenação, explicando que havia prometido a Jan tirar fotos dela como modelo, e que no entanto, imprevistos de última hora me impediram de tirar fotos, porque eu também tive que sair do evento. Eu tinha explicado a Jan em que consistia meu trabalho, a questão do tráfico de imagens, de um país para outro, de uma cidade para outra. Deixei claro que concordava que Jan e suas amigas deveriam ter me contado. Eu poderia ter dado as fotos como um presente. Minha proposta estava intimamente ligada ao situacionismo, ao desapego, ao *laissez faire*. Além disso, Jan confessou, tarde, mas confessou. Por isso assumi a responsabilidade. Prometi à Coordenação localizar Jan e ter uma conversa séria com ela. Eu me desculpei. Afinal, fui eu quem iniciou essa ação.

Sem dúvida, a maneira como os acontecimentos se desenvolveram teve a ver com o situacionismo ⁷⁴. O situacionismo era um pensamento e uma prática, tanto artística quanto política, que se dedicava à criação de situações, de ações que se construíam na vida concreta, sem prever as consequências da proposta. O termo situacionismo havia sido criticado pelos próprios praticantes da situação, pois no momento em que um fenômeno era avaliado como situacionista, uma interpretação estava sendo executada. Havia a possibilidade de que o fenômeno que estava sendo construído, o *enigma* que se propunha, fosse apropriado pelas instituições (GENTY, 1998/2004). Havia uma preocupação com as possíveis mediações que poderiam vir a controlar a proposta. Era uma forma de propor um outro percurso na vida das pessoas, um envolvimento político com a vida quotidiana (GENTY, 1998/2004). Com Jan encontrei uma continuidade na interação com o trânsito. E o mais importante é que a iniciativa partiu dela.

O problema eram as pessoas envolvidas. Estávamos comprometidas com elas. Era necessário correr riscos em um projeto queer? Até onde queríamos ir com tudo isso? Precisávamos ir aos extremos? Até às últimas consequências?

⁷⁴ Eram práticas políticas e artísticas inspiradas na Internacional Situacionista (1957-1972). Guy Debord, autor de *A Sociedade do Espetáculo* (1968), foi um dos principais autores intelectuais. Alguns dos objetivos da Internacional Situacionista eram combater o sistema ideológico da sociedade ocidental. O situacionismo foi considerado um promotor ideológico de maio de 1968, na França. Em uma criação situacionista, a realidade e os acontecimentos eram construídos coletivamente e não nunca tiveram a legitimidade da mídia.

Conclusão

A ação foi constituída por múltiplos desdobramentos. Eram atitudes e tomadas de decisões que ocorriam na interação. Tendo elementos diversos, como uma máquina fotográfica, transitando e interagindo, foi assim que se constituiu o campo de ação. Era uma forma de intensificar ou produzir outros afetos e subjetividades.

Na ação, dilatávamos nossa percepção ocupando os espaços transitórios. As ações artísticas atravessaram um espaço econômico, cultural e socialmente racionalizado, propondo uma estruturação espacial alternativa quando marcada pela intersubjetividade, modificando a relação entre nosso(s) corpo(s). Houve um gesto estético que poderia ser inferido como a dimensão pela qual a poética passou ao problematizar o feminino.

Em relação à escrita, tomei consciência do uso do corpo e de seus afetos, em uma investigação artística onde existia uma escrita que tomava a forma do meu corpo, como artista, teórica e também como escritora. Os gestos foram concebidos em sua inter-relação com as técnicas corporais, com todos os afetos envolvidos em sua produção.

ÚLTIMA CONCLUSÃO



A arte é uma linguagem que produz subjetividades, afetos e sensibilidades, por meio de práticas discursivas, tecnológicas, estéticas e visuais.

A partir da pesquisa em arte contemporânea, foi possível problematizar o código binário estético e científico da identidade do feminino, queerizando imagens artísticas mediante conceitos de *ambiguidade*, *fetichismo*, *manifesto* e *enigma*.

A transferência e tradução de conceitos de uma língua para outra e de um campo disciplinar para outro foi o que permitiu uma transição epistemológica. *Ambiguidade*, *fetichismo*, *manifesto* e *enigma* foram conceitos que interagiram com as práticas da linguagem artística para a proposição de outros tipos de subjetividades. Através da resignificação da linguagem das imagens da arte contemporânea, tornou-se possível propor outro tipo de subjetividades do feminino e do queer.

Defendi a construção de visualidades que atravessassem o poder epistemológico visual, impondo contextual e artisticamente corpos que falassem a partir da multiplicidade de linguagens e da potencialidade da arte, por meio de uma imagem corporalizada artística e subjetivamente em ações fotográficas.

A transformação da prática investigativa afetou os(as) próprios(as) sujeitos atuantes, como a autora desta

investigação e as modelos que participaram das ações, explicados no capítulo *Enigma*. Durante a escrita desta pesquisa, não foi possível tirar uma conclusão definitiva sobre o alcance da arte contemporânea a partir do queer, investigado por meio de obras de arte específicas.

Nesse sentido, tornou-se necessário continuar propondo ações que explorem a produção de subjetividades, a partir do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, por meio do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB/CNPq-UFSM).

VERSIÓN
ESPAÑOLA

PREFÁCIO

La presente publicación es una investigación que se basó en la tesis doctoral realizada dentro del Programa Interdisciplinario de Posgrado en Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Santa Catarina, en el año 2011, titulada con el mismo nombre, teniendo como tutora a la Prof.^a Dr.^a Miriam Pillar Grossi y como co-tutora a la Prof.^a Dr.^a Cláudia de Lima Costa.

La investigación propuso dos versiones, una en portugués y otra en español, ya que en realidad fue concebida y realizada en estos dos territorios lingüísticos: en Brasil y en España. La primera versión fue escrita en español.

En la época, la investigación apostaba por un estudio del arte atravesado por teorías queer. En ese sentido, la narrativa de esta investigación fue realizada como una reflexión de la investigación producida hace más de una década. La relevancia de su edición radica en su revisión, en su escritura en tiempo pasado, aludiendo a otro momento, no tan lejano.

Corresponde al (a la) lector(a) juzgar la actualidad de las consideraciones expuestas en torno a las propuestas artísticas implicadas.

INTRODUCCIÓN

Todo empezó desde el momento en que me di cuenta de que ciertas imágenes de cuerpos con una identidad definida o indefinida me inquietaban, al mismo tiempo que me producían insatisfacción visual. Llamé insatisfacción visual al estado estético en el que me encontraba frente a una obra de arte que no atendía a mis necesidades mentales y afectivas.

Durante ese tiempo no pude hacer otra cosa que dibujar en un papel que dejaba en la pared antes de dormir, cuando abría los ojos, de madrugada, lo primero que hacía era gesticular líneas, bocetos de cuerpos en la Canson de 250 gramos, con un lápiz Conté negro, como se mostró en la Figura 1.

Pensaba en la idea de un cuerpo inacabado o *non-finito* cuando dibujaba. En el arte, un cuerpo nunca era terminado. Un esbozo permitía expandir las fronteras de un cuerpo imaginado.

Otro aspecto que consideraba relevante eran los sueños que tenía, los llamaba de sueños inconclusos porque siempre les faltaba un final, eran *non-finitos*, también. Esta

investigación fue interferida y conducida por *sueños*⁷⁵. Los sueños eran producidos en las márgenes de lo real. Los sueños eran imágenes de las que no me separaba y tampoco ellas de mí, las traía a mente con *insistencia*⁷⁶.

Había sido precisamente por causa de un sueño — queer — que decidí vivir en Florianópolis, sede del Programa de Posgrado Interdisciplinar en Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Santa Catarina (PPGICH/UFSC), para realizar un doctorado.

En 2008, con *insistencia*, ejecuté una experimentación en la que dibujaba y filmaba dentro de una única acción⁷⁷. En esa práctica, prendí un papelón de dos por cuatro metros, sobre una pared. En la noche, sin luz eléctrica, grababa mis gestos

⁷⁵ Consideraba los sueños como un terreno de articulaciones posibles entre imaginario y vida. Tomé como referencia el trabajo de George Sand. En Sand, los sueños se confundían con la propia memoria (SAND, 1854). A partir de Sand, la articulación entre arte y vida, entre obra y vida, la obra podía ser legitimada por la propia vida (BONNET, 2000). En Sand, los sueños permitían imaginar otras formas de ser, así como otras identidades (REID, 2007). Desde Sand, la vida podía ser a su vez abordada mediante la escritura, haciendo imposible una separación entre vida y obra (GENEVRAY, 2006).

⁷⁶ Como esta investigación era recurrente de la acción, de la producción de imágenes, intervenciones y manifiestos, la escritura era también un objeto que se articulaba con los trabajos experimentales. Así, usaba la noción de *insistencia* como una acción que me impulsaba a operar sistémicamente, como sucede con la escritura (BARTHES, 1971). Esta investigación articulaba la escritura con la teoría y otras acciones fotográficas. La escritura era una *insistencia* al respecto de realidades. El trabajo de escritura significaba la producción de un lenguaje. Eso quería decir que el lenguaje no era solamente texto o discurso, sino que la escritura era también una acción, una tecnología, una *insistencia* que se traducían y se transformaban en otra realidad, en esta investigación.

⁷⁷ La dirección electrónica para tener acceso a ese vídeo-dibujo es: <<http://www.youtube.com/watch?v=96jjd7JoXiQ>>.

con una cámara de vídeo que sostenía en la mano izquierda, mientras dibujaba con una vela atada a mi mano derecha con la que esbozaba sobre el papel. Mi mano izquierda filmaba mis movimientos hechos con todo el cuerpo. En el momento en que dibujaba miraba a través del visor de la cámara. Tenía la autopercepción de una máquina. La sensación era intensa, tan fuerte que durante algunos segundos perdía la noción del tiempo y del espacio, desafiando al lenguaje. Me sentía ajena, innombrable, extraña, inclasificable⁷⁸.

Había, por otro lado, una relación tecnológica con la cámara de video y más tarde, con la cámara fotográfica y un notebook, que se intensificó a tal punto que, puedo decir que yo y mis máquinas, mediante el arte, fortalecimos un relacionamiento muy serio, principalmente por las múltiples interacciones que generamos entre nosotras y con el mundo y en el mundo a través de la pantalla, de la lente o del visor. En esta relación artística se activó el potencial para producir mi propia subjetividad.

Había sido así como yo, artista, escritora, iconoclasta, investigadora y docente, nacida en la Ciudad de México y en condición errante desde hacía bastantes años, había iniciado la investigación conceptual de imágenes artísticas que eran imposibles de clasificar dentro de una identidad previamente definida.

⁷⁸ Había efectuado ese video dentro de la disciplina de Antropología Visual, ministrada por Carmen Rial, e que pertenecía al Programa de Posgrado en Antropología Social/ UFSC, en el semestre 2007-2, una disciplina que era ofertada dentro de mis estudios de Doctorado, en el Programa Interdisciplinario de Posgrado en Ciencias Humanas, en la Universidad Federal de Santa Catarina.

Me interesaba problematizar lo femenino en el arte. Aspiraba a cuestionar lo femenino atravesando distintos campos de conocimiento para contribuir con el campo del arte contemporáneo, de los estudios feministas-queer y de la antropología visual.

Al problematizar la identidad femenina, me había propuesto la deconstrucción del código binario en el arte.

Partía del supuesto de que la identidad estética y visual de lo femenino — y de lo masculino — obedecía a un régimen epistemológico visual. Este régimen o matriz visual que producía subjetividad hacía uso de tecnologías de la visualidad y de la estética.

Pensaba que las tecnologías de la visualidad regulaban la construcción binaria estética de los cuerpos, mediante intervenciones médicas o quirúrgicas, o bien, a través de dispositivos mediáticos o prácticas discursivas artísticas y performativas, que eran las que yo investigaba.

Sin embargo, la relación entre la visualidad en el arte y la construcción y clasificación identitaria no era lo único que me importaba. Durante la Maestría en Artes Visuales⁷⁹, había investigado la identidad nacional. La formación de patrones identitarios para el control de los cuerpos, anclados en un territorio propuesto como nacional y limitado por fronteras imaginarias y geopolíticas, me condujo a profundizar los estudios de la constitución de la

⁷⁹ Realicé la Maestría en Artes Visuales en el Programa de Postgrado en Artes Visuales de la Universidad Federal del Río Grande del Sur, haciendo la investigación *La crisis de la identidad nacional en el territorio mediado* (1999), bajo la orientación de la Prof.^a Dr.^a Maria Amélia Bulhões.

identidad y la producción de la subjetividad de las(os) artistas⁸⁰.

En la época del doctorado, 2007, los estudios queer parecían ser los más apropiados para la investigación de la identidad. Los planteamientos de Gloria Anzaldúa, una poeta chicana que había sentido con extrañamiento la identidad de género y la identidad nacional, dialogaban con mis inquietudes igualmente raras. Mi semejanza con Anzaldúa se acentuaba porque esa sensación de no encajar en una determinada identidad surgió a partir del momento en que dejé el país donde nací, o sea, al estar en una condición nómada. Si la identidad nacional era cuestionada por artistas cuando viajaban y atravesaban las fronteras, ¿podría la identidad de género ser cuestionada en el momento en que las propias artistas navegaban por los confines de la subjetividad, atravesando las fronteras de sus cuerpos mediante acciones y performances en el arte? Después de todo, la metodología queer, más que un análisis, exigía la ejecución de una acción, la reproducción e intensificación del lenguaje que producía la subjetividad de los cuerpos, sus estéticas y su identidad, hasta llegar a su resignificación y desplazamiento. Otros cuerpos eran posibles en el arte, como en la vida.

En la época de doctorado, percibía un movimiento constante, no sólo por el hecho de ser extranjera en Brasil, sino también por los viajes que realicé durante la práctica doctoral en Europa, gracias a una Misión de Estudios, coordinada por la antropóloga Carmen Rial. Mi adicción por

⁸⁰ Años más tarde, desarrollaría el proyecto de investigación *Arte en los márgenes: extranjeridades y (des)localizaciones*, en el Programa de Posgrado en Artes Visuales, de la Universidad Federal de Santa María, investigando la producción de subjetividad e identidad en el arte y en las(os) artistas.

los *journals* electrónicos me impulsó a dar seguimiento a los modos cómo se producía conocimiento electrónico en el contexto del arte y los estudios queer, dentro del proyecto de la Misión de Estudios.

En Madrid, investigué en los acervos electrónicos de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Sociales (CSIC) y, en la Biblioteca Universitaria de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). En lo que se refiere a documentos impresos, la Biblioteca del Museo Thyssen Bornemisza, en Madrid, me permitió consultar libros y catálogos que no estaban abiertos al público, solamente unos cuantos tenían acceso a este acervo artístico y privado. También me desplazé a otras ciudades para investigar en otros centros como el Centre d'Estudis i Documentació, del Museu D'Art Contemporani de Barcelona, en Catalunya, así como en la Bibliothèqu e et Inathèque National François Mitterrand, la Bibliothèqu e Marguerite Durand y, la Bibliothèqu e Publique Informativ e du Centre Pompidou, en París, Francia.

En París, tuve la oportunidad de entrevistar a Marie-Jo Bonnet (2010), historiadora del arte. Bonnet había sido de la idea de que abandonara lo queer. Estaba convencida de que la metodología queer trabajaba con arquetipos de género. Por mi parte, en un primer momento, pensaba que lo queer podría ser apenas un método entre otros y sin embargo, más que un método, era una propuesta de acción muy cercana a la dimensión artística como práctica que demandaba hacer y producir lenguajes. Esta era la forma cómo pensaba el arte desde lo queer, como una práctica que exigía la recodificación cultural.

El arte, como lo queer, no era una cartografía, análisis, teleología o metafísica. Un arte desde lo queer cómo lo

estaba proponiendo, exigía metodológicamente la ejecución de una acción. Era obvio que se podía hacer arte sin teorías queer. Pero yo necesitaba una metodología que me ayudara a teorizar y al mismo tiempo proponer acciones que me permitieran desplazamientos inter y transdisciplinarios, entre el arte contemporáneo y las ciencias humanas, en una dimensión de lo estético y del lenguaje. Pensaba que lo queer no se conformaba con lo tautológico ni con lo descriptivo, quiere decir que no solamente mostraba un hecho, sino que lo interfería.

Para Miriam Grossi (2010), tutora de mi tesis, y para Cláudia de Lima Costa (2002), co-tutora, solamente era posible producir conocimiento a partir de la experiencia⁸¹. Fue así cómo también propuse una metodología queer para la investigación y producción de artes visuales, como un método teórico y práctico afincado en la experiencia, donde se hacía necesario idear y realizar acciones que nos llevaran a la producción de otras realidades que, confrontaban las realidades que percibíamos con nuestra propia cuerpo. Propuse una metodología queer que resignificaba procesos artísticos mediante los conceptos operativos de *ambigüedad, fetichismo, manifiesto y enigma*. Con el intuito

⁸¹ El debate sobre la categoría de experiencia ocupaba un lugar central en los Estudios Feministas. En la pesquisa estaba hablando de la consciencia como dimensión de la enunciación que emergía en el reconocimiento de la experiencia concreta. Era así cómo surgía el "momento teórico-crítico" para el cuestionamiento de categorías analíticas. In: (COSTA, Claudia de Lima. "O sujeito no feminismo: revisitando os debates". Cadernos Pagu 12, pp. 59-90. Campinas: UFSCar, 2002. También eram importantes las reflexiones de Joan Scott sobre experiencia: SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione L., LAGO, Mara C. de Souza e RAMOS, Tânia R. O. (orgs.) Falas de gênero. Florianópolis, Editora Mulheres, 1999, pp. 21-56; y COSTA, Claudia. Being Here and Writing There: Gender and the Politics of Translation in a Brazilian Landscape. Signs 25(3), 2000, pp. 727-760.

de usarlos como recursos epistemológicos para la problematización de un régimen epistemológico visual que clasificaba identidades, los conceptos de *ambigüedad*, *fetichismo*, *manifiesto* y *enigma* problematizaban la estética binaria de la identidad.

Me interesaba *queerizar* imágenes. Usaba el término queerizar como una acción que permitía atravesar textos y visualidades que ocultaban la constructividad de la normatividad y de la norma en relación a lo femenino y sus mediaciones subjetivas. En un primer momento hice un recorte de imágenes que navegaban en Internet y que databan de la última década del siglo XX y del presente siglo XXI. Generalmente estaban localizadas en sitios específicos de la Internet. Observaba cómo los sitios de la Internet también funcionaban en la contemporaneidad como archivos, archivos que ocupaban el mismo lugar del coleccionismo y de los acervos.

Haciendo uso de abordajes teóricos como el iconológico, podía provocar diálogos entre imágenes de diferentes temporalidades cronológicas. Para la producción de una investigación queer, así como para su interacción y diálogo con ella, se debía hacer un esfuerzo para transitar, para viajar, para no anclarse en la temporalidad cronológica o lineal del cronocentrismo. Porque el cronocentrismo no solamente nos conducía a la idea de origen, de creacionismo, de divinidad, sino también a anclarnos dentro de las pretensiones del heterocentrismo de querer regular el tiempo de la vida (DOWSON, 1998, 2000).

Esto es algo que posibilitaba la Internet, donde la dimensión del tiempo no era lineal. Lo queer también se constituía en red, en un conjunto de sitios, blogs, archivos que se encontraban interconectados. La densidad y la

velocidad de los *linkajes* afectaban movimientos, identidades e imaginarios (POVINELLI & CHAUNCEY, 1999). A partir de ellos era posible tener acceso no solamente a imágenes, sino también a otros objetos electrónicos como videos, *ebooks*, mapas, poemas, jornadas que tenían el objetivo de interferir y producir disidencias identitarias transnacionalmente.

Lo que intentaba dejar claro era que deseaba ampliar formas de realizar poéticas visuales e investigaciones sobre imágenes de arte que fuesen más allá de la realización de análisis, lecturas o interpretaciones. Al traspasar distintas disciplinas y al mismo tiempo operar fuera de ellas pretendía colocar de manifiesto la necesidad de operar de otra forma académica y epistemológica y que nos llevase a la formulación de otras preguntas, foucaultianas, (FOUCAULT, 1984b): ¿Qué era lo que nos había llevado a trabajar analizando? ¿Por qué teníamos que hacer lecturas de imágenes? Quizá de esta manera también podríamos preguntarnos: ¿Por qué era posible producir género(s) en el arte? ¿Por qué era posible producir identidad(es)? ¿Por qué estaba recurriendo al arte para problematizar lo femenino? ¿Por qué al discutir lo femenino problematizaba la producción de conocimiento en artes visuales?

Durante la investigación y escritura fue importante atravesar distintas lenguas. En ese sentido, escribí de forma bilingüe, dando lugar a una versión española y una versión portuguesa. Evidentemente yo fui la autora de la investigación. Sin embargo, existieron otras lenguas, otras participaciones, otros entrecruzamientos que participaron directamente en la autoría de la producción textual. Inicialmente, escribí en español, debiendo hacer traducciones y traslaciones de algunas fuentes como la lengua portuguesa, la inglesa o la francesa —y de artículos

escritos en catalán y en italiano—. Mi tutora, Miriam Grossi, también intervino en su revisión, a partir de su formación franco-brasileña. Cláudia de Lima Costa poseía un *background* anglosajón.

De la Web 2.0¹⁴⁸, las principales bases de datos y editoras que fueron investigadas con sus respectivos *journals* fueron: Gale, Jstor, Sage, Scielo, Springer, Duke University Press, Cambridge University Press, Chicago University Press y Oxford University Press, así como Repositorios Institucionales del Estado español, matrices electrónicas epistemológicas para el surgimiento y desarrollo de las teorías queer en el campo académico y científico contemporáneo.

Visité aproximadamente 80 blogs⁸², tales como: Arquitectura de las Mas-culinidad-es, Artísimas, Casa Trans de Quito, Clarifornia, C-Queer, Ex Dones, Feministas en Irán, Gender Hacker, Hasta la Limusina Siempre, Heroína de lo Periférico, ideasdestroyingmuros, la Mestiza, la Quimera Rosa, Las “Invertidas”, Las Caras de la Homo-Les-Transfobia, Les Atakas, Lolito power, NacionScratches, Parole de Queer, Pornoterrorismo, Post Op, Queeruption, entre otros. Seleccioné imágenes y textos a partir de estos blogs que usé e investigué a lo largo de la investigación. Articulé teórica y prácticamente mi tránsito entre los blogs, así como entre las disciplinas, seminarios, congresos, exposiciones e intervenciones efectuadas en Brasil y el Estado español.

⁸² Weblogs “permiten que visiones internas de individuos sean expuestas y puestas a prueba” (PAULA, 2010: 97).

Hice la curaduría de seis intervenciones y exposiciones plásticas, para el Núcleo de Identidades de Género y Subjetividades (NIGS/UFSC), coordinado por Miriam Grossi. Durante el doctorado, produje cuatro trabajos artísticos para exposiciones: un vídeo-dibujo para la muestra Visor II – 2007 –, de la Pinacoteca Feevale, Novo Hamburgo /RS; un conjunto fotográfico titulado Separación⁸³ para la Muestra de Fotografías de Fazenda Gênero 8 – Florianópolis, 2008 –; un conjunto de dibujos cuyo título ha sido Te-Amendo-Me, seleccionado para la Muestra de Arte del Encuentro Nacional Universitario de Diversidad Sexual (ENUDES) – Belo Horizonte, 2009 – ; y, un conjunto fotográfico intitulado Tráfico de Modelos: Trans – Marika – Bollos – Mestiza – Mujer que, fue expuesto en la Muestra de Fotografías de Fazenda Gênero 9 – Florianópolis, 2010 – y que, discutí también en la presente investigación. Escribí los dos manifiestos feministas del NIGS, a partir de la pauta editorial de Grossi.

Dentro de una poética, tanto la producción plástica como la textual eran necesarias, teniendo como punto de partida privilegiado la práctica plástica (LANCRI, 1998/2002). Sin embargo, coloqué en tela de juicio lo que sucedía o lo que debería acontecer primero en una investigación artística, si la práctica o la teoría. Y cómo estaba trabajando dentro de la inter y transdisciplinaridad, desde lo queer, cuestioné el carácter binario de la ciencia moderna —teoría/práctica—, como artista que actuaba en un programa interdisciplinar.

Discutí metodológicamente los límites entre lo teórico y lo práctico a través del trabajo, donde tanto la producción textual como la práctica se articulaban y formaban un único

⁸³ Este trabajo obtuvo el Primer Premio, en la Muestra de Fotografías de Fazenda Género (2008).

cuerpo que se modificaba dependiendo del contexto dónde actuaba.

En el primer capítulo, investigué el lenguaje de prácticas artísticas mediante el concepto de *ambigüedad*. En la primera parte, expliqué el régimen epistemológico visual. Estudié distintas imágenes artísticas en las que actuaba lo ambiguo para una problematización de lo femenino.

En el segundo capítulo, intenté hacer una breve genealogía de *fetichismo*, para después interferir con este mismo concepto en determinadas imágenes artísticas de la contemporaneidad.

El objetivo fue mostrar que *fetichismo* era un rastro de lo postcolonial⁸⁴ en imágenes artísticas que trabajaban con la dimensión de tráfico, de esclavitud y de violencia. La idea fue investigar cómo estas dimensiones atravesaban lo femenino, incluyendo lo femenino en el arte contemporáneo.

En el tercer capítulo, empleé el concepto de *manifiesto* como recurso operativo para entender propuestas textuales y visuales de la literatura y de la contemporaneidad, desde el feminismo queer. Investigué y amplié el fenómeno de visualidad elaborando una breve genealogía de manifiestos feministas. Realicé articulaciones conceptuales para discutir

⁸⁴ Utilicé la noción de postcolonial en el sentido que Donald Slater y Morag Bell (2002) sugerían como una primera acepción: como un modo asociado con lo postestructural y lo postmoderno, instaurándose como un trabajo de agencia, subjetividad y resistencia. En este sentido, las prácticas artísticas que estudié problematizaban la modernidad enfatizando diferencias y la inseparabilidad del colonialismo y el imperialismo (COSTA, 2010).

contextos específicos del surgimiento de determinados manifiestos como el de la diáspora queer.

En el cuarto capítulo, trabajé con el concepto de *enigma* como una categoría que posibilitó investigar lo femenino, desde lo queer, en acciones fotográficas artísticas y experimentales. Hice acciones fotográficas en el espacio urbano.

Con la fotografía narré los recorridos que configuraron la interacción entre la fotografía, las(os) modelos y yo, recordando que, “revelar la construcción poética de las obras es un dato significativo para el entendimiento del arte” (RIBEIRO, 2009: 52). En la última parte del capítulo, estudié los acontecimientos que se desencadenaron a partir de la exposición de las fotografías.

El último capítulo fue reservado para la *última conclusión*. En una primera parte, realicé consideraciones finales sobre la configuración del arte a partir de una perspectiva queer como objeto de estudios, en el contexto de la práctica inter y transdisciplinaria. Hice un examen atento sobre lo femenino, a partir de lo investigado en la tesis.

Finalmente, esta propuesta desde lo *queer* fue el resultado de un conjunto de tensiones en su interfaz con lo íntimo, lo familiar, lo académico, lo profesional, lo nacional, lo internacional y lo artístico, resultado de un debate que enfrentaba campos queerfóbicos, encontrando impedimentos por parte de campos disciplinares que se aferraban a pensar e investigar arte y género desde un código binario (hombre-mujer, teoría-práctica). Así como también por parte de un arte, donde a veces el formalismo y lo binario ciega otras posibilidades de pensar y hacer prácticas artísticas que provoquen cambios significativos en

nuestras propias vidas. Asumo los riesgos íntimos, familiares, académicos, profesionales, nacionalistas y artísticos que esta investigación y práctica artística puedan implicar.

AMBIGÜEDAD



En el invierno boreal de 2009, realicé una práctica doctoral en Madrid, Estado español, para efectuar un estudio comparativo entre revistas electrónicas. Afortunadamente, había estado transitando en el infinito mundo de las revistas electrónicas, por lo que ya estaba familiarizada con la producción de conocimiento electrónico. Fui Multiplicadora del Portal de Periódicos de la CAPES, en el Posgrado Interdisciplinario en Ciencias Humanas/UFSC, durante el doctorado. Lo que quiere decir que efectué cursos en la Biblioteca Universitaria/UFSC, para poder repasar las técnicas de uso del portal para compañeros(as) universitarios(as) o para aquellos(as) que tenían interés en consultar documentos electrónicos científicos. Así que, como lo que me interesaba era la perspectiva queer en el arte, decidí, para el proyecto en el exterior, investigar cómo se estaban produciendo las teorías queer en el campo del arte. En Madrid, consulté las revistas electrónicas desde el portal de la Biblioteca Universitaria de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás.

Con la idea de que básicamente las publicaciones sobre teoría queer estaban concentradas en revistas especializadas en estudios de género y sexualidades, como en Brasil, a través de la Revista Estudos Feministas o Cadernos Pagu, entre otras, en los primeros días me dediqué a la realización de un mapeamiento que diese

cuenta de revistas de ese tipo en el Estado español. Sin embargo, ese plan no funcionó, pues pocas o ninguna eran las revistas que encontré con ese perfil. Así que me di a la tarea de investigar en el mundo madrileño queer cuáles eran las autoras o autores académicos que se dedicaban al estudio de lo queer y del arte. Es así como encontré a Lucas Platero. Sólo que cuando conocí a Lucas no era Lucas, sino que era Raquel. La escogí para entrevistarla y para que de esa forma yo pudiera tener acceso al contexto en que se producían las teorías queer en el Estado español y sus implicaciones en el arte. Su posición como docente del Máster de Género de la Universidad Complutense de Madrid y, como integrante de proyecto europeo Quality in Gender Equality Policies (QUING), la constituían como una figura importante y relevante para el tránsito y concreción del Estado español como integrante de la Unión Europea, en lo que se refiere al design de Políticas de Igualdad, en un dimensión de género y sexualidades.

La entrevista tuvo que ser efectuada en Madrid prácticamente en la misma semana en que la conocí. La entrevista transcurrió de forma esperada. La semana siguiente, viajé a París.

Estando en París, en una tarde de invierno, sentada, en medio de la sala de la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou, en medio de la investigación, cuando revisaba mi correspondencia electrónica, abrí un e-mail donde descubrí la imagen de Lucas, antes Raquel. En ese mismo instante, le respondí a Raquel preguntándole si era Lucas. Luego y sin contratiempos, ella, ahora él, me contestó afirmativamente. Incluso, a los pocos segundos, rectificó su posición diciéndome que en realidad era Lucas, que lo era todo el tiempo y que únicamente lo dejaba de ser cuando le pedían su documento de identidad.

Siempre me pregunté cuál fue la razón principal por la que a partir de ese momento me sentí atraída no por Lucas, sino por la imagen de Lucas, por su fotografía digital, por su retrato, por los diversos iconos que de él circulaban en la Internet, por lo que su encanto representaba estética, artística y performativamente. Yo, escritora, docente, artista, curadora y teórica que tanto creía en saberlo todo o casi todo sobre imágenes artísticas, sobre métodos y sobre conceptos, desde ese momento cayeron todas mis certezas, mis afirmaciones y categorizaciones sobre lo que podía llegar a significar una imagen y sus dimensiones de seducción.

Esa atracción, ese trabajo sobre mi mirada, vino a ocupar mi tiempo, mis pensamientos, anotaciones y rumbos de mi investigación. La imagen ambigua de Lucas fue como un espejismo que se estampó sobre los papeles, libros, *journals*, pantallas, cámaras fotográficas, dibujos y todo, absolutamente todo mi material de investigación.

Fue así como ejecuté este capítulo, con la intención de saber cómo se producían visualidades de sujetos y de sus identidades y cómo era importante la estética para su constitución, pero también para su expresión y desplazamiento identitario. El potencial de esas imágenes en lo que se refería a la generación de la subjetividad y el hecho de que esa situación estética, de que esos actos visuales desestabilizaran procesos habituales de identificación, alimentaban la necesidad de investigar y practicar ese concepto que guiaba mi investigación: *ambigüedad*. ¿Qué era lo que veíamos cuando veíamos? ¿Qué tipo de predisposiciones incorporábamos visualmente para la percepción e interacción con imágenes identitarias? ¿Cuál era la relación entre lo cautivante y lo visual? ¿Por qué

se creaba un proceso subjetivo de atracción frente a imágenes ambiguas? ¿Cuál era la relación entre *ambigüedad* y arte?

El objetivo principal de este capítulo fue entonces mostrar cómo actuaba un régimen epistemológico visual y binario. Y cómo ese régimen se configuraba en el lenguaje.

Así, daba inicio la problematización⁸⁵ de lo femenino, las formas de pensar lo femenino, de definir lo femenino. En el momento en que usaba el concepto de *ambigüedad* para el estudio artístico de lo femenino, lo estaba problematizando.

Régimen epistemológico visual

En este subcapítulo, abordé lo que consideraba como régimen epistemológico visual. Partía del supuesto de que lo femenino — y lo masculino — era constituido en el lenguaje de un régimen epistemológico visual. Prioricé la dimensión visual de ese régimen. Me interesaba destacar el papel de lo visual, del cuerpo como imagen, desde una perspectiva queer, como una dimensión estética que interfería en la producción de identidades de género, luego, contribuía de la misma manera en la producción del sujeto en el arte.

Las teorías queer, hasta 2011, operaban a través de (re)significaciones (HALBERSTAM, 2005) de categorías y de prácticas culturales.

⁸⁵ Utilizaba la categoría problematización desde la perspectiva de Michel Foucault (1984b). Para Foucault, la problematización tenía como objetivo pensar y analizar políticamente el conjunto de prácticas discursivas y no discursivas, reglas de acción y modos de relación que regulaban la forma de pensar e institucionalizar el conocimiento y sus objetos, lo que es muy diferente a tener como objetivo el estudio de sistemas de representación.

Estaba denominando régimen epistemológico visual al sistema de conocimiento constituido políticamente en un lenguaje visual binario. Determinando el cuerpo como imagen, el régimen partía de códigos de clasificación para la identificación de cuerpos hablantes. Lo que quería decir que la clasificación de las identidades incluía también la construcción de tipos de estéticas. El binarismo identitario femenino/masculino era construido como natural e inalterable.

Esta configuración de la estética identitaria se construía a partir de un dimorfismo sexual que era también constitutivo de nuestro pensamiento occidental. Concordaba con Gilles Deleuze y Félix Guattari (1996) cuando explicaban que ese pensamiento binario operaba en una matriz unitaria que producía modelos miméticos. Los cuerpos binarios eran tautologías de sistemas dicotómicos occidentales.

Estábamos siempre intentando encontrar correspondencias binarias que fuesen análogas a lo femenino/masculino. Quería decir que la "representación" era dada por una lógica dicotómica cultural.

El régimen epistemológico visual estaba accionado en nuestra vida diaria gracias a las interpelaciones dadas por las imágenes de los medios informativos, del cine, de la publicidad y principalmente por el arte o la historia del arte que era lo que me preocupaba. Lo que tenía como consecuencia la creencia de que nuestro proceso de visualización era natural, por lo que nos dedicábamos a configurar modelos visuales análogos a lo binario: femenino/masculino, homosexual/heterosexual, progesterona/testosterona, joven/viejo, negro/blanco.

Siempre se intentaban establecer representaciones como correspondencias estructuradas en un lenguaje visual. Esa representación se articulaba a prácticas artísticas, discursivas, estéticas o tecnológicas. Lo que estaba implicando que ese régimen visual estaba siendo mediado por la estética y la tecnología.

La estética visual era un elemento que tenía que ser tomado en cuenta al estudiarse la producción de las subjetividades y los deseos en el arte. La reiteración discursiva del arte era también visual y estética, y la estética visual afectaba el proceso constitutivo de los/as sujetos.

Operando con ambigüedad

Al partir del supuesto de que el conjunto de nuestros hábitos corporales constituía un conjunto de técnicas aprendidas (MAUSS, 1974), podía concordar con Clifford Geertz (2001) que el cerebro no podía operar independientemente fuera del contexto cultural y que nuestra mente sólo existía interactuando con el mundo. Lenguaje, cultura, tecnología y pensamiento eran inseparables. El lenguaje era una herramienta para la autoconstrucción humana (HARAWAY, 1985/1991).

En el arte, la frontera entre la invención —o la ficción— y realidad social y cultural se disolvía, no existía una separación entre lo tecnológico y lo orgánico. Lo que quería decir que el arte podía escapar de modelos únicos y preestablecidos, en cualquier momento. Era un campo de posibilidades. La no-binariad era posible en el arte. Una estética de lo ambiguo podía intervenir en el régimen epistemológico visual.

Pensaba del mismo modo que Helen Mc Donald (2001), para quien la *ambigüedad* en el arte permitía deconstruir los estereotipos de femineidad transgrediendo construcciones generalizadas del cuerpo femenino. En imágenes como las que seleccioné para efectos de la presente investigación, mostraba el deseo de problematizar las categorías binarias.

Con esas imágenes ambíguas de la identidad femenina, el estatuto de la producción del arte feminista esencialista se presentaba incierto. Al invocar un ideal de femineidad puro indagando impulsos denominados primarios para la constitución de una raíz identitaria, este tipo de feminismo esencialista se enfrentaba a una contra-narrativa de la ambigüedad que excluía cualquier tipo de certidumbre binaria.

En el momento en que no existía una definición o percepciones previsibles, también emergía la apuesta de que estas prácticas de arte favorecían la democratización de la producción de arte al servicio del placer o del hedonismo.

La globalización de la cultura permitía que la proliferación de imágenes artísticas volvieran complejas cuestiones de corporalidad e identidad, produciendo visualidades híbridas. Dentro de una "tipología de lo ambiguo", emergían conceptos tales como "cuerpo andrógino", "cuerpo híbrido", "cuerpo abyecto" o "cuerpo post-humano", cuyas performatividades de género desplazaban a la identidad como ideal (McDONALD 2001: 3). Esto podía ser observado en algunos trabajos como los de Del LaGrace Volcano.

Del LaGrace Volcano era un artista que desafiaba las “normas” de género. Consumía testosterona para ampliar atributos hermafroditas de su cuerpo. De esta forma, su cuerpo atravesó por distintas mutaciones, desde lo lesbiano a lo *hermafrodyke*, a lo transhombre o a lo intersexuado (MAHON, 2005/2007). A través de tecnologías de género Volcano tenía como uno de sus objetivos recartografiar lo social, creando nuevas geografías de género.

Volcano también se consideraba un terrorista del género. Estaba entendiendo por terrorista del género a cualquier persona que subvirtiese y desafiase al código binario, en este caso, el código dicotómico de género. Era un *enigma* con objetivos específicos, porque era un hecho que lo binario había llevado a que mucha gente se viese obligada a actuar, comportarse y existir, obedeciendo a patrones determinados o de lo masculino o de lo femenino.

En el trabajo de Volcano, titulado *Torso Hermafrodita* (1999), el cuerpo aparentemente podía ser identificado como masculino, pero también podía ser categorizado como femenino. Así también y dialogando con otras imágenes dentro de la Historia del Arte, la exposición del torso remitía a *Venus de Milo* (Séc. 130-100 AEC); simultáneamente, la delicadeza del gesto corporal evocaba el *Hermes*, de Praxíteles (Séc. IV AEC). Lo que percibía era que había un imaginario artístico que rompía con el régimen epistemológico visual de lo femenino y de lo masculino, pues la Venus era por tradición femenina y el Hermes era masculino. La imagen abría una inagotable fuente de inspiraciones visuales para la producción tentadora de lo ambiguo.

Observé que en el arte se carecía de nombres o palabras que fuesen más allá de la clave binaria. ¿De qué forma se

podía nombrar la estética ambigua en este trabajo? ¿Era posible hablar de una atracción ambigua? ¿La estética podía ser descrita o nombrada cuando dejaban de ganar sentido las identidades dicotómicas?

Si partía de la idea de que el arte podía llegar a ser una extensión del deseo, era posible comenzar a imaginar lo que el arte de lo ambiguo podía hacer: efectuar conexiones con otros cuerpos, provocar la percepción de otras realidades de cuerpos con las más diversas sensibilidades expresadas en variadas identidades estéticas y visuales. ¿El deseo era visual?

Otras imágenes producían grados de visualidad y por lo tanto, operaban a través de otros grados de *ambigüedad*. Era el caso de algunas fotografías de Catherine Opie, como *Angela (Boots)* (1992). Podía ver que esta imagen desconfiguraba convenciones identitarias.

Cuando sabía que el sistema binario exigía transparencia en su definición, veía que en Opie, la *ambigüedad* era proporcional a la nitidez, en la preciosista definición del retrato. Porque en sus imágenes, la visualidad nítida presentaba un entrelazamiento de elementos que desautorizaban el predominio hermético de lo femenino, a través de la performance corporal de la modelo, del peinado y del vestuario. Era perfecta y al mismo tiempo demasiado ambigua.

En *Angela (Boots)* (1992), de Opie, la profundidad de la imagen estaba dada por la performance corporal, indicada por la disposición del cuerpo. La profundidad del espacio fotográfico estaba marcada inicialmente por una pierna recostada que figuraba en un primer plano y que, en un único eje y dirección nos conducía a la totalidad de la modelo, imponiendo la bota sobre el cuerpo.

Angela (Boots) era como Opie la presentaba.

Estéticamente, las botas transformaban la feminidad de la modelo. Porque las botas aludían a la imagen de soldado que, históricamente estaba vinculado a cierto tipo de masculinidad. Esa travestidad representaba una peligrosa inestabilidad, por el sentido heroico o guerrero⁸⁶ que podía ser desdoblado o inferido a partir de la apariencia de la personaje y que, era contraria a la estereotipada mártir femenina (LEDUC, 2006).

Las botas o la indumentaria en *Angela (Boots)* (1992) indicaban también diversidad sartorial. Con este término, sartorial, quería referirme a la forma en que la artista estaba señalando a través de las ropas y accesorios un tipo de sentimiento y transformación indeterminados, connotando una condición política *trans*. Yo utilizaba lo *trans* como la potencia de tránsito de una identidad a otra sin la necesidad de operar bajo categorías como sexo o género. Ahora, esa práctica sartorial deliberada era paradójicamente tanto constrictiva cuanto liberadora, desde el punto de vista feminista (SHACKLETON RAFFUSE, 2009). Porque sabía que el vestido actuaba como dispositivo que suponía vanidad y visaba agrandar la mirada masculina. Pero aquí, la estética, la vanidad, el glamour de la modelo estaban siendo reproducidos en el lenguaje de la *ambigüedad* de su postura.

Esto era algo que me interesaba porque creía que la condición queer y *trans* posibilitaban un (re)constitución de lo femenino mediante la experimentación de nuevas formas

⁸⁶ El sentido heroico y guerrero se intensificaba cuando se sabía que tradicionalmente la moda en el vestuario femenino era un soporte para dicotomizar la visualidad heterosexual de los sujetos.

Convencionalmente, la moda era un mecanismo cultural que producía sujetos femeninos deseados por sujetos masculinos (FUSS, 1992).

estéticas y artísticas. Había un objetivo claro de desidentificación con el género, pero también una necesidad de marcar ese tránsito, deambular en las fronteras. La estética de la modelo lo permitía. Era ahí donde estaba operando la *ambigüedad*.

Podía afirmar que lo *trans* en el arte atravesado, por la *ambigüedad*, no creía en la anatomía. Lo *trans* no estaba interesado en lo que podía representar categorías como identidad sexual. Lo *trans* creía en una transformación subjetiva constante. No se identificaba con ningún género. Tal vez, el término más cercano a este tipo de presentación visual era transgénero.

Lo transgénero no se confundía con lo transexual. Lo transexual creía en la anatomía sexual. Mientras que lo transgénero extrapolaba la sobrecodificación sexual.

Lo transgénero estaba fuera de la ley, contrariamente a lo que sucedía con lo transexual que estaba dentro de la ley, porque no seguía ningún protocolo para alcanzar una identidad esperada (MORELL CAPEL, 2010). Lo transgénero estaba vinculado con la auto-apropiación de la identidad personal, al ampliar el concepto de performance y actuar desde las márgenes (CASTEL, 2003).

Las(os) personajes no se estacionaban en un género, porque el imaginario que provocaban mediante los accesorios y los distintos elementos con los que trabajaban este tipo de imágenes era artístico, no se cerraba en una única interpretación.

En una imagen, esa indefinición, esa transcodificación estética era imprescindible para esa provocación de lo

indefinible en la *ambigüedad*. Esa posibilidad de lo trans era importante visualmente.

El arte, desde lo queer y lo trans, sugería subjetividades utópicas⁸⁷. Activar lenguajes significaba transcodificar, al producir visualidades utópicas que generaban otras percepciones para proponer diferentes configuraciones del deseo y la subjetividad.

Podía afirmar que la perspectiva queer, como la estaba desarrollando, no trabajaba con modelos unitarios o miméticos, ni tampoco con analogías, puesto que para eso estaba la sociología, la antropología, la historia o la psicología, para hacer cartografías sociales.

Así como no podíamos hacer teoría sobre lo que no habíamos experimentado, tampoco podíamos aspirar a lo que no habíamos imaginado, en este caso, visualizado. No quería radicalizar la importancia de la visualización en el arte, apenas deseaba ampliar el debate sobre las posibles contribuciones del arte visual para la(s) cultura(s) y la producción y (o) deconstrucción identitaria.

También había otros casos en que la ambigüedad operaba en el imaginario. Era el ejemplo de una de las imágenes que pertenecían al archivo imagético de Goodyngreen⁸⁸.

⁸⁷ Por eso estaba en desacuerdo con Gayle Rubin cuando opinaba en la entrevista con Judith Butler sobre *Tráfico Sexual* (2003) que, el análisis literario o cinematográfico — creo que se podía incluir el análisis artístico —, no partía de personas de carne y hueso. Compartía la idea de Jacks J. Halberstam (1998/2008) de que separaciones de ese tipo contribuían para fortalecer la creencia de que existía una verdad en la conducta sexual y una ficción en el análisis textual, y en donde yo incluía a las imágenes artísticas también.

⁸⁸ Este tipo de archivos de imágenes funcionaban como colecciones virtuales en Internet. Existían decenas de sitios o blogs, donde la(s) administradora(s) almacenaban un gran volumen de imágenes

La artista Goodyngreen perseguía un deseo ambiguo. Aunque parecían ser ejercicios experimentales, las modelos que aparecían se mostraban decisivas. No había timidez en ellas, a veces parecían acasos, como si fuesen ensayos fotográficos, estableciendo un diálogo con secuencias cinematográficas atrayentes. Había planos completos, pero también había cortes. El local de los escenarios podría localizarse en lugares urbanos, pero también en interiores. Podían contemplarse vistas de la ciudad de Berlín o locales cerrados, apartamentos donde aparecían las habitaciones,

experimentales categorizadas como *genderqueer*, trans, transfeministas, trans-marika-bollo, *transgenders* y otras no menos importantes. Los sites constituían un dispositivo complejo artístico y conceptual. Operaban transnacionalmente textos y links que estaban interconectados a otros sitios o blogs con los mismos objetivos para la recodificación de la(s) cultura(s) en sus más variadas disidencias y reincidencias identitarias, cuestionando sistemas económicos, derechos, políticas públicas, violencias de género, o bien, anunciando programaciones sobre festivales de arte y cultura. En el caso de Goodyngreen, aparecían imágenes de performances estéticas y artísticas. Las fotos a veces iban acompañadas de títulos o frases o simplemente eran etiquetadas como *Sin título*. Los títulos ofrecían alguna idea sobre la imagen, pero en realidad eran muy concisos y en ocasiones llegaban a parecer confusos, parecía ser este el objetivo de la administradora, crear un campo electrónico imaginario. Generalmente, la autora no especificaba la técnica, ni la dimensión de las imágenes. Durante la investigación entré inúmeras veces en el sitio y me di cuenta que había una preocupación artística, existía una composición en la organización del espacio, en la secuencia de las fotos que pertenecían a una misma temática y, en las propias imágenes en lo que se refería a aspectos formales como equilibrio, enfoque o cuidado del ángulo, y también demasiado instigantes. A partir del sitio era posible saber algunos datos de la artista. Todo indicaba que nació en Dinamarca y su trabajo había sido desarrollado en el escenario queer de Berlín, donde en la época ella vivía, junto con las modelos que ella escogía. Años más tarde, la artista se comercializó, acabando con la propuesta conceptual que yo había investigado entre 2009 y 2011. Tengo que reconocer que fue una decepción para mí.

la *toilette* o la cocina. Todos los objetos mostrados por la fotografía hacían un sentido inusual. Había una intención de relacionamiento entre las modelos por las interacciones provocadas en las disposiciones corporales.

La última vez que entré en el site, la administradora había dispuesto las imágenes en miniatura a manera de link, de tal manera que era posible seleccionar cuál fotografía deseábamos visualizar para ampliarla. Ya en el blog, las imágenes surgían verticalmente en la pantalla comenzando por las últimas que habían sido posteadas. Algunas tenían el nombre de la ciudad donde probablemente habían sido tomadas las fotografías. Cada imagen poseía en la parte inferior izquierda el *Copyright* de Goodyngreen. Había un espacio para poder escribir comentarios. Como ya estaba familiarizada con el site desde 2009, en 2010 había estado intentando encontrar aquellas imágenes con las que había estado trabajando. Afortunadamente yo había tenido el cuidado de salvar las imágenes, porque la Internet funcionaba de esa manera: podíamos seleccionar imágenes que nos cautivaron y, en menos de minutos, podían llegar a desaparecer. Había vivido esa angustia más de una vez. Había tenido que pasar noches y madrugadas buscando una única imagen, con éxito o sin éxito. Aunque las hubiera guardado en un power point, que era el formato que usaba para almacenar las imágenes para poder contemplarlas en secuencia y ampliadas totalmente en la pantalla, sentía un vacío cuando no las encontraba en Internet. Me invadía una tristeza imaginando motivos. Lo que más me dolía era el posible arrepentimiento de la autora, que se hubiera decepcionado con su trabajo y que de buenas a primeras las hubiera *deletado*. Tal vez porque era algo que yo practicaba, apagaba imágenes de mi autoría que me dejaban insatisfecha. Era el gran riesgo de trabajar con objetos electrónicos. Diferente de a como sucede con los

objetos físicos que difícilmente podríamos hacer desaparecer, sabíamos que estaban ahí, aunque hubiera colecciones privadas de difícil acceso, sabíamos que estaban ahí y que en cualquier época, en cualquier momento podrían ser expuestas.

En la fotografía *Catalogue Couple # 3*, sin fecha, de Goodyngreen, la *ambigüedad* actuaba queerizando la imagen al transformar la mirada de quien percibía en una actividad incesante, porque no había ninguna respuesta determinante sobre lo que estaba sucediendo. El imaginario prevalecía sobre la orden simbólica, cuando en la superficie de la pantalla del ordenador no había correspondencia entre visión y conocimiento, entre lo visible y lo conocible. Como bien apuntaba Maurice Godelier, en la orden simbólica — que es el espacio del dimorfismo sexual —, una realidad soportaba a otra realidad, más nunca tomaba su lugar (2003). Tanto lo simbólico como lo imaginario componían lo real, la realidad subjetiva y la intersubjetividad (2003). La simbología masculino/femenino o su analogía masculino/masculino o femenino/femenino, parecían no ganar espacio en esta imagen de Goodyngreen. Y tampoco parecía tener sentido. El imaginario de lo no-binario actuaba sobre lo simbólico, provocando otras formas de pensar los relacionamientos entre personas sin identidad definida.

Podía sugerir que se trataba de una imagen ambigua que no soportaba como exclusiva a la realidad simbólica, porque no aparecían visiblemente símbolos que establecieran una correspondencia femenino / masculino. El imaginario despertaba nuestros sentidos. Esta imagen de Goodyngreen interfería en la visión anestesiada por la simbología binaria. Ese despertar atizaba la orden de nuestros afectos. Esos personajes indeterminados podían

ser conceptuados como lo que la artista Monika Treut (2000) denominaba *gendernauts* / navegantes de géneros, haciendo alusión a su película de homónimo nombre, dirigida en 1999, en la que intervenía la teórica Sandy Stone. Los personajes invitaban a ser vistos en una nave desanclada en un océano de diferentes identidades, una exaltación y formidable sensación de fronteras identitarias. La acción se desarrollaba encima de una máquina de lavar ropa. El choque de los sentidos entre los cuerpos aumentaba cuando se sabía que la máquina podía estar encendida y por lo tanto, vibrar entre las personas. Amándose o no, estabilizando identidades o no, lo único que restaba era el placer visual que no estaba preocupado con el entendimiento o cualquier tipo de explicación científica o biológica sobre el acontecimiento.

La acción de *Catalogue Couple # 3* nos recordaba la descripción que Maurice Merleau-Ponty (2006) descubrió como propia de la percepción erótica: un deseo ciego. Las máquinas no veían. Las máquinas eran cuerpos y los cuerpos eran máquinas ciegas de deseo. De repente, la producción de una ceguera de conocimiento visual parecía ser la única condición para que se estableciera el orden del deseo imaginario. Lo simbólico necesitaba de la razón para ser visto, y de la vista epistemológica para que hubiera razón. La *ambigüedad* nunca podría ser simbólica. El placer de lo simbólico estaba en el gozo del entendimiento. Lo paradójico estribaba en el lenguaje, ¿era inevitable para que surgiese el imaginario?

Hasta aquí, lo que me interesaba mostrar eran las varias formas en que operaba la ambigüedad, pensando en las posibles producciones de su lenguaje en el arte.

Claude Cahun: Precursora

Abrí una sección especial para hablar únicamente de la artista francesa Claude Cahun porque su producción artística era referencia para mi investigación, en el momento en que me interesaba proponer a la *ambigüedad* como concepto operatorio en los procesos de arte y configuración identitaria en la contemporaneidad. Pensaba que el proceso de deconstrucción de lo femenino en el arte contemporáneo, tenía como precursora a Cahun. Con esto quería decir que el primer autorretrato donde se colocaba en cuestión lo femenino pertenecía a Cahun y databa de 1919.

Aunque nunca he dado importancia a las fechas para privilegiar un trabajo sobre otro o el original sobre la copia, reproducción o plagio de la misma idea, me parece oportuno dejar claro en este escrito para que conste en la historia del arte y de la subjetividad, así como de las transgresiones identitarias que, el trabajo de Cahun fue anterior al de Marcel Duchamp⁸⁹.

Nacida en Nantes en 1894, Lucie Schowb adoptó el nombre identitariamente ambiguo de Claude Cahun, en 1917 (elles@pompidou, 2009-2010). En sus trabajos, la artista rompía con el clásico concepto de representación exponiéndose como la propia modelo, colocando en discusión el estatuto del autor (BONNET, 2000), como puede ser visto en el trabajo *Sin Título (Autorretrato)* que data de 1927.

⁸⁹ Me refería a *Rose Selavy*, de Duchamp, que databa de 1920, posterior al autorretrato ambiguo de Claude Cahun y que pocas veces o nunca aparece en los libros de historia del arte escritos por hombres.

Cahun mostraba en *Sin Título (Autorretrato)* (1927) que no existía ni lo original ni lo auténtico (ALIAGA, 1997), presupuestos retomados por las teorías queer, en su diálogo con el postestructuralismo derridiano y con las teorías *camp*⁹⁰ de Susan Sontag (1964). La imagen de Cahun ilustra que fenómenos como femenino carecían de origen y que por lo tanto, ningún femenino era igual a otro. En el contexto de las políticas de performatividad, Cahun nos estaba indicando que la identidad era una imitación reiterada (ALIAGA, 1997).

Diversas exposiciones sobre Claude Cahun mostraron, en sus respectivos momentos y espacios, desde 1915 a 1950, entre Nantes, París y Jersey que, la identidad también dependía del tiempo y del espacio y que entonces, era prácticamente imposible usar la categoría identidad.

Constantemente descrita como lesbiana articulada y escritora surrealista, polemista y actriz de teatro, Cahun también llegó a participar en la resistencia francesa o sea, en los grupos organizados durante la Segunda Guerra Mundial frente a la ocupación del ejército nacional socialista germano, lo cual fue un registro de su compromiso total con lo político (GONNARD & LEBOVICI, 2007).

En su trabajo, Cahun también cuestionaba los cánones de género, de belleza y de subjetividad. Era considerada como precursora de la teoría sobre "mascarada", tan en boga en los años ochenta bajo las teorías sobre performance de Judith Butler (1990). En los noventa, la artista se tornó una

⁹⁰ Genealógicamente, fue Sontag quien, en 1964, recuperó la noción de lo *camp* para referirse a una actitud estética relacionada con el placer en la exageración y en lo artificial. De origen *naïf*, lo *camp* transitaba entre el arte y lo kitsch. El trabajo de Ann Cvetkovich (2002) documentó producciones culturales vinculadas a lo *camp*. David Halperin retomó lo *camp* para abordar la cultura masculina gay.

heroína de los estudios feministas y del movimiento homosexual, más tarde, de los estudios queer (GONNARD & LEOVICI, 2007). No debía extrañarse que en cualquier momento ella se tornase objeto de los estudios *trans*, cuando sabemos que la historia del arte estaba siendo reescrita por mujeres, artistas, historiadoras y críticas de arte, a partir de una perspectiva contemporánea, localizando artistas que bien podrían ser *trans*, como Romaine Brooks, entre otras (TAYLOR, 2004).

Claude Cahun y su pareja Marcel Moore iniciaban una *démarche* en cuyas performances posaban una junto a la otra, en un “doble juego del yo” mediante las iniciales de sus nombres: *C.C et M.M*, transformándose ellas mismas en receptoras y cómplices (2007). *C.C et M.M* formaban significantes como: *C’est Ce qui aime M, ou, elle m’aime, ou Moore, ou mort!* / Es C que ama M, o Ella me ama, o Más, o Muerte! Lo que generaba una matriz de producción articulada en el compañerismo, en la cuestión del par⁹¹ de la amistad, de la pareja que se desdoblaba más allá de lo masculino y de lo femenino, sin importar la identidad o la autoría (BONNET, 2000).

El discurso de una identidad neutra de Cahun, tanto en sus imágenes como en sus escritos, podía ser interpretado como una forma de esquivar los géneros o las identidades. Sin embargo, Bonnet afirmaba que esa interpretación era imposible cuando la femineidad no era reconocida, más que en su relación de sometimiento con la masculinidad. El trabajo de Cahun mostraba también que en el momento de

⁹¹ Podía comparar esta iniciativa artística con la poética de Cabello / Carceller, artistas del Estado español que trabajaban también como compañeras abordando la imagen de la identidad como problema, aunque su propuesta se centraba en la masculinidad como un proceso continua disolución y construcción (HALBERSTAM, 2008).

desconocer su cuerpo de mujer, perdía su rostro, mostrando que un sujeto que se confundía con las figuras de persona carecía de rostro, lo que ilustraba la situación paradójica de la mascarada (2000).

La imagen de Cahun era un signo metonímico de su biografía. La artista utilizaba la fotografía como índice de la deconstrucción de sí como persona. Recordaba que el índice, en Peirce (1977), se complementaba con el acto verbal (DOANE, 2007), porque los relatos autobiográficos de Cahun coincidían con el evento ambiguo de su producción imagética: "Soy una terrible preocupación para mi sombra y no puedo escapar de eso" (CONLEY, 2004: 15). He ahí ella como sujeto imaginado en clara correspondencia con la deconstrucción de lo femenino, en un impasse, en la fotografía, en la desavenencia, en la (des)imagen de sí misma, de su persona.

En síntesis, veía cómo la poética de Cahun estaba presente en el trabajo de artistas del Siglo XXI. Fue por eso que dialogué con diferentes trabajos de ella a lo largo de la investigación.

Insatisfacción visual

Consideraba que quién trabajaba con imágenes, que la busca de una imagen podía ser traducida como la busca de una visión del deseo por una estética hasta entonces inexistente. Lo cual no quería decir que el objetivo fuese crear lo nunca visto, lo inédito o lo original. Esta idea tenía que ver con una insatisfacción visual, con una gravísima insatisfacción visual. La investigación/producción por una o varias imágenes llegaba a convertirse en una obsesión, en

mi poética, y estaba segura que sucedía lo mismo con otras artistas. Era cuando el arte se transformaba en una iconoclastia, en *fetichismo*.

En ocasiones, la adicción por la producción de imágenes pasaba a ser parte de mi vida artística. La producción incluía la elección de un lenguaje o de una tecnología. La fijación tecnológica acompañaba a la obsesión (MERRIT, 2000). Esa era una situación en la que el medio social poco alcanzaba a comprender. Un(a) artista nunca tuvo obstáculos en su producción. Los afectos y pensamientos trabajaban incansablemente en la búsqueda por lo que todavía no existía de forma visual o manifiesta o por lo que, nunca existirá.

Escoger el lenguaje de la fotografía, por ejemplo, permitía que yo estuviese en contacto con los otros, pero también trabajar de forma individual. El hecho de poder trabajar individualmente abría la posibilidad de colocarse como el propio modelo, como expliqué en el subcapítulo dedicado a Claude Cahun, en este capítulo.

Artistas como Del LaGrace Volcano ampliaban las tecnologías de género en la busca de una imagen que satisficiera una necesidad estética de sí, dando lugar a una proposición ambigua, por elección propia, antes que por diagnóstico (2005). Para Volcano, existían momentos fotográficos dentro del proceso de creación. Había una dinámica del deseo cuando el artista sentía algo irresistible en el momento de escoger al modelo, algo que prendía su mirada. La sensación de querer ver, de querer saber, de querer capturar por un instante, era el momento más vulnerable del proceso, confesó Volcano (1992). Él, junto con otros artistas trabajaban intersubjetivamente con la intención de (des)marcarse como diferentes y, mostrarse

como deseados y admirados a través de la representación de los otros (VOLCANO, 1992), como podía ser percibido en su trabajo *Jax's Front. Jax's Back*, de 1991.

En *Jax's Front. Jax's Back* (1991), de Volcano, el gesto de vestirse podía ser interpretado como la performance de desvelarse, de mostrarse y de exponerse. En la imagen de la izquierda, la modelo se desvestía literalmente: primero se descubría de frente, para después nuevamente ocultarse girando y ofreciendo su espalda. En ese giro, en ese esconderse otra vez nos atraía mediante la lisura de un cuerpo que nos hablaba de una estética de sí. A partir de este tipo de imágenes, podría especular que la insatisfacción visual trabajaba con el riesgo de mostrarse, de exponerse, de refractarse, de irradiar cualquier tipo de interpretación posibilitado por la *ambigüedad*.

A veces, el sentido común u ortodoxo podía llegar a calificar *Jax's Front. Jax's Back* (1991) y otras imágenes semejantes, como "lesbianas pervertidas", "maniquíes", o bien, "*alien dycks* del infierno" (VOLCANO, 1993: 123). Esta preocupación con el cuerpo al mismo tiempo cuestionaba lo femenino. Esa performance de desvestirse / vestirse matizando la ambivalencia visual y corporal no dejaba de ser un trabajo preciosista en lo que a la nitidez y contrastes se refería, así como las propuestas artísticas de Catherine Opie. Esos placeres técnicos también eran elementos formales que contribuían para la estética de lo ambiguo. El placer de resignificación se intensificaba con un pequeño metal colocado justamente en una de las partes más sensibles de la modelo. Ese gesto prendía nuestra mirada decodificada visual e indefinidamente.

Travestismos sin vuelta

El travestismo expresaba la voluntad de salir de sí misma, en una situación particular. Tenía el objetivo de alcanzar un estado de potencia. En la época, existían numerosos trabajos artísticos que versaban sobre el intercambio de identidades, o sobre *ambigüedad* a través del travestismo (LEIBENSON, 2007). En la imagen *Escritor Suizo: Anne-Marie Schwarzenbach*, del archivo que nos hace disponible Goodyngreen, un sitio de la Internet, la carne se presentaba como vestido (2007).

El travestismo era recurrente en la literatura⁹². En *Escritor Suizo: Anne-Marie Schwarzenbach*, se trataba de una imagen fotográfica cuya modelo aparecía con el nombre de Anne-Marie Schwarzenbach, en Copenhagen, hecha en Diciembre de 2008. Sabía que Anne-Marie Schwarzenbach había sido una escritora y fotógrafa suiza nacida en 1908 y fallecida en 1942. Desde joven, Swarzenbach había sido partidaria de la vestimenta denominada como "masculina", aspecto andrógino⁹³ que con frecuencia la había llevado a ser confundida como hombre (VAZ MARQUES, 2008).

⁹² Una referencia importante en este sentido de travestismo era la obra literaria *A Hora Da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, donde la autora escribía a través del narrador Rodrigo la historia de la protagonista Macabéia.

⁹³ Lo andrógino era entendido como una liberación de roles de género constrictivos (LAVIN, 1990). La imagen de lo andrógino producía mundos utópicos generalmente articulados con identidades anti-jerárquicas de género, pero por otro lado, también podían producir sentimientos individualistas, a veces etiquetados como ideológicos y reaccionarios. Por eso era importante tomar en cuenta el contexto en que se desarrollaba lo andrógino (1990). Destaqué como pionera en el estudio de las representaciones de lo andrógino a la investigadora Carolyn Heilbrun (1964).

El archivo de Goodyngreen era un ejemplo visual del vínculo entre *crossdressing* y literatura. Porque la idea de escritor significaba idea de lenguaje, de acceso al lenguaje, cómo expliqué en los siguientes párrafos a partir de un texto psicoanalítico de Joan Rivière (1929) sobre mascarada⁹⁴. Investigar el argumento de la mascarada significaba trabajar con omisiones y con la necesidad de producir un lenguaje como una forma de problematizar lo femenino y sus implicaciones.

En *La femineidad como máscara* (1929), Joan Rivière explicaba que mujeres que aspiraban a la masculinidad estaban obligadas a usar la máscara de la femineidad para evitar ser descubiertas por hombres. Esa mascarada, que es una actitud que se performa, era para evitar que hombres descubrieran a mujeres en su deseo de aspirar a la masculinidad. Esa aspiración de masculinidad significaba la necesidad de ocupar un lugar en el espacio público como protagonistas, lectoras, hablantes y (o) escritoras (BUTLER, 1990). Ese anhelo no tenía otro objetivo más que el de tener acceso al lenguaje (RICHARD, 2003).

La batalla por el acceso a la facultad del lenguaje nunca terminó.

A principios del siglo XX, aquellas mujeres que habían estado haciendo uso del lenguaje — o del espacio público — habían sido vistas como “homosexuales”. Las mujeres “modernas” de la época habían sido aquellas que habían

⁹⁴ Para otras aplicaciones del concepto de mascarada, podría ser consultado el estudio de Anneke Smelik (1999), donde la autora discutió la teoría fílmica feminista. Analizaba la narrativa fílmica clásica, el contra-cine feminista, la mirada, subjetividad y deseo feministas, así como la crítica gay y lésbica, la teoría feminista y de raza, masculinidad y teoría queer.

estado escribiendo o actuando en el espacio público, a través de sus libros o encabezando manifestaciones o cargos públicos. En Francia, en semejantes circunstancias, a las mujeres de la época se les había prohibido usar pantalón en el espacio público. Rivière había construido la teoría de la mascarada cuando se había estado produciendo una transformación radical, en lo que se refiere al uso del lenguaje en el espacio público por parte de mujeres. Eran ejemplos de esto que bien podría denominarse como toma del lenguaje: Colette (1923/2007) Gertrude Stein (1933/2006) y Radclyffe Hall (1928/2003). La mascarada, en Rivière, era construida como un desdoblamiento público al utilizar el lenguaje.

En Rivière y desde el punto de vista de Butler (1990), el deseo que mujeres tenían por la masculinidad era categorizado como homosexual, en la época; sin embargo, lo homosexual no se refería al deseo, a la orientación o intercambio sexual, como equivocadamente se creía, sino al apoderamiento de lo que significaba identificarse con lo masculino. Según Butler, la lesbiana era interpretada en Rivière como una posición asexual, como alguien que rechaza la sexualidad o no esconde sexualidad, sino braveza (1990). Pero al mismo tiempo, esa identificación masculina, en lesbianas, podía ser inferida como un tipo de rivalidad sin objeto sexual⁹⁵ o por lo menos, no llevaba ese nombre (BUTLER, 1990)⁹⁶.

⁹⁵ Para una mayor explicación sobre sexo lesbiano podrían ser consultados los estudios de Gabriele Griffin (1996), donde la autora analizó culturalmente su representación en el campo de la literatura. El informe de Griffin fue actualizado en el contexto del AIDS.

⁹⁶ Butler (1990) reconocía que el pensamiento de Rivière era de alguna forma condicionado por el público "masculino" de la época. Los interlocutores de Rivière eran psicoanalistas hombres. Pude interpretar

La mascarada era el pavor a la represión política. La feminidad como mascarada era una solución frente a las relaciones de violencia que aparecían inherentes a la construcción de género. A los cuerpos hablantes, designados biológicamente como mujeres, se les enseñaba a usar la máscara de la feminidad como una forma de sobrevivencia. La feminidad significaba sumisión y docilidad. Era y será una solución de los sujetos frente al miedo a ser violentadas (PRECIADO, 2010).

En otros contextos de la literatura, en *Marmoisan ou L'Innocente Tromperie*, de Mademoiselle L'Héritier, publicado en 1695, se veía que la subversión hacia al canon del vestuario femenino se superponía a los papeles sexuales, lo que tenía como consecuencia el desmoronamiento de las convenciones sexuales (VELAY – VALLANTIN, 2006). El travestismo⁹⁷ femenino comportaba el poder sexual de la desmitificación de la jerarquía social y sexual, incluyendo la del teatro del poder de seducción (2006). Esta actitud no significaba robar el poder masculino. La masculinidad así como la femineidad no eran propiedad de nadie. Cualquier persona tenía el derecho a usar cualquier forma de masculinidad o de femineidad, o bien, estar fuera de ellas. Esto no quería decir que el *crossdressing* se restringía al deseo por la masculinidad.

Pero me parecía importante dejar claro que para un estudio de lo ambiguo en este tipo de travestismo, era necesario hacer una investigación muy diferente a la convencional de las travestis. Eran procesos de constitución de sujetos que

en ese sentido que Rivière también había tenido que hacer uso de una mascarada en sus proposiciones teóricas.

⁹⁷ Para un estudio sobre travestismo podría ser consultada la investigación de Katie Hindmarch-Watson (2007), principalmente en lo que se refería al contexto londinense de la época victoriana.

no podían mezclarse. En el caso que estudiaba, el travestismo era político, porque partía de un conflicto. Por eso que este tipo de imágenes, como las *Escritor Suizo: Anne-Marie Schwarzenbach (s/d)*, funcionaba como un discurso visual, como un manifiesto visual, porque contribuía a salvaguardar las diversas actitudes y sus posibles efectos transgresivos en el campo de la(s) cultura(s) (TAYLOR, 2004).

Anne-Marie Schwarzenbach puso en práctica la experiencia de escribir viajando o viajar escribiendo. Schwarzenbach transformó el acto de escribir en una forma de vivir en movimiento. Una poética de la movilidad en continua insatisfacción visual llevó a la poeta y fotoperiodista a nunca establecerse en un lugar fijo (ALMARCEGUI, 2008). Quizá por eso su insistencia en su vestimenta para expresarse a través de una estética (des)identitaria en tránsito continuo.

Escritor Suizo: Anne-Marie Schwarzenbach (s/d) era un documento que actualiza el poder de la relación entre lenguaje, estética, tránsito y existencia. Había una estética, una modelo, una ficción que indicaba la acción de escribir dentro de una fotografía contemporánea. Nos alertaba sobre la posibilidad de incidir en el espacio. El atractivo estaba en función de las disonancias visuales (TAYLOR, 2004): el cuidado de la ropa dandi, el corte de cabello, la seriedad en el rostro, el reflejo del cielo en el agua que abría el espacio urbano como lugar de actuación, la firmeza, pero también la delicadeza.

Habitaba, en *Anne-Marie Schwarzenbach*, el apoderamiento de que era capaz la *ambigüedad* sobre la mirada. La sugestión estaba en los cuidados de la imagen: estilo, moda, el tiempo en que la modelo o la artista escogió para transportarnos visual y estéticamente. La imagen de la tela

de la Internet se transformaba en un ticket, en una tecnología rumbo a una translación estética. A partir del movimiento queer, el género ambiguo que provocaba la artista se transformaba en una actitud, más allá de connotar un destino fisiológico (LEIBENSON, 2007). La imagen devenía una postura artística y política, un dispositivo tecnológico que actuaba en el lenguaje del régimen epistemológico visual. Estábamos frente a una propuesta artística donde prevalecía la *ambigüedad*, en la medida en que el signo plástico no coincidía con su sentido. La imagen era atravesada por posibles y diversas enunciaciones, órbitas y frecuencias, ejerciendo espacios de problematización de la imagen sobre el régimen epistemológico que, desestabilizaba nuestro conocimiento sobre lo femenino.

La imagen también nos sugería una temporalidad queer, entendiendo esta temporalidad como el deseo por otro tiempo y espacio, como una fuerza afectiva que demandaba un presente de otra naturaleza subjetiva. Nos remitía a la imagen de un pasado, actualizada en un travestismo presente.

Otro caso era el blog *Genderqueer*. Se trataba de un sitio más interactivo. Cualquier persona podía enviar fotografías de tipo *genderqueer*⁹⁸.

El blog *Genderqueer* era actualizado todos los días. Un subtítulo del blog informaba que *Genderqueer* era más allá de rosa y azul. En la página principal presentaba la fecha en la parte superior izquierda y, en medio, una secuencia de fotos era ofrecida y podía ser recorrida verticalmente. Hasta 2010 había alrededor de 340 páginas, aumentando día con

⁹⁸ Este sitio podía ser acceso en <<http://genderqueer.tumblr.com/>>.

día, dado el volumen de imágenes que eran insertadas. A la derecha aparecían diferentes *links*. El blog nos informaba que había sido creado para postear imágenes de inflexiones de género, de personas *trans* y gay de todos los tipos, destinadas a potencializar y celebrar la belleza en todas las expresiones de género, además de citas y textos que hacían una reflexión de diferentes puntos de vista sobre género. Advertía que las personas retratadas probablemente no eran identificadas como *genderqueer*, pero que ellos — administradores — esperaban que esas personas no se sintieran incómodas por el hecho de aparecer en ese contexto. Decían que estaban evitando caracterizar a las personas y que solamente lo hacían cuando las personas se identificaban como tales. Aquellas personas que quisieran ser removidas podían entrar en contacto con ellos(as). También invitaban a que otras personas propusieran imágenes o textos en el blog, ofreciendo un link para ello. El *archivo* contenía todas las imágenes, citas y textos. Apenas se abría el acervo e iban apareciendo decenas de imágenes *genderqueer* en miniatura organizadas por meses. Cada mes contenía aproximadamente 200 imágenes. También había videos. En caso de querer acceder a una imagen o algún video, bastaba con clicar en el ícono. Cuando la imagen o el video eran abiertos, en ocasiones aparecía un texto que explicaba de quién se trataba.

La categoría *genderqueer* podía ser entendida como aquellas disposiciones, estéticas, actitudes, modos de actuar y de afectar tanto en el campo del arte como de los movimientos sociales que se oponían a cualquier tipo de identificación, reconocimiento o valor determinado (KEELING, 2009; KULICK, 2007). La categoría *genderqueer* generalmente era aplicada en el contexto transgénero. La creatividad lingüística era una característica fundamental del

lenguaje queer (KULICK, 2007). El sistema gramatical del lenguaje entre individuos transgéneros les ayudaba a constituir una subjetividad y deseos propios (KULICK, 2007). Era así como encontré el objeto electrónico configurado como *Lyke The Byrd* (s/d), el cual se trataba de una imagen muy sugestiva.

El sitio donde se encontraba localizado el objeto electrónico *Lyke The Byrd* también tenía las siguientes palabras: "fireeyedboi-so-treu- fuckyeahblackbeauties-lyketheby". Podía traducir ese tipo de enunciado como "ojos de fuego del chico más allá de la seguridad de un placer en medio a hermosuras – como el nacimiento". Fonéticamente, era posible realizar la siguiente interpretación: "arrebato incendiado, por ese motivo la llave de la trufa alcanza lágrimas – mentes, ave joven". O también, a partir del título: "Como un nacimiento, como un pájaro". Era *ambigüedad*.

En la imagen de *Lyke The Byrd* (s/d), se presentaban formas de experimentación de (des)asociación de fragmentos, de elementos de distintos contextos identitarios que, en ese momento, se veían juntos: chaqueta negra, pantalones confortables poco ajustados, tenis de calle tipo *Converse*, anillos grandes llamativos, corte de cabello sin definición, ojos y boca ambivalentes. Estos accesorios junto con el gesto de la pierna derecha en flexión visualizaban un movimiento que parecía concluido, pero también como si estuviera a punto de acontecer. Era toda una performance de lo ambiguo. Había una fabricación de una imagen, de un objeto, de una demanda de ser percibida e imaginada experimentalmente. La modelo no nos miraba, pero sabía que la estamos mirando. *Lyke the Byrd* se manifestaba desinteresada, sutilmente (in)diferente. Reclamaba otra forma de (ex)ponerse. Había un cuerpo singular, en esa modelo, que exigía una relación específica con el cuerpo.

Había una necesidad de una constitución de diferencia y de mirar esa diferencia. La estética de la imagen variaba y actuaba en correspondencia con el deseo visual que también podía llegar a ser variable, mediante prácticas artísticas que desarrollaban e incluían procesos indefinidos, sin guión. Otras posiciones, otros encuadres estaban siendo trabajados.

Esos puntos, esos desfases entre modelo y deseo, entre imagen y mirada, entre actitud trans y placer visual, trabajaban como elementos de lo transvisual. Esos tránsitos visuales implicaban una metamorfosis desprendida a partir del objeto imagético que se articulaba a través del lenguaje deseante. Marisa Vescovo (1988) explicaba que la metamorfosis se confundía con la explosión de lo heterogéneo, infringiendo el límite del espacio real. Yo no podía olvidar que el lenguaje era un sistema que producía realidades. Podría sugerir que cuando se trataba de una imagen cuya visualidad estaba realizando un tipo de interferencia en la cultura podía llegar a producirse otro tipo de subjetividad (VESCOVO, 1988).

Al mismo tiempo, esa actitud de la modelo de transvisualizarse era realizada de forma (in)diferente cuando prevalecía esa preocupación por un cuidado de sí, provocando una performance de la sutileza desinteresada, como una (re)invención de sí. Recordé que para Michel Foucault (1984a), el cuidado de sí era un modo de libertad gestionado por la reflexión moral, en la Antigüedad, propiamente en el mundo clásico. Y que en el mundo actual, este cuidado de sí era un tipo de amor por una(o) misma(o). Así, en aquel momento, usaba el cuidado de sí como una condición de libertad, en que había una renuncia a ser sometidas(os) a nuestros propios deseos o de exigir de los otros la satisfacción de nuestros anhelos.

Existía ante todo una preocupación por sí misma mediante el dominio de sí misma (FOUCAULT, 1984a). Eso lo podía inferir porque *Lyke* también podía ser *Dyke*. Diversas eran las interpretaciones para *dyke*, como las que guardaban relación con un estadio anterior a las *stone butch*⁹⁹, que nos remitía al uso del cuidado de sí para poder cuidar de la(s) otra(s), de tener placer en dar placer, de sentir el cuerpo de la otra, sin ser tocada, de satisfacer a la otra para satisfacerse a sí misma.

Conclusión

El concepto de *ambigüedad* me permitió cuestionar el dimorfismo del régimen epistemológico visual, pues producía otra estética u otras conceptualizaciones que problematizaban lo femenino. Desde lo travesti, la *ambigüedad* sugería otras formas de visualizar los cuerpos, atravesando el poder epistemológico visual.

El arte desde lo queer producía un desplazamiento visual, un tránsito entre múltiples subjetividades estéticas. Las proposiciones artísticas investigadas produjeron un lenguaje de la *ambigüedad*, teniendo como resultado la producción de otras posibilidades estéticas y de subjetividades.

Conceptualizaciones como *ambigüedad* abrieron otras visualidades hacia el derecho artístico de lo inidentificable o de lo no-binario.

⁹⁹ Como *stone butch* se estereotipaba a cierto tipo de mujeres que se vestían de forma masculina, entre otras características.

FETICHISMO



En este capítulo, intenté mostrar cómo el concepto de *fetichismo* podía operar en determinadas prácticas artísticas de contestación de lo femenino.

En aquella época, entre 2007 y 2011, pensaba que el *fetichismo*, como categoría analítica, permitía visualizar tanto el rechazo cuanto la (re)producción de la violencia en la constitución de lo femenino, consciente o inconscientemente y que, era a través del arte que se resignifica la noción de lo femenino.

Para poder desarrollar este argumento construí una breve genealogía de *fetichismo*. En un primer momento, utilicé *fetichismo* en Paul B. Preciado (2010), en Cuauhtémoc Medina (2010) y en William Pietz (1985; 1995).

En un segundo momento, discutí el tránsito del *fetichismo* en el dispositivo de alianza para el de sexualidad, para finalmente en un tercer momento, estudiarlo en el campo del arte.

En la última parte, estudié prácticas artísticas y culturales contemporáneas, localizando visualidades específicas que atravesaban las discusiones levantadas durante la genealogía.

Breve genealogía de *fetichismo*

De acuerdo con William Pietz (1985) fetiche era discursivamente promiscuo y al mismo tiempo teóricamente sugestivo, capaz de generar situaciones embarazosas en las ciencias humanas. Operativamente, fetiche estaba caracterizado por designar un poder “que fija la repetición de un evento sintetizador y ordenador del deseo de una cosa, posibilitando acciones entre sujetos” (PIETZ, 1985: 7-8). Lo que quería decir que el fetiche era un concepto capaz de obligarnos a repetir la misma acción a partir de un evento.

En el siglo XVI, el *fetichismo* era un discurso pragmático que permitía transacciones comerciales facilitando tratados entre europeos y culturas del África Central y Occidental (PIETZ, 1995). En un contexto colonial, era un concepto intermedio para expresar más de una función (1995). Específicamente, parecía ser que el primer uso de la noción de fetiche como feitiço¹⁰⁰ correspondía a los portugueses del siglo XVI, para referirse a amuletos y reliquias de santos. Era así cómo ellos traducían en sus colonias determinados objetos de culto, como en Guinea Ecuatorial (ELLEN, 1988).

Charles De Brosses, en 1770, veía en el fetiche una forma de explicar la necesidad del pensamiento denominado salvaje y de enfocarse en objetos para alcanzar niveles de

¹⁰⁰ En una genealogía queer, no existía un origen o concepto verdadero. No había una aplicación falsa en el análisis de las prácticas discursivas, porque se partía de la base de que no se suponía ninguna aplicación verdadera o natural. Existían tránsitos y usos de conceptos de acuerdo a contextos políticos. Consecuentemente, el tráfico del concepto, en una genealogía de cuño queer, desvelaba el sentido de las prácticas económicas, políticas y culturales. Para un abordaje histórico del surgimiento y diferencias entre fetiche y feitiço, puede ser consultada la investigación de Roger Sansi (2008).

abstracción (1988). Para De Brosses, el origen de la religión se localizaba en el *fetichismo*. No era por acaso que para Auguste Comte, el *fetichismo*¹⁰¹ constituía la primera de las tres facetas del desarrollo de las ideas religiosas (KECK, 2005). Las dos facetas siguientes eran el politeísmo y el monoteísmo. *El fetichismo* era visto como individual y pasional, mientras que el politeísmo era sugerido como una religión organizada, en Comte. John Lubbock interpretó el sentido del fetichismo como una faceta a partir de la cual el ser humano suponía que tenía una fuerza para hacer que una divinidad cumpliera sus deseos (ELLEN, 1988). Para Robert Hamill Nassau, el fetiche adquiría espacialidad, siendo comprendido como un lugar de residencia do espíritu, o sea, en los cultos, el objeto no tenía poder, representaba un local ocupado por un espíritu (1988). Sin embargo, en la medida en que el término era asociado a la religión primitiva, fue evitada por antropólogos, hasta nuestros días.

La economía, como culto, como sacrificio y como fetiche, daba inicio también en la América española durante la conquista, a partir del siglo XVI. La corporalidad subjetiva de indio era sometida a un sistema económico naciente (DUSSEL, 1992). La toma de mujeres así como su entrega como botín para vencedores había sido practicada por hombres españoles, lo que daba origen a la transacción sexual. Otra forma de tráfico de mujeres había sido la constituida para el trabajo de mano de obra gratuita,

¹⁰¹ Hasta pocos años atrás, se continuaban denominando como prácticas fetichistas a cultos religiosos como el candoblecismo brasileño, con la finalidad de subyugar este sistema religioso, según explicó el historiador Carlos Henrique (2007). En Brasil, las religiones africanas habían sido patologizadas por Nina Rodrigues, dentro de campañas y "prácticas de control e higienización del pueblo" (CALAVIA SÁEZ, 2005: 343).

reproducción de esclavizados y la de objeto sexual. Como mercadería sexual, sujetos mujeres circulaban en el denominado mercado del matrimonio o como concubinas (KUMAR ACHARYA & SALAS STEVANATO, 2005).

En 1840 's, el *fetichismo* era identificado con la práctica del sacrificio humano, sin que se perdiese la antigua idea de sobrevalorización de objetos en un nivel categorizado como pre-racional. Ambos sentidos eran articulados con nuevas temáticas de civilización incluyendo la acción de valorar lo humano¹⁰², en los europeos de la época (PIETZ, 1995).

En el siglo XIX, el desplazamiento del fetiche para una crítica materialista llevó a Karl Marx (1992) a describir a los sistemas sociales organizados de la modernidad capitalista como una dinámica entre seres sensuales, invirtiendo la representación de lo salvaje en el sujeto moderno¹⁰³, espejando la noción de *fetichismo* en los propios inventores del concepto. William Pietz (1995) veía a Marx como el primer ejecutor de etnografías invertidas.

No es por casualidad, que Pietz (1995) citaba a Thomas Buxton (1839) como uno de los pioneros en explicitar el lugar de fetiche como repositorio de objetos de cultos y de sacrificio humano. Lo que enfatizaba la conexión de *fetichismo* con esclavitud y sacrificio humano, sugiriendo una violación de valores para la vida humana, funcional en el contexto colonial de conquista.

¹⁰² El acto de valorar lo humano podía ser traducido como el acto de establecer cuotas o establecer un valor que llegaba inclusive hasta la estipulación de un precio.

¹⁰³ Para una crítica del concepto de la mercadería fetichista en el marxismo clásico y en los estudios culturales, puede ser consultado el estudio de Robert Miklitsch (1996), quien enfatizó la necesidad de estudiar el *fetichismo* desde una perspectiva global, principalmente en lo que Marx denominaba como circuito total del capital.

Un dato importante era que la abolición de la esclavitud en las colonias británicas de las Indias Occidentales se pronunció en 1833. Esto no quería decir que la esclavitud fuese eliminada en su totalidad. En Brasil, por ejemplo, personas de África continuaron siendo secuestradas y vendidas como esclavas. La esclavitud fue abolida solamente hasta 1844 en las colonias británicas, mientras que en Brasil hasta 1888.

En este proceso de abolición, se publicaron libros en Europa donde aparecían retratos de la cultura del África Occidental, cuyas imágenes sensacionalistas informando un barbarismo sanguinario con base en el sacrificio humano constituían una herramienta para captar recursos, a partir del siglo XVIII. La prensa de este período encontraba y presentaba como verdaderos esos relatos de atrocidades exóticas, sin ningún tipo de cuestionamiento.

Podemos ver cómo el *fetichismo* era objeto, era dioses, era espíritu, eran espacios o transacciones y tráfico que se generaban a partir de sus objetos o personas. Bajo una teorización queer, el *fetichismo* era una operación conceptual fundada en la violencia humana y que cargaba en sí la mercadería de lo humano, en una interfaz de su abordaje. Esta conclusión genealógica debí desmembrarla a continuación.

En la psicología, en 1887, Alfred Binet retomó al *fetichismo* como un juego de sinestesia, o sea, como un cruzamiento y confusión de sensaciones tales como mirar, oler, escuchar, tocar o imaginar de tal forma que el objeto en cuestión produjese placer. Había un desplazamiento de los órganos donde científicamente se localizaba el placer, al exterior. El proceso del placer se daba fuera del cuerpo y se instalaba en el objeto: en un objeto no-vivo. La visualidad ganaba

cuerpo en la conceptualización de *fetichismo* y se traducía en una estética. Esto no quería decir que el *fetichismo* nunca hubiese tenido relación con la visualidad, pero que Binet lo haya manifestado, me interesaba, porque veía cómo era una práctica que se constituía en forma de imagen o en un objeto visual. Estas ideas fueron explicadas por Paul B. Preciado, durante el seminario en Elx, Estado español, en 2010, en el que participé durante la Misión de Estudios.

Sin duda, el surgimiento de la fotografía intensificó la relación entre objeto visual y fetiche (W V, 2005). El objeto fotográfico activaba hasta sus máximas consecuencias el proceso del placer a partir de la sensación del fenómeno de la relación entre ver y tocar. El siglo XIX fue el siglo de la reducción tecnológica de las distancias, entre lo que se veía y lo que se sentía.

Simultáneamente y mientras que el psicoanálisis acogía el *fetichismo*, Marcel Mauss (1923-24) abrió una vertiente en la antropología traduciendo la noción de *fetichismo* como dádiva o don, visualizando nuevamente transacciones y objetos como transportadores de espíritus. Sus contribuciones ingresaban en el paradigma anti-fetichista de la ciencia moderna.

Considero que Mauss instauró una comprensión antropológica en el sacrificio humano, en la quema de esclavizados(as) y en el intercambio de mujeres, abriendo los caminos del relativismo cultural. Pienso que Mauss veía como verdaderas instituciones a todo el conjunto del sistema de circulación de bienes, sin eliminar lo mágico y lo sagrado, dentro de un sistema económico y jurídico.

En síntesis, podía sospechar que Mauss amplió la noción de *fetichismo* en el momento de traducirla como dádiva dentro de un sistema de prestaciones totales¹⁰⁴ que dinamizaban las prácticas de alianza.

No es por acaso que Michel Foucault tradujo o localizó ese dispositivo de alianza como “sistema de matrimonio, de fijación y desarrollo de parentescos, de transmisión de bienes” (1976/1984: 117) y que, funcionaba indicando lo que era prohibido y lo que era permitido, cuya finalidad era mantener la ley a través del derecho.

En el contexto de abolición de esclavitud (PIETZ, 1995) y de transformaciones de los procesos económicos de Europa Occidental, el dispositivo de alianza perdía importancia, ganando lugar el dispositivo de sexualidad (FOUCAULT, 1976/1984). Una hipótesis de Foucault era que la sexualidad originariamente brotaba de una técnica de poder centrada en la alianza. Lo que yo veía era que la emergencia del dispositivo de la sexualidad coincidía con la abolición de la

¹⁰⁴ Esto no era tan simple como podría parecer, era mucho más complejo. Lo que aquí me interesaba mostrar era la importancia de la traducción y de la introducción de categorías en los análisis disciplinares para la constitución de la ciencia moderna. En ese sentido, no estaba de acuerdo con los análisis de Massimo Canevacci (2008: 118-121) en lo que se refería al uso de dádiva para explicar lo que él denominaba como *fetichismos* visuales. Encontraba tres problemas en el empleo de dádiva. Primero, Canevacci no solamente reducía el significado de dádiva a un intercambio sexual entre objeto y placer, sino que, en un segundo lugar, heteronormativizaba el sentido de la imagen. Canevacci reedificaba la heterosexualidad normativa al describir como sujeto activo con poder adquisitivo a hombre y, a mujer, como sujeto pasivo que ofrecía placer a cambio de un bien. Y, tercero, conceptuaba como equivalentes los elementos placer sexual y objeto, desplazando la dádiva como categoría dentro de un sistema de prestaciones totales.

esclavitud colonial¹⁰⁵. Lo que Foucault pretendió hacer era una secularización de prácticas vinculadas con la noción de *fetichismo*.

A partir del razonamiento de Pietz (1995), podría inferir que para (re)conocer el sistema de transacciones, de matrimonio y de relaciones de parentesco y transmisión de bienes, en términos de sus funciones seculares sin la necesidad de creer en poderes sobrenaturales, tanto Mauss cuanto Foucault introdujeron la noción de dádiva y alianza, respectivamente. Solamente de esta manera había sido posible la legitimación de estas prácticas institucionales que no eran más que elementos estructurantes del sistema heteronormativo y colonial, desde mi particular punto de vista, queer.

La función del dispositivo de la alianza era mantener el orden social, por eso Foucault mencionaba la importancia de su vínculo con el derecho, mientras que el dispositivo de la sexualidad tenía como función penetrar y producir una intensificación de los cuerpos (1976/1984).

Foucault indicaba que el dispositivo de la sexualidad no substituía al dispositivo de la alianza. Lo que quería decir que, la eficacia real del dispositivo de la sexualidad encontraba en la dimensión de familia¹⁰⁶ su principal estructura de intervención, precisamente en los ejes

¹⁰⁵ Compartía con Cecilia Sardenberg (2010) la idea de que Michel Foucault no tomó en cuenta suficientemente las implicaciones del colonialismo en sus construcciones teóricas.

¹⁰⁶ Los estudios transnacionales sobre sexualidad explicaban la necesidad de repensar la familia como un primer *locus* de desigualdad y diferencia (GREWAL y KAPLAN, 2001). Los estudios de la antropología contribuyeron para visibilizar la transformación de la familia a través de nuevas configuraciones de parentescos. Desde lo queer, destacaba el estudio de Julianne Pidduck (2009).

marido-mujer y padres-hijos, o sea, en el cuerpo femenino y en la precocidad infantil, entre otros (1976/1984). Nunca antes la tecnoconstrucción de lo femenino había sido tan importante. El papel de lo que se había configurado como familia era el de regular la sexualidad, el dispositivo de la sexualidad.

La función de la familia era la de ser un soporte facilitador para transportar la ley y el régimen de la alianza. Para tanto, las relaciones de alianza tenían que ser psicologizadas (FOUCAUT, 1976/1984). No podía perderse de vista todo lo que el dispositivo de la alianza requería: tráfico, objetos, pérdidas culturales, ganancias, transacciones, pero principalmente y sobretodo esclavitud y sacrificio humano (PIETZ, 1995).

En 1920 's, Sigmund Freud (1927) elaboró o transfirió la noción de *fetichismo* como práctica discursiva, como dispositivo de vigilancia sobre la masculinidad.

Genealógicamente, el *fetichismo* reaparecía como algo periférico dentro de un orden subsidiario, como un rastro y sin embargo, abriendo una estructuralidad en las teorías de sexualidad.

El problema, en Freud, estaba en presentar el *fetichismo* como sustituto de un falo que asombrosamente pertenecía a mujer (PRECIADO, 2010). Freud presentaba un cuerpo transexual. El fetiche aparecía como un facilitador de la vida sexual, como un escondite social del deseo, una máscara para el deseo sexual.

Esta trayectoria del *fetichismo* era también una relación social dentro de un proceso histórico que incluía el tráfico de mercancías, de cuerpos y de mujeres, que en su

conjunto habían mostrado un conflicto entre diferentes modos culturales de valorar la vida humana (PIETZ, 1995).

La ficción en psicoanálisis de una mujer fálica — madre — que había sido castrada por el marido — padre —, desde el punto de vista del hijo — o más precisamente del psicoanálisis freudiano¹⁰⁷—, aludía a un fetiche que ocupaba el horror que el niño tenía del pene materno. Era una relación controvertida: el hecho de que el padre hubiese castrado a la madre y que el hijo debía identificarse con el padre. Esa identificación imaginaria pasaba una vez más por la violencia, cuando Freud instituía la ficción del carácter sexualmente castrado de mujer¹⁰⁸. Aquel residuo de *fetichismo* reaparecía una vez más en la cultura como una imagen violenta.

Se veía cómo la heteronormatividad parecía ser, en estos términos, la institucionalización de la violencia masculina sobre la identidad femenino, elementos constituyentes del dispositivo de la sexualidad apoyado en el dispositivo de la alianza. Observábase cuán importante era intentar imponer la dimensión visual de la violencia.

Cómo contrariamente a lo que podía parecer, la producción de lo femenino, lejos de ser concretado recurriendo a procesos emotivos o afectivos, había sido gestado históricamente a través de una domesticación violenta del cuerpo sexual (OSÓRIO, 2005). Y donde el *fetichismo* era

¹⁰⁷ El psicoanálisis podía ser una gran herramienta de resistencia contra la universalización del cuerpo occidental, pero al mismo tiempo había venido a ser una forma de la biomedicina, por lo que se debía tener cuidado con su uso (GREWAL y KAPLAN, 2001).

¹⁰⁸ Para un análisis más detallado sobre el pensamiento de Sigmund Freud en relación a lo que entendió como mujer podrían ser consultados los estudios de Peter Gay (1988/1990: 456-474).

clave para la traducción de fenómenos como esclavitudes, tráficos, transacciones y sacrificios humanos¹⁰⁹.

No era por acaso que el pensamiento crítico de la ciencia se constituía en su anti-fetichismo. A partir de ese momento, el *fetichismo* fue un suplemento de la ciencia moderna. En otras palabras, para que el conocimiento fuese científico tenía que ser anti-fetichista.

La ciencia moderna denunciaba el estatuto fallo de los fetichistas a partir de los fetiches, o bien, describía los objetos fetichistas denunciando sus atributos iconoclastas (HENNION & LATOUR, 1993). La potencia del objeto era proyectada por quién percibía el objeto, lo que explicaba simultáneamente el pensamiento crítico. Sin embargo, el empleo de proyectar o *cosificar*, no satisfacía la explicación de por qué se tenían diferentes usos del concepto de *fetichismo*. Pero lo más importante de este razonamiento era que de esa forma los objetos científicos y artísticos se separaban de los denominados objetos comunes (HENNION & LATOUR, 1993). No era más que una actividad mental de traducciones, translaciones y desplazamientos.

¹⁰⁹ Evidentemente que desde el psicoanálisis, *fetichismo* es limitado. Por eso es importante la genealogía y la queerización del concepto, para poder revisar sus modos de uso como concepto operativo. En estos términos, me opongo al argumento que Linda Williams (1988) construye en su crítica al uso de categorías como *fetichismo*. Para Williams, *fetichismo* es apenas una teoría que ilustra cómo el cuerpo femenino es construido como objeto exhibicionista por el patriarcado, lo que nos remite a pensar en una eterna castración, limitando el poder de la teoría de *fetichismo*. Operar con conceptos desde lo queer, exige un contexto inter y transdisciplinar, como hemos visto, porque permite el tránsito genealógico, sólo de esta manera es posible entender las implicaciones políticas de procesos de conocimiento, así como sus consecuencias en la producción de subjetividad(es).

Había una reacomodación de los objetos que tomaba como referencia el anti-fetichismo, una traducción del objeto para la regulación de los procesos de conocimiento en la ciencia moderna a partir de la división de los objetos. La división científica de disciplinas entre ciencias naturales y ciencias sociales era una división fundadora de la modernidad: por un lado, la realidad de las cosas, por el otro, las construcciones humanas, con sus respectivos métodos. De tal forma que las ciencias naturales tomaban a los objetos como cosas y, las ciencias humanas no veían en los objetos más que signos culturales de grupos humanos (HENNION & LATOUR, 1993). El criterio de esta división estaba dado por la causa: el saber natural se interesaba por las causas, mientras que el saber cultural crítico se interesaba por la atribución social de las causas.

Ya en el arte, el objeto estudiado se justificaba por el significado de la técnica, materiales y conceptos que eran usados. El arte moderno encontró su objeto independizándose de los valores estéticos de la representación como la mimesis que consistía en el perfeccionamiento de la correspondencia entre representación artística y realidad establecida, entre otros aspectos y en lo que correspondía a imágenes. La traducción del proceso artístico también sufría cambios. Lo que antes era explicado como creación, era traducido como producción.

Con el surgimiento de la fotografía, el arte no dependía más de los valores impuestos por la estética clásica, encontrando en la especificidad del medio su autonomía, legitimada institucionalmente (FOSTER, 1996).

El objeto del arte contemporáneo, a partir de las posibilidades de desmaterialización, se traducía a partir de un comportamiento, actitud o concepto determinado. Una acción, una publicación o una exposición podían ser los medios de realización del objeto.

El objeto del arte contemporáneo antecedía a su realización, pero no a las teorías o al sistema donde estaba inserto, ignorándose su dimensión postcolonial.

De cualquier modo, el sistema de mediaciones que regulaba el método de investigación de los objetos tanto científicos como artísticos era realizado por la traducción de las partes implicadas en el proceso, o sea, por el lenguaje.

Fue así como genealógicamente llegué a un tipo de concepción de arte generado occidentalmente sin descuidar los procesos de colonización o "fetichización" que implicaba su constitución. En la producción de conocimiento en arte no podía ser ignorada su genealogía.

El fetiche podría entenderse como una forma de conceptualizar las tensiones entre estética, deseo, valor y transacción material y humana y condición postcolonial (MEDINA & BOTEY, 2010). En esta investigación, es un espacio donde se propone una especie de "cognición imperfecta" (2010: 8), que subyace en epistemologías subalternizadas, incluidas las del campo del arte, a partir de una perspectiva queer, pero también postcolonial.

En la siguiente sección investigué otras cuestiones del *fetichismo* y del arte moderno, así como algunos trabajos dentro del arte contemporáneo, a manera de posibles antecedentes en el arte desde lo queer.

Fetichismo y arte

En esta sección estudié la forma en la cual el *fetichismo* operaba en los trabajos de artistas, dando continuidad a su genealogía. Contrasté algunos casos europeos y brasileños en lo que se refería al surrealismo, para finalmente investigar el trabajo de artistas específicas del arte contemporáneo.

El surrealismo era una transformación de Dadá (ARGAN, 1988/1990). Dadá era un movimiento artístico que surgía como una desilusión frente a la civilización, precisamente después de la I Guerra Mundial. De iniciativa anti-racional, el dadaísmo trabajaba con el imprevisto¹¹⁰. La artista Hannah Hoch era considerada como pionera en el fotomontaje (HESS, 2002/2005). Hannah Höch, miembro del grupo de dadaístas berlineses, se dio a la tarea de (des)fetichizar de una manera lúdica lo étnico y lo sexual en lo etnográfico mediante trabajos como *Entführung* (aus einem ethnologischen Museum) (1925) (HESS, 2002/2005).

Para 1925, en Europa, el surrealismo trabajaba desde el arte dialogando con antropología, psicoanálisis y colonialismo¹¹¹, con lo exótico, lo inconsciente y lo erótico (CLIFFORD, 1981). En la actitud surrealista, tanto etnográfica como artística, lo exótico era sinónimo de lo no-racional y

¹¹⁰ Dadá hacía uso de manifiestos y de técnicas como el acaso (Diccionario Oxford da Arte, 1996/2001).

¹¹¹ El surrealismo consideraba las fronteras entre las disciplinas como ideológicas y por lo tanto, la mutabilidad de las disciplinas debía producir transformaciones culturales. En esa interdisciplinaridad entendía al surrealismo, en un sentido expandido dentro de una estética que valorizaba fragmentos y manifestaciones extraordinarias y, donde tanto artistas como otros personajes de la literatura y de la etnografía, adquirirían una disposición de crítica frente a la modernidad. (CLIFFORD, 1981/2008).

prácticamente sinónimo de *fetichismo*, o sea, una visualización estética de cómo África debía ser recolectada y representada (CLIFFORD, 1981). El surrealismo había sido considerado como la teoría del “inconsciente en el arte”, lo cual no podía extrañar, desde que se sabía que esta corriente había tenido como uno de sus principales organizadores a André Breton que, había sido médico psiquiatra y estudioso de Sigmund Freud (ARGAN, 1988/1990: 360).

Ya en Brasil, el surrealismo no era tan bien recibido como las vertientes artísticas constructivistas y concretas¹¹² que se habían desarrollado ignorando lo étnico, lo afro, lo indígena y lo colonial (BLANCA, 2007). Pero al mismo tiempo, cabía preguntarse: ¿Cómo un país, como Brasil, podría acoger una actitud artística, como la surrealista, que positivaba lo exótico, como sinónimo de *fetichismo*, en un momento en que se ansiaba la estética higienista de la modernización para modificar una imagen de esclavitud?

¹¹² En la I Bienal de São Paulo, en 1951, fue legitimado el abstraccionismo a través del concretismo de Max Bill. A partir de este momento, tanto el Arte Concreto como el Arte Neoconcreto desarrollaron trabajos que tenían como uno de sus objetivos la actualización formal, para alcanzar un nivel de diálogo internacional, en evidente articulación con la iniciativa privada brasileña (COCCHIARALE, 1997). La Nueva Objetividad había sido uno de los pocos estadios del arte brasileño de la época que había intentado provocar un posicionamiento político insertando en el espacio ambiental al colectivo o a la comunidad. El trabajo de Helio Oiticica, así como de otras artistas no menos importantes, fue precursor de proyectos de transformación cultural que visaban trabajar absorbiendo el colonialismo. Sin embargo, la poética de Oiticica fue direccionada para una preocupación objetiva y formal, olvidándose sus preocupaciones con lo colectivo y lo relacional. En la contemporaneidad, surgieron pesquisas que rescataron la dimensión étnica de Oiticica.

En este contexto de tensiones y confrontaciones, fue realizada la Exposición Internacional del Surrealismo, en Londres, en 1936. Claude Cahun no fue invitada. En los documentos de la época era apenas indicada como amiga de André Breton (BONNET, 2006). Fue oculta por aquellos que constituían sus referencias legítimas. Nadie se preguntó por qué no fue incluida en el grupo surrealista.

Comparativamente, en Brasil, la artista surrealista Maria Martins fue invitada para participar en la I Bienal de São Paulo, en 1951, pero el sistema del arte brasileño la ignoró, en aquella época. El surrealismo en Brasil tuvo simpatía, pero también antipatía, ataques explícitos y la "política del silencio" (PONGE, 2004: 62).

Para Bonnet, el surrealismo velaba el estatuto de lo femenino como sujeto autor, no solamente a través de sus trabajos, más también en los registros fotográficos históricos¹¹³. Lo femenino aparecía apenas como objeto del deseo, como imaginario de lo maravilloso. Por otro lado, estas artistas, tanto Claude Cahun como Maria Martins, bloqueaban su participación en el movimiento porque su trabajo hablaba de experiencias personales donde problematizaban precisamente lo femenino, lo cual escapaba de la pauta oficial del movimiento surrealista.

¹¹³ Y no solamente en el surrealismo el sistema del arte tornaba a mujeres como objetos, también lo hacía mediante la legitimación de iconografías como las del arte pop, a través de los trabajos de Andy Warhol y Roy Lichtenstein. Sin embargo, podía ser visto, a partir del feminismo, como se inició otra historia del arte, donde se trabajó con saberes sujetos, como por ejemplo, Kalliopi Minioudaki (2009) que, insertó la producción de artistas como Axell, Pauline Boty y Rosalyn Drexler en una iconografía donde mujer aparecía como sujeto activo y no como pasivo, dentro del arte pop.

Sin embargo, el surrealismo era un punto donde confluían las artistas atraídas por su insistencia anti-académica¹¹⁴. Estando en el seno del movimiento, se debatían y terminaban afirmando su independencia al respecto del surrealismo. Al mismo tiempo en que alimentaban su lenguaje, anticipaban, en una poética que trabajaba con el cuerpo, con lo orgánico y con lo erótico, al Movimiento Feminista de 1970"s (CHADWICK, 1990/2002). Además de los trabajos fotográficos y escultóricos de Cahun y Martins, respectivamente, artistas como Dorothea Tanning, Meret Oppenheim y Frida Kahlo pintaban el conflicto de la violencia en distintos ámbitos, incluyendo el de la construcción social de lo femenino (1990/2002).

Valie Export construyó razonamientos que partían de la idea de que la producción del arte era también la producción de artículos/mercadería y que por lo tanto, mujeres como productos, eran consideradas como artículos tanto dentro del contexto del arte como fuera de este. Esto podía ser visto en el trabajo *Smart-Export, Selbstporträt* (1967-1970).

Export hacía parte del nombre de Valie, como se autodenominaba para no usar el sobrenombre ni de su padre y ni de su marido y que, denotaba un tipo de desplazamiento para figurar en todas partes (HESS, 2002/2005).

Podía sugerir que Valie Export estaba de alguna forma *queerizando* el sistema del arte, al concebir este como una analogía fetichista de la producción artística, donde eran articulados como elementos de la misma orden arte y mujer y donde ella, se (des)ocluía como mercancía y espectáculo

¹¹⁴ El término anti-académico fue utilizado en el contexto artístico del arte moderno, como una posición que se oponía al clasicismo en el arte, abandonando preocupaciones por los valores académicos.

al actuar como autora, sujeto y artista que *autorizaba* esta enunciación visual.

El tráfico de lo femenino en el arte era significativo. Había sido histórico el trabajo de Guerrilla Girls¹¹⁵ titulado *¿Las mujeres necesitan mostrarse desnudas para entrar en el Met. Museum?* (1989). En este offset, las artistas habían hecho un levantamiento cuantitativo, mostrando que cinco por ciento de artistas que hacían parte de las secciones de arte moderno eran mujeres¹¹⁶, pero que paradójicamente, 85 por ciento de los desnudos eran femeninos (HEARTNEY, 2001/2002).

En el arte contemporáneo, artistas como Nicole Eisenman, mediante pinturas figurativas, discutían un *fetichismo*

¹¹⁵ El trabajo de Guerrilla Girls dialogaba con el arte activista. Para una explicación sobre arte y activismo, puede ser consultada la investigación de Blanca Fernández (2005).

¹¹⁶ En 1970"s se llevaron a cabo diferentes investigaciones de tipo cuantitativo para contribuir a los estudios de la constitución del sistema del arte, en términos de jerarquía binaria. En 1971, se resaltaba que de un total de los 713 artistas que habían participado en exposiciones colectivas en el Museo del Condado de Los Ángeles, Estados Unidos, apenas 29 habían sido mujeres y que, de entre las 53 muestras individuales únicamente una había sido dedicada a una mujer (ARCHER, 1999/2001: 124).

En la retrospectiva del Centre Georges-Pompidou, en Francia, montada del 23 de Septiembre al 13 de Diciembre de 1993 que, pretendía mostrar 30 años de creación a partir de las colecciones del Musée National d'Art Moderne, de los 64 artistas escogidos solamente seis eran mujeres (BONNET, 2006). En el registro del año 2000, la colección de este museo había sido compuesta por 628 artistas mujeres y de 3 mil 660 artistas hombres, siendo que del total de los 43 mil 300 trabajos, apenas el 7,5 por ciento pertenecía a mujeres (2006). Estos son algunos de los datos que marcan cuantitativamente un tipo de misoginia y de jerarquía cuando vistos bajo el prisma de la perspectiva de género (PEDRO, 2007).

visualizando la transacción que implicaba la violencia sexual, en óleos como *Commerce Feeds Creativity / Transacciones Alimentan Creatividad* (2004). Trabajos de Nicole Eisenman habían hecho parte de la que había sido considerada la primera muestra de arte queer: *In a Different Light*, bajo la curaduría de Lawrence Rinder y Nayland Blake, expuesta en el Museo de Arte Universitario de Berkeley, en 1994. La curaduría de Rinder y Blake fue ampliamente criticada por Michel Duncan (1995) y Robert Atkins (1996), principalmente en lo que se refería a la forma como los curadores procedieron privilegiando al arte antes que a los(as) artistas. En ese sentido, eso es lo que se ha venido efectuando en los estudios queer.

El trabajo de Eisenman dialogaba con *I've got it all* (2000) de Tracey Emin. Violada a los 13 años, Emin explotaba de forma despiadada su biografía con franqueza exhibicionista (STANGE, 2002/2005: 70). Lujuria y dolor podían ser categorías afectivas para traducir este desplazamiento fetichista a la escena del arte contemporáneo. Era la ficción de un arte que funcionaba como retrospectiva, donde había una articulación con lo autobiográfico. En este sentido, me oponía a los preceptos como Stange interpretaba el trabajo de Emin²²⁰, cuando clasificaba la vida de la artista como "licenciosa", infiriendo y connotando que la violación sexual que Emin sufrió era como un castigo, como una consecuencia de lo que Stange calificaba de forma maldosa como "vida sexual desenfrenada" (STANGE, 2002/2005: 70).

Decidí terminar la última parte de la genealogía sobre *fetichismo* con el trabajo de Cady Noland. En la instalación de Noland, montada en Mattress Factory, en Pittsburgh, en 1989, era posible enfrentarse con artículos dispuestos como muros, barricadas o bien, como acumulaciones de objetos.

Noland calificaba al arte como un paciente psicópata, y era lo que la artista investigaba en su producción plástica. La artista problematizaba el estado de la burguesía, específicamente estadounidense — que podría ser la burguesía de la globalización —, como una cultura del terror que buscaba el orden de los objetos en su ansiedad por controlar a la sociedad (GOHIKE, 2002/2005), estado que podría ser interpretado como fetichista.

Cuerpos disputados

En esta sección, expuse la disputa que se generaba a partir de las implicaciones de determinadas prácticas artísticas contemporáneas atravesadas por el fetichismo¹¹⁷. *Queericé* trabajos artísticos haciendo evidente la constructividad de lo femenino como transacción, como tráfico y como espectáculo científico y artístico.

El trabajo de Rosana Paulino, artista afrodescendiente, cuya preocupación giraba en torno a lo étnico, desarrolló una morfología del cuerpo que problematizaba lo femenino afrobrasileño.

En uno de sus dibujos para la *Serie Ama de Leite* (2005), Paulino utilizó una estética de líneas delicadas y cortes transparentes, pero con una fuerte acentuación en el color bermellón. Realizado con acrílico y grafito sobre papel, este

¹¹⁷ El uso de *fetichismo* como concepto operativo para (re)significar prácticas artísticas también había estado presente en los estudios sobre cine, como lo era el caso del análisis de la producción cinematográfica de *Thelma and Louise* (Dir. Ridley Scott, 1991) realizado por Robert L. Cagle (1994).

dibujo de la *Serie Ama de Leite* (2005) mostraba precisamente una mama cuya pintura transparentaba alvéolos y conductos galactóforos. Las aureolas brotaban líneas que terminaban en forma de gotas. Las gotas estaban pintadas de dos colores: blanco, que sugería leche, y rojo, que invocaba sangre, que es vida y muerte (VIANA, 2008). En otras imágenes, Paulino trabajaba el cuerpo de manera más sugerente al indagar en cómo se construía lo femenino, denotando los órganos femeninos como órganos al servicio de la reproducción.

En otras imágenes donde aparecían cuerpos desnudos, en una situación postcolonial¹¹⁸, de Rosana Paulino, era prácticamente imposible dejar de asociarlas a la corporalidad de Saartjie Baartman (1789-1815) de la cultura Khöikhöi, de Sudáfrica, conocida como *Venus de Höttentot*.

En los tiempos de la *Venus de Höttentot*, la visualidad corporal de Saartjie exaltaba el imaginario sexual, tanto masculino como femenino. Cuando fue secuestrada, en Europa era presentada como un ejemplo de cuerpo que violaba el canon de la "corporeidad blanca", como "curiosidad biológica" (PUGLIESE, 2005: 298). Fue expuesta como bestia de circo en Holanda, Inglaterra y Francia y, explotada como objeto sexual, ampliamente prostituida. Fue Étienne Geoffroy Saint-Hilaire quien patologizó el cuerpo de Saartjie bajo los términos científicos de la época: de caderas hipertróficas y glúteos y órganos protuberantes.

Cuando Saartjie, *Venus de Höttentot*, murió, en 1815, se transformó en un espectáculo público y visual en lo que se

¹¹⁸ Estoy refiriéndome como situación postcolonial a la perspectiva crítica con que es posible analizar los procesos tecno-pornográficos de erotización que se llevan a cabo en latitudes no occidentales (BOURCIER, 2005).

constituyó en el siglo XX como el Musée de l'Homme, en París¹¹⁹. Probablemente fue Henri Marie Ducrotay de Blainville quien coordinó el trabajo de autopsia del cuerpo de Saartjie Baartman. Y quizá fue Georges Cuvier quien disecó su cuerpo y lo desmembró. Había una relación entre lo sensual, lo femenino, lo visual y la ciencia. Sus órganos fueron enviados como objetos de investigación a distintos enclaves científicos europeos. La noción de imagen surgía como un pronunciamiento visual, una relación ideológica instituida que nos enseñaba cómo y qué debíamos ver y pensar (GAROIAN & GAUDELIUS, 2004). Este espectáculo visual funcionó como una forma ubicua de representación en la cual eran constituidos objetivos pedagógicos para mediar culturalmente e incorporar en la orden del capitalismo deseos y elecciones (GAROIAN & GAUDELIUS, 2004).

Uno de los trabajos de la artista brasileña Fernanda Magalhães estéticamente dialogaba con la *Venus de Höttentot*. La autora, como la mayoría de las artistas que constituyeron la presente investigación, utilizaba, al igual que Claude Cahun, su propio cuerpo como modelo. *Queerizaba* figuras humanas estereotipadas dentro de los cánones de la historia del arte, al presentarse ella misma

¹¹⁹ Nelson Mandela, como presidente de Sudáfrica en 2002, logró la repatriación de los restos de Saartjie Baartman. Cuando fueron desembarcados los restos en Sudáfrica, constataron más miembros corpóreos que los que un cuerpo podía poseer. En 1999, surgió en Cape Town el Centro Saartjie Baartman para Mujeres y Niñas/os, como refugio para sobrevivientes de violencia doméstica.

como modelo (des)idealizada¹²⁰, en el trabajo fotográfico *Gorda 09*, de 1995.

En esa fotografía de Fernanda Magalhães podía verse la asociación que la artista creaba de su cuerpo con los patrones clásicos de la figura humana. El cuerpo de Magalhães aparecía montado con la cabeza de la denominada *Venus de Willendorf* (encontrada en Austria, en 1908) que era una pieza clasificada como femenina. Esas tipos de *Venus* presentaban marcas corporales como senos categorizados como grandes y abdomen también considerado como desproporcionado a los estereotipos construidos como occidentales. Fue categorizada como femenina, en la historia del arte, por presentar estos atributos como característicos de la fertilidad que, era considerada como lo natural de lo femenino, en términos biopolíticos.

El dimorfismo en el arte de la figura humana se caracterizaba por establecer como incuestionable la categorización de las formas, calificando como orgánicas y femeninas a las formas curvas, mientras que las formas rectas eran instituidas como masculinas (MILES, 1997/1999), contribuyendo para la continua reificación del régimen epistemológico binario. En el caso de Magalhães había una tensión que, dentro del lenguaje del arte contemporáneo,

¹²⁰ Era sintomático que la pintura valuada como la más cara de un artista vivo, en el presente inicio de siglo XXI, fuese precisamente la imagen de *Benefits Supervisor Sleeping* (1995) (*Cadre d'une société de prévoyance sociale*), de Lucien Freud. Se trataba del retrato de un cuerpo desnudo femenino obeso. Durante el invierno boreal de 2009-2010, tuve la oportunidad de conocer la pintura expuesta en el Centre Cultural Beaubourg, en París, Francia. No ha habido destaque museográfico para la pintura.

terminaba por desnaturalizar el *fetichismo* que acompaña la iconografía de lo femenino en la historia del arte.

Este tipo de imágenes, de Fernanda Magalhães, tanto *Gorda 09* (1995), de Rosana Paulino, como los dibujos de la *Serie Ama de Leite* (2005), (re)produjeron una situación poscolonial: la esclavitud, la trata, los senos de la *Venus de Höttentot*, pechos utilizados como bolsas para llevar tabaco, lactancia materna, reproducción de la especie humana, biopolítica mamaria.

No podía olvidarse que el siglo XVIII había sido la emergencia de los regímenes biopolíticos (FOUCAULT, 1976/1984). Para 1758, Carl von Linné ya había introducido el término mamífero en la taxonomía zoológica. Era a través de este gesto de Linné, de este detalle de las mamas, que el pecho materno se iba a convertir en el ciclo zoológico homo, humano, correspondiendo al momento de la clasificación. La clase determinante mamífero correspondía al cuerpo con mamas. La noción de mamífero aparecía en una controversia, en un debate biopolítico. La mama se iba a imponer como signo anatómico clasificatorio humano (PRECIADO, 2010).

Antes del siglo XVIII, el seno era una fuerza de trabajo. La práctica de amamantar era una profesión. La nodriza era una profesional. El pecho existía no como un órgano biológico, sino como una fuerza de producción. Así como existía la mano trabajadora, existía el pecho amamantador. Mujeres podían vender el producto y la técnica de amamantar. En las clases burguesas era mal visto que una mujer amamantara a sus hijos. En ciudades como Berlín, París o Lyon, 80 por ciento de mujeres metropolitanas cedían sus hijos a nodrizas. El cuerpo se vendía en redes diversas.

El cuerpo trabajaba en entramados económicos. El cuerpo era extraído del intercambio económico.

El amamantamiento era la palabra clave en lo social, a través del establecimiento de una relación que pasaba por la mama y, donde podía constatarse que esa relación entre madre e hija o madre e hijo era arbitraria. A partir de Linné, los(as) hijos(as) no podían ser amamantados por otras clases o "razas"¹²¹ diferentes a las que pertenecían. Se iba a hacer de la mama un intento de purificación de clase y de raza. La filiación y la generación estaban siendo atravesadas por otras "razas".

Que cada madre debía alimentar a su hija o hijo era una manera con la que se podía definir hija o hijo. A través de la mama se inventaba la figura de la madre como amamantadora doméstica. La nodriza atravesaba geografías y clases, literalmente atravesaba espacios. Con el amamantamiento había un secuestro de la mujer en el espacio doméstico. El cuerpo femenino era extraído y devaluado económicamente.

Una ley instituyó que la mama no podía ser usada más que para alimentar a las propias hijas o hijos. Cuando Linné inventó la categoría mamífero se proponía la categoría lactante, es decir, el acto de succionar, no tanto de mamar. Era así como entró lo femenino en el canon de la especie humana, a través de las mamas alimentadoras. Se trataba de gestionar las técnicas del cuerpo femenino, las prácticas del cuerpo femenino (PRECIADO, 2010).

¹²¹ Lo puse entre comillas porque nunca hubo razas, solo etnias. Lo que predominó fueron los procesos de racialización.

Conclusión

¿En qué momento las categorías se transformaron en instrumentos conceptuales de dominación? La producción del conocimiento no era neutra. Los procesos de construcción de categorías en cualquier actividad de campo eran una lucha política por la hegemonía de la traducción cultural para la regulación de realidades contextuales. Era de esa manera que la metodología queer proponía la pensar y usar el lenguaje para la producción de otras realidades no-binarias, como otra forma más de traducción cultural. Lo queer tampoco era neutro: anteponía en dicha metodología un pensamiento crítico y artístico que visaba el atravesamiento del poder epistemológico visual.

El reconocimiento del conflicto visual era estético y político. La visualidad como tal no existía. El proceso metodológico queer atravesaba los procesos de producción conocimiento del arte institucionalizado.

MANIFIESTO



Propuse el concepto de *manifiesto*, como un recurso epistemológico para investigar demandas artísticas, estéticas y culturales. Lo que hice fue esbozar una breve genealogía del *manifiesto* en el arte. Durante la genealogía establecí una relación entre visualidad y necesidad de expresión. Recuperé las problematizaciones de lo femenino en todos y cada uno de los manifiestos que seleccioné, ya que apuntaban para la emergencia de un *feminismo queer*.

Investigué manifiestos que surgieron en distintas áreas, espacios y temporalidades, como las artes visuales, la literatura y la antropología.

El objetivo principal fue mostrar la relación que existía entre *manifiesto*, arte y diáspora, apuntando cómo desde lo queer, lo femenino era una zona de conflicto. Los manifiestos, como proclamaciones del punto de vista del feminismo contenían también un tipo de programas o de propuestas de mundos utópicos y heterotópicos.

Manifiestos feministas desde lo queer

Como describía el diccionario de la lengua portuguesa *Aurélio*, el concepto de *manifiesto* indicaba una "declaración pública" "de las razones que justifican ciertos

actos”, o bien, “fundamentan ciertos derechos” (FERREIRA, 2000: 444).

La noción de *manifiesto* también tenía el objetivo de alertar sobre un problema. Cómo se hacía evidente una necesidad de comunicación pública, a través de la expresión de un *manifiesto*?. Era a partir del conflicto que se tornaba ostensible y por lo tanto visible y público, para evidenciar un conflicto. De tal manera que lo *manifiesto* transitaba entre lo estético, lo textual y lo público. Era por eso que, de acuerdo al *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi, 1974/1994), un *manifiesto* era una declaración escrita y pública por la cual un gobierno, ser humano, partido o corriente artística exponía un programa de acción o posición, generalmente político.

Desde una perspectiva queer feminista, la idea de *manifiesto* surgió en el arte, pero en el arte de la literatura. Críticos de literatura afirmaban que el primer *manifiesto* feminista se localizaba, en el siglo XVII, en el poema “Hombres necios que acusáis...”, de Sor Juana Inés de la Cruz (MELGAR BRIZUELA, 2010).

Recientemente, con la emergencia de los estudios queer, se especulaba la idea de que la poeta insistía en que el alma carecía de sexo y al mismo tiempo, se describió como andrógina (MERRIM, 1991) o bien que, sus enunciados transitaban entre lo masculino y lo femenino (RIVERO, 2009), o todavía que, era imposible clasificar su imaginario como femenino o masculino (SERRANO BARQUÍN, 2004).

Sor Juana entró al convento para huir del matrimonio. Sus versos mostraban una manera de abolir el matrimonio. Una diáspora atravesaba la producción literaria de la poeta. Sus escritos epistolares como cartas y misivas eran una

referencia dentro de las tecnologías autobiográficas, cuyas representaciones artísticas posibilitaban alternativas articulándose contra *la ley de género*. Sor Juana podría ser incluida como precursora de lo queer, junto con otras autoras como Cherrie Moraga (BADOS-CIRIA, 2001).

Puede decirse que la idea de *manifiesto* surgió como una necesidad corporal, artística y de expresión. Era una reivindicación donde convivía lo político con lo artístico.

El uso del lenguaje era prácticamente sintomático. Se colocaba en cuestión un contexto donde era imprescindible su publicación.

Manifiesto era un conjunto de intenciones, opiniones y (o) metas que se comunicaban a través de una declaración pública (NOIRET, 2016). Cuando nacía la necesidad de elaborar un *manifiesto*, existía una necesidad de trabajar con un lenguaje que tuviera la potencia de reivindicar o denunciar públicamente una situación, estado o condición. Actuar públicamente correspondía a visibilizar el conflicto.

Una de las primeras formas de *manifiesto*, de denuncia pública, eran los trabajos visuales gráficos elaborados durante la campaña a favor de la abolición de la esclavitud colonial (FINLEY, 2010), a partir del siglo XVI. Había sido en la diáspora que la visualidad tomaba cuerpo para revelar una denuncia étnica, esclavista y sexual.

La imagen de desplazamiento, de movimiento y de ausencia de derechos humanos cobraba fuerza a través de imágenes distribuidas ampliamente durante el siglo XVIII (FINLEY, 2010), principalmente en la prensa británica para ejercer presión a favor de la abolición, además de otras imágenes donde se daba relieve al sacrificio y a la

esclavitud como prácticas bárbaras o poco civilizadas (PIETZ, 2010).

La principal imagen en este contexto de diáspora era la del navío Brookes¹²², dentro de un famoso desplegado de la época intitolado *The Description of the Slave Ship*, en 1780. Pero la visualidad que más ganó fuerza en la época correspondía a un detalle de esa imagen. En ese detalle era posible observar la disposición de los cuerpos como objetos de mercancía economizando espacio, dentro de una optimización de tiempo y espacio para el tráfico humano durante el desplazamiento. Esa disposición de cuerpos no era más que una formalización de lo que más tarde pasó a ser llamado como dispositivo, noción que guarda relación con el concepto de dispositivo de la sexualidad de Michel Foucault (1976/2009). El impacto de esta imagen había debido de ser atroz.

Me preguntaba si había sido la denuncia en pro de derechos humanos o si había sido el comunicado de alarma en lo que se refería a la compactación y cálculos programados y visualizados, para una finalidad de optimización de lo humano, lo que había llevado a la movilización a favor de la abolición. ¿De cuál abolición se estaba hablando?

Era un trabajo de imaginación, no únicamente se refería a una comunicación sobre lo que había sucedido en el pasado o estaba sucediendo en el presente. Una imagen abrazaba más de una temporalidad. No estaba sujeta al

¹²² Este tipo de figuras con diagramas pertenecientes a la época de la esclavitud podían ser encontrados en sites de la marina británica como < <http://www.royalnavy.mod.uk/content-information-types/history/diagram-of-a-ship-s-slave/index.htm> >, en los links relativos a la historia británica.

presente, no era linear. Esa representación gráfica podría haber sido de otra manera. El trabajo imaginativo del artista que produjo tal imagen era una visión. Tener visión era también exponer, era también anticipar, era *ready-made*. Trabajar con una visión era construir una temporalidad múltiple y una espacialidad propositiva y reveladora de una situación social, económica, política o cultural. Por eso mismo se decía que nadie tenía el control sobre las imágenes. Una visión podía tener distintos fines.

Llamaba la atención que todavía en el año de 2009, esa imagen de esclavitud, de tráfico y de explotación, tuviese otros usos como el de *Labadee*. La imagen de *Labadee* había sido apropiada y empleada por el site *Notmytribe*¹²³ como forma de denunciar esa ansiedad dentro del turismo sexual, de un viaje que enmascaraba un poder imperial en una situación postcolonial (SHOHAT, 2001). En la parte superior de la imagen podía ser visto un navío de tipo crucero que solía ser usado para efectuar recorridos turísticos intercontinentales. En la parte inferior, la imagen mostraba lo que podía ser considerado como un antepañol — espacio para transportar municiones — que, era donde comúnmente se cargaban seres humanos a manera de esclavos. Sólo que en este caso, la imagen escenificaba en un tipo de selva, en cuyo centro había un cuerpo femenino danzando, alrededor había otros cuerpos que parecían ser masculinos participando de lo que parecía ser un ritual festivo. La fotografía del crucero correspondía a una

¹²³ *Not my tribe* < <http://notmytribe.com/> > era un sitio informativo y de denuncia sobre acontecimientos que preocupaban a movimientos sociales de izquierda, anarquistas, libertarios, partisanos, de expatriados o refugiados. A partir de hechos actuales exponía una perspectiva editorial. También recomendaba libros. Aunque muchas de las noticias y opiniones eran anónimas, actuaban como columnistas Eric Verlo, Marie Walden, Tony Logan y Brother Jonah.

publicidad elaborada por una firma estadounidense con fines de turismo en Labadee, en 2009, un resort localizado en las costas del norte de Haití. El texto que acompañaba a la imagen hacía una crítica a cómo era usado Haití en términos de exploración sexual¹²⁴ antes del terremoto¹²⁵ que lo sacudiera y lo llevara a la ruina, el día 12 de Enero de 2010¹²⁶.

Era visto cómo el concepto de *manifiesto* estaba estrechamente articulado con diáspora y visualidad, denuncia y sexualidad. La amplitud temporal que

¹²⁴ En Hatí, antes del terremoto, en 2006 — solamente a partir de 2005, había comenzado a ser considerada como delito sexual la violación sexual intrafamiliar —, un tercio de mujeres sufrían violencia física o sexual, según informaba un estudio del Banco Interamericano de Desarrollo, explicó el periodista Francisco Perejil (2010). En los primeros 150 días después del terremoto, fueron registrados por la Comisión de Mujeres Víctimas por las Víctimas (Kofaviv) más de 250 casos de violación, en su mayoría niñas, registro que por mucho distaba del sobresaliente número real, según informó la periodista Maye Primera (2011). Además de que en Haití, niñas eran consideradas como mujeres a partir de los 12 años. Luego del terremoto, la trata de mujeres se disparó. Mujeres en Haití fueron expuestas al tráfico, a la prostitución obligatoria, violación y abandono (GODOY, 2010). De acuerdo con la Organización Internacional para las Migraciones, el tráfico de personas era circunscrito en el traslado e ingreso ilegal de migrantes, lo que facilitaba el crimen.

¹²⁵ El terremoto también fue una sacudida para mí. Ese día yo estaba en España. En esas fechas era cuando me había enterado del tráfico de mujeres, así como de movimientos feministas en Haití y en el Caribe, a través de panfletos y fanzines tanto impresos como digitales en las medias.

¹²⁶ En lo que se refería a la transacción mundial, a cada año se traficaban cerca de 4 millones de mujeres, con fines de prostitución forzada y esclavitud. 225 mil mujeres provenían del Sudeste Asiático, 150 mil del Sur de Asia, 75 mil de Europa del Este, 100 mil de América Latina y del Caribe, y en torno de 50 mil de África (KUMAR ACHARYA & SALAS STEVANATO, 2005) .

incorporaba facilitaba esa relacionalidad para una no-segregación de los espacios geográficos (SHOHAT, 2001) y de las múltiples espacialidades que se encontraban interconectadas dentro de los estudios postcoloniales y queer.

Retomando nuestra genealogía sobre manifiestos visuales, el estado de alerta que se generaba a partir de las imágenes y detalles de *The Description of the Slave Ship*, así como otras más a favor de la abolición, llevaba a la constitución de otros documentos, de otras formas de denuncia pública. Era imposible no recordar el célebre manifiesto de Mary Wollstonecraft, escrito en 1792 y que llevaba el título de *Vindicación de los Derechos de la Mujer*. Como denuncia, el *manifiesto* de Wollstonecraft era el primer tratado sobre la tecnoconstrucción social de lo femenino. Como propuesta, hacía un llamado para renunciar al adiestramiento de lo femenino para en contrapartida, tornarse masculinas.

Poco se hablaba sobre esta “vindicación” en el feminismo. Pero podía ver cómo el manifiesto de Wollstonecraft, junto con el manifiesto de Sor Juana Inés de la Cruz, era posible encontrar rastros queer. El *manifiesto* no era tan enfático sobre la igualdad de género, como podría aparentar. Al dar el título de *vindicación* con mucho distaba de su traducción en la versión francesa como *défense* que abogaba por derechos, todo lo contrario, había un cuestionamiento sobre lo que significaban los derechos de la mujer, de lo femenino.

Como su significado lo especificaba en inglés, el concepto de *vindication* encontraba como uno de sus sinónimos a la exoneración. Exonerar significaba dimitirse, desobligarse, disidir, liberarse de los papeles designados como mujer, en

este caso. Era una acción totalmente queer. Wollstonecraft manifestaba una inconformidad frente a una situación. La considerada como una de las primeras feministas clamaba por una liberación de género, para eximirse de una obligación, que no era más que eximirse de la obligación de lo femenino, en los términos planteados por la Revolución Francesa de 1789.

Para 1967, Valerie Solanas escribió y publicó el *Manifiesto SCUM*. Entre sus propuestas estaba la eliminación del sistema dinero-trabajo, en lugar de la igualdad económica entre sexos, cómo argumentaban las feministas de la época. Además, formulaba categorías estratégicas como *destrabajo* o *destrabajar*. Era una crítica contra el sistema heterosexual de producción que, Preciado retomó en el *Manifiesto Contra-Sexual*. La posibilidad de eliminación de este sistema significaba el fin de la economía nacional, declaró Solanas.

Solanas elaboró una teoría de la constructividad de lo femenino. Desde el punto de vista del *manifiesto*, en la crítica de Solanas era posible circunscribir lo femenino como una subalternidad de la paternidad instaurada y legitimada en la concepción de la familia¹²⁷ que tenía como objetivo la producción de un femenino dependiente, doméstico, inseguro, cobarde, humilde, convencional, miedoso, evitando que alcanzara algún tipo de individualidad o autonomía.

La autora del *Manifiesto SCUM* proponía la configuración de tribus donde se estableciera una convivencia entre

¹²⁷ Las problematizaciones implicadas en la producción de familia como elemento del dispositivo de la alianza para una gestión de lo femenino dentro del sistema de matrimonio y desarrollo de parentescos, entre otros aspectos, fueron estudiadas en el capítulo *Fetichismo*.

individuos de diferentes especies y existiese una organización capaz de prescindir de autoridades. Cuestionaba la reproducción y la vida abriendo problematizaciones de la biopolítica *avant la lettre*¹²⁸.

En 1985, Donna Haraway publicó *Un Manifiesto Cyborg: Ciencia, Tecnología y Feminismo-Socialista en el Siglo XX Tardío*. El manifiesto era una ironía de la forma literal cómo era usada la teoría para describir el trabajo de la ciencia, en mediados de ochentas, así como la utopía que encerraba la idealización tecnológica. En ese manifiesto, Haraway hacía un llamado a prestar atención en quien controlaba la interpretación de las fronteras corporales de las tecnologías de visualización, arguyendo que era una tarea para teorías feministas. Enfatizaba a la escritura y a la traducción, como una política de los cyborgs en una lucha por el lenguaje.

Nuevamente, veía ahí la importancia del lenguaje, de retomar esa tecnología para la elaboración de programas políticos feministas. En esa ciencia ficción que era real, proponía imaginar monstruos cyborgs, o sea, un mundo sin géneros. Porque para Haraway, en los mundos cyborgs no había historia de origen. El cyborg era un bastardo infiel a su origen. En la medida en que la autora partía de un paradigma de simulación, operaba un desprendimiento de lo orgánico o de lo natural. En Haraway existía la posibilidad

¹²⁸ El *Manifiesto SCUM* sólo obtuvo visibilidad después de que su autora, Valerie Solanas, disparó con un arma al artista pop Andy Warhol (DEEM, 1996). El manifiesto fue escrito en el momento más álgido de la New Left / Nueva Izquierda. La autora realizó 2 mil copias en mimeógrafo poniéndolas a la venta en Greenwich Village, New York, Estados Unidos de Norteamérica. Vendió 400 copias en el hall que rentaba para SCUM, en 1968. El *Manifiesto SCUM* se publicó ese mismo año, convirtiéndose en la biblia feminista del movimiento radical feminista, tanto en Estados Unidos de Norteamérica como en Francia (1996).

de desmontar y volver a montar y dónde las relaciones eran relaciones sociales de ciencia y tecnología.

Haraway rescataba las reescrituras de La Malinche¹²⁹, ese mito de lo femenino ampliamente criticado que había sido codificado ideológica y moralmente para la constitución de una soberanía nacional latinoamericana o de una identidad chovinista.

Sin embargo, Haraway clamaba esas otras traducciones dentro de los mismos campos de batalla conceptual sobre lo femenino. En La Malinche, Haraway (re)localizaba una madre, pero una madre de la *raza bastarda*. Esa personaje era rescatada en las producciones chicanas de lo queer que, no eran más que las hijas imperfectas de la diáspora y que, se interconectaban con Cherrie Moraga que utilizaba el lenguaje como tecnología autobiográfica. Haraway (1985/1991) veía en La Malinche también una personaje capaz de elaborar distintas traducciones, la llamaba *Maestra de lenguas*, esto es, una traductora que se habilitaba para la realización de distintas posibilidades de tránsitos, traslaciones, desplazamientos y decodificaciones.

En su segundo *manifiesto* titulado *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness / El manifiesto de las especies en compañía: perros, personas y otredades significativas* (2002), Haraway proponía una interacción entre lo humano y lo no humano, recuperando la

¹²⁹ La Malinche (1496-1529) era una mujer indígena náhuatl que sirvió de intérprete al conquistador español Hernán Cortés. Al intermediar la conquista de lo que más tarde se denominó como México, era considerada como *traductora / traidora*. Las feministas chicanas (re)codificaron el mito de La Malinche como madre de las hijas no-blancas, subalternas e híbridas. En ese sentido, para Claudia de Lima Costa, La Malinche era un sujeto feminista postcolonial (2010).

propuesta de la convivencia entre diferentes especies del *Manifiesto SCUM*, de Valerie Solanas. Ese tipo de propuesta de interacción era denominada por la teórica de las ciencias como *especies en compañía* que, era el supuesto del manifiesto: *no estamos solas, estamos asociadas a otras especies*. Mediante categorías como metaplasma y desde teorías evolucionistas, Haraway reconsideraba el aspecto humano, a la especie dada entre otras especies. Iba más allá de la construcción social, percibía que la especie se hacía en co-construcción, remodelando la carne y códigos que eran los códigos de la vida. No había nada natural.

En el Prefacio al *Manifiesto contra-sexual*, de Paul B. Preciado, publicado en 2002, Sam (Marie-Hélène) Bourcier (2000) explicaba que sería falso decir que la edición en francés del *manifiesto* era una "traducción del inglés" o, que la edición en castellano era una traducción de la edición francesa. Eso lo decía para afirmar que las teorías queer y postcoloniales eran el resultado de viajes y desplazamientos, lo que estaba reincidiendo en el *Manifiesto Contra-Sexual* como espacio contra-textual, donde se apostaba por un derecho a la reescritura o a la resignificación que, eran una metodología queer.

En el *Manifiesto contra-sexual*, para Preciado no existían textos originales y tampoco lenguas nacionales. Eso era importante para mí, porque sentía cómo la identidad de lo femenino estaba atravesada por las expectativas y fuerzas coercitivas de la identidad nacional. Más de una vez yo había sido forzada a escribir en la lengua "nacional", sin importar mi condición de extranjera.

Al igual que para Haraway, en Preciado, no había un origen. Esto también era un índice de diáspora queer. Esa transnacionalización de los textos era un propuesta para

otros usos del lenguaje fuera del código binario hombre/mujer, heterosexual/homosexual, masculino/femenino, sexo/género. Era una forma de poder acceder a las posiciones de enunciación, para una desnaturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género que permitía la producción de formas de placer-saber.

En Preciado, la contra-sexualidad identificaba la sobrecodificación de los organismos sexuales. Ya fue estudiado cómo una de las funciones del régimen epistemológico visual¹³⁰ era la de sobrecodificar los organismos sexuales para la reproducción de la especie. El régimen epistemológico funcionaba también para regulación de las poblaciones. Preciado advertía sobre las prácticas operadas por las tecnologías sobre los órganos para la fabricación de las subjetividades que tomaban cuerpo en el deseo, en detrimento de otras partes del cuerpo. Preciado desplazó el estudio del sexo de la historia natural para la historia de las tecnologías.

Construido entre desplazamientos y viajes, el *manifiesto* de Preciado también apostaba por una renuncia a un pasado simbólico y absoluto. De la misma forma, se resistía a creer en un origen puro de lo heterosexual.

Era así cómo el *Manifiesto Contra-Sexual* (2002), organizado en artículos en la primera parte, demandaba que se borrara el código binario de las carteras de identidad. Sólo así, podría aparecer un nuevo cuerpo con un nuevo nombre. También demandaba la abolición del contrato matrimonial. Yo veía ahí una retomada —consciente o inconsciente— de

¹³⁰ Propuse el régimen epistemológico visual en el primer capítulo intitulado *Ambigüedad*.

aquello que Sor Juana había expresado en sus manifiestos poéticos.

La disociación entre reproducción y prácticas sexuales para una configuración de embarazos libres y voluntarios para todos los cuerpos hablantes, era otra de las reivindicaciones. Fuera de la categorización binaria, esa separación de las prácticas de reproducción de las sexuales incluía métodos contraceptivos y de prevención obligatoria.

El manifiesto denunciaba tanto la regulación de las prácticas de cambio de sexo por parte de políticas psiquiátricas y jurídicas, como la obligación de consumo de hormonas y prácticas quirúrgicas para dicho cambio de sexo dentro de modelos anatómicos y políticos fijos, presos a coherencias de orden dicotómico. Instaba al reconocimiento de la prostitución como forma legítima de trabajo.

Para esa subversión de la normalización sexual, Preciado proponía la distribución gratuita de imágenes y textos contra-sexuales, considerándolas como artes y disciplinas. En ese contexto, el *Manifiesto Contra-Sexual* (2002) constituía una publicación visual rica en imágenes ilustrativas. Resignificaba las prácticas de visualización, mostraba dibujos que, desde mi punto de vista, funcionaban a manera de dispositivos visuales.

Podría sugerir que en el *Manifiesto Contra-Sexual*, existía una preocupación por la producción artística, donde se usaba lo visual para subvertir las formas humanas del régimen epistemológico visual. Los dibujos eran acompañados de descripciones de prácticas contra-sexuales, generalmente orientadas para el ejercicio de deslizamientos e intensificaciones de circulación

sanguínea en distintas partes del cuerpo visualizadas a manera de dispositivos.

En conclusión, pude ver que la noción de *manifiesto* era una forma de ocupar el espacio público a través de dispositivos estéticos y visuales, pero fundamentalmente, era una manera de emplear el lenguaje para el cuestionamiento de lo que era la identidad de género y de lo femenino.

ENIGMA



En este capítulo, fue discutido cómo partiendo desde lo *queer* fue posible generar interacciones entre las(os) participantes de una acción artística que problematizan lo femenino¹³¹. En la acción trabajé con distintas(os) modelo(s). Se pretendió experimentar un lenguaje que produjera afectos durante una acción artística.

El título del conjunto de imágenes de la acción fotográfica se intituló *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – mujer*. Nombré la acción de esa manera porque la poética se produjo en constantes traslaciones, traducciones y desplazamientos, así como las teorías utilizadas dentro de la investigación, constituidas en medio de tráficos de conocimientos. La idea de tráfico surgió también a partir de la toma de decisiones que tuve que hacer transportando o enviando las imágenes de la cámara a mi notebook y por e-mail, dando lugar a un tránsito intercontinental: del Estado español a Brasil. Y no sólo en lo que se refiere a la producción artística, sino también a la selección de artículos electrónicos que también hicieron parte de mi poética.

Apunté a la noción de tráfico como uno de los conceptos operativos de mi producción teórico-práctica. Transitando en diferentes *journals* y bases informativas y a través de

¹³¹ La acción artística fue expuesta en la Muestra de Fotografía del Seminário Internacional Fazendo Gênero 9, en Florianópolis, Brasil (2010).

constantes desplazamientos, me vi obligada a traficar con información, produciendo un pensamiento en continuo movimiento electrónico y físico, en un sentido literal y metafórico. No tenía espacio físico. Tuve que desmontar mi pequeña biblioteca por diversos motivos, queer. Perdí libros, objetos y otros espacios estables y fijos. Disolví un contexto para ganar otro, para soñar con otros. Lo único que me acompañó fueron imágenes y *journals* en el espacio virtual de la Web.

La mayor parte de las imágenes del conjunto fotográfico se transformó en un tráfico de registros de personas vivas trans, queer y mujeres, de gente inclasificable que transitaba, en ocasiones, de un género a otro para no ser cogida por ninguna base social estable de control. Lo hacían para no encajonar en la obligación de actuar de forma determinada en espacios específicos. En el Estado español, era posible ocupar diferentes lugares, asumir distintas identidades en diferentes contextos o, trabajar dentro de alguna categoría identitaria produciendo agencia, para después pasar a otra. El cuerpo era un contexto relacional. Cada cuerpo construía su lugar relacionándose transitoriamente con una identidad (ZIGA, 2009). Había personas que eran denominadas como mujer en el momento de nacer, pero que en la vida adulta ejercían la función de gay y se relacionaban afectivamente con gays. Conocí personas, en Madrid, que actuaban como *butch* durante el día y por la noche performaban como gays, usando bigote o barba.

Lo que me propuse con esa acción fotográfica fue utilizar el concepto de *enigma* para investigar el proceso de la acción que realicé retratando activistas, poetas, artistas y teóricas que se preocupaban por tecno construirse y transitar fuera de cualquier expectativa anclada en el régimen

epistemológico visual. Con esa acción intenté mostrar que la identidad era un proceso, un proceso tanto histórico, cultural y político, cuanto artístico y estético. Desde lo queer, la subjetividad no era propia de los modelos identitarios dominantes.

Insertada en el contexto del arte contemporáneo, esa acción investigada durante su proceso colocaba entonces a la creación en un segundo plano (FLAHAULT, 1997). En ese proceso, estaba entendiendo el arte contemporáneo con una “vocación implicada en una dimensión reflexiva” y donde, las “acciones artísticas” eran de una concepción más activa para producir una “mirada singular a ser compartida” (SANTOS, 2009: 174).

Lo que sugería era que la *démarche* evidenciaba las relaciones que se estaban construyendo durante los procesos de acción. La constitución de las imágenes debía ser estudiada como un campo de procesos. Era una trayectoria de interfaces que intervenían en la práctica artística.

Podía afirmar que el proceso artístico comenzaba con la artista. La acción iniciaba con el trabajo de elección de la modelo. A veces pasábamos horas tomando fotos para después apagarlas. Muchas de las imágenes no servían para nada. Lo que importaba era la vivencia del proceso.

Por otro lado, el contexto del Estado español de la época, en 2010, me facilitó ese tipo de acciones. El Estado español estaba atravesando por mudanzas económicas y políticas en el marco de la Unión Europea, así como por las provocadas por los movimientos LGBTQ+. Por lo que no tuve problemas en el momento de seleccionar a las modelos y explicarles mi trabajo, inmediatamente lo comprendían,

entendían la acción y específicamente a mí misma y a nosotras mismas. Era como si de repente, cuando las centraba con la cámara fotográfica ellas también me estuviesen enfocando, porque de hecho miraban a la lente. Comenzaba a producirse una relación estética y antropológica entre gesto y gesto, cuerpo y cuerpo, entre posición y posición, mirada y cámara fotográfica, dentro de un proceso de tecnología corporal. Con esta acción pretendía establecer un diálogo con el trabajo de Jean Rouch (DESROCHE, 1975).

Los problemas surgían cuando las modelos no entendían que el proceso tenía que terminar y que todo acababa y que, nada era infinito. Pero también los problemas surgían cuando yo no entendía que el proceso tenía que terminar y que todo acababa y que, nada era infinito.

El placer empezaba antes de dar inicio a la acción artística. El simple hecho de imaginar el placer de la acción generaba adicción. Había una distancia incalculable entre el acto y su reflexión e imaginación. Y ese era un problema monstruoso cuando se trabajaba con arte, cuando se investigaba arte, cuando se pretendía hacer investigación en arte. Implicaba *enigma(s)*.

Enigmas visuales

A partir del momento en que había descubierto a Lucas había comenzado a trabajar en su proceso específico de transfigurarle en modelo. Ese proceso de constitución como modelo había sido difícil. No solamente porque Lucas ya había sido modelo en otros trabajos, lo que de alguna manera condicionaba su actuación en la práctica artística.

Sino porque nuestra comunicación había tenido que ser por email la mayoría de las veces. Como expliqué en el Capítulo *Ambigüedad*, ese proceso había dado inicio estando yo en París y Lucas en Madrid. Los diálogos a partir de ese momento a través de la Internet se multiplicaron.

Otro problema había sido nuestro primer encuentro. Lucas se había presentado como Raquel, que era investigadora, profesora y miembro del proyecto europeo Quality in Gender Equality Policies (QUING). En esos días también se había identificado como activista. Yo también me había presentado como teórica e investigadora, pero no como artista o escritora. Cuando se atravesó su imagen como *trans*, hubo una mudanza en nuestro relacionamiento.

La idea de querer hacer fotos o retratos de alguien a quien no se conocía o, con quien poco se había intimidado, levantaba cuestionamientos en el orden de la subjetividad.

Había un *enigma* en la propuesta que podía ser interpretado como desconfianza por parte del modelo. En la producción cinematográfica titulada *Fur. An imaginary portrait of Diane Arbus*, dirigida por Steven Shainberg (2006), basada en la biografía de la fotógrafa Diane Arbus, podía entenderse esa situación. La película mostraba que una propuesta de hacer retratos fotográficos abría muchas interrogantes, podría connotar inclusive un tipo de interés afectivo. Y aunque no existía un interés afectivo, la propuesta de hacer fotos era contingente, porque se desarrollaba en el contexto artístico — si fuera en el contexto comercial, de la moda, por ejemplo, no habría este tipo de problema.

“¿Retrato de alguien que nunca vio?” Fue la respuesta de Lionel, el personaje que Arbus deseaba fotografiar, en la

película de Shainberg (2006) y que, fue prácticamente la dificultad que se constituyó en un primer momento entre Lucas y yo.

Nunca me había encontrado con Lucas. Mis encuentros habían sido con Raquel, no con Lucas, que eran la misma persona, como narré en el Capítulo *Ambigüedad*. Nunca había visto a Lucas, ¿por qué quería fotografiarlo si nunca lo había visto? Había visto a Raquel, pero no a Lucas. Esa era una cuestión que Lucas me colocó durante nuestros diálogos en Internet.

Esa cuestión era un *enigma* del proceso subjetivo entre artista y modelo que tenía que ser resuelto de la manera más objetiva posible. Y que tal vez no se solucionaría. El trabajo artístico era una forma de desafiar un *enigma*, pero eso no quería decir que lo solucionara. La historia del arte nos mostraba varios registros.

Estudios exponían que lo que guiaba la producción artística de un retrato era la proyección de sentimientos, como había sido en el caso del pintor fauvista Henri Matisse¹³². Otra manera de resolver el problema había sido a través de la literatura. La escritura era el lenguaje que Gertrude Stein (1933/2006) encontró para resolver el *enigma*¹³³ de la

¹³² Henri Matisse (1869 - 1954) fue comparado con Harmenszoon van Rijn Rembrandt (1606 - 1669) en diferentes maneras de encarar la producción artística del retrato, mediante el prisma de la filosofía, por Cynthia Freeland (2007).

¹³³ Este *enigma* no debía ser confundido con la producción del acto creativo en psicoanálisis. Estudios en psicoanálisis explicaron que formas de producción del acto creativo podían ser la escrita o las artes visuales. Fue así cómo lo especificó Ana Costa (2001), quien advirtió que "no hay propiamente una salida para el malestar". Hablar en estos términos no significó patologizar el acto creativo, sino "ennoblecere el síntoma" (2001: 131-132). El *enigma* en la presente investigación

proyección de sentimientos que tenía por Alice B. Toklas. Stein incorporaba a su propia modelo escribiendo la vida de Toklas como autobiografía¹³⁴.

En el caso de Lucas, el *enigma* estaba mediado por una imagen. ¿Qué era lo que veía en la imagen de Lucas que no veía en Raquel? ¿Por qué no me había interesado en fotografiarlo como Raquel y sí como Lucas? ¿Qué era lo que me había llevado a preferir a Lucas como modelo y no a Raquel? Aparentemente, se trataba de la misma persona. ¿Hubiera sido diferente si Raquel se hubiera presentado como Lucas?

¿Qué era lo que veíamos en una imagen que no aparecía en otras realidades? Este era otro *enigma* — o tal vez el mismo — que Michelangelo Antonioni trabajaba como *enigma* en la producción cinematográfica *Blow-Up* (1966). La película mostraba cómo un fotógrafo se deparaba con otros hechos a partir de una imagen, hechos que él no veía en el momento que realizaba la fotografía. Era tecnología, había una relación entre imagen y modelo.

tampoco guardaba algún tipo de relación con la investigación de Marlen Batista De Martino sobre *Narrativas do eu: confissões na arte contemporânea – o corpo como diário* (2009). Todo lo contrario, la investigación se opuso totalmente a los argumentos de De Martino. Para De Martino existía una confesión en el momento en que la/el artista exponía su vida o su existencia como obra de arte. La diversidad de la experiencia al respecto de lo que De Martino denominaba como saber cognitivo, era una revelación, una manera también de curar, de excretar lo impuro, de donde se originaba la estética. En De Martino, pude observar una preocupación por recuperar los valores de la estética (EAGLETON, 1990/1993; NIETZSCHE, 1867/1996) anteriores a la emancipación del arte moderno.

¹³⁴ La artista Collier Shorr también usaba sus modelos como una forma de hacer auto-retratos (CORTEZ, 2002).

El primer uso de la noción de modelo en la historia del arte pertenecía al contexto de la arquitectura grecorromana, se trataba de una "reproducción de un edificio en escala reducida". Otro uso de modelo correspondía a la escultura, también grecorromana (ARGAN, 1968/2003: 441). A partir del Renacimiento fue empleado *il modello* como pintura o dibujo preparatorio a una obra mayor, que generalmente era hecho para ser mostrado al patrocinador (Dicionário Oxford da Arte, 1988/2001: 354).

Con el uso de la cámara oscura¹³⁵ en el siglo XVI y XVII, surgía la articulación entre imagen y modelo a través del retrato. Era "un *enigma*" que el pintor tuvo que enfrentar para la ejecución del retrato, pero servía también como "modelo para su arte" (ALPERS, 1999: 63-64). Todo apuntaba que el binarismo copia/original como ideales y valores de la cultura de Occidente eran análogos al retrato como copia y al modelo como original. Con el desarrollo de la tecnología en el siglo XX, el binarismo copia/original se disolvió en la imagen fotográfica (TAYLOR, 2004). La emergencia de una visualidad de lo queer y de lo trans acompañó el desarrollo artístico, científico y tecnológico (TAYLOR, 2004).

También como modelo, Lucas era representativo. La imagen de Lucas era un argumento visual político y estético. Era una estética de la *ambigüedad* y del *fetichismo* que el deseo encontraba en su expresión de sí mismo. Y era por eso que

¹³⁵ Me refería al espacio creado para la observación denominado como cámara oscura. En su interior, la luz que entraba por un orificio previamente efectuado en una pared, proyectaba en la pared opuesta una imagen invertida. Esa imagen era correspondiente a la realidad del exterior de la cámara. Con esa imagen los artistas podían estudiar su realidad correspondiente, en términos de perspectiva (COLLIER, 1973).

lo proponía como modelo en la poética desde lo queer, porque me despertaba un *enigma*.

Otro aspecto importante de la acción artística era la invención de sí, por lo que se producía una tensión entre lo individual¹³⁶ y lo colectivo, tensión característica del arte contemporáneo (FRANCISQUETTI, 2005).

En la comunicación por email, expliqué a Lucas mi trabajo. Describí el objetivo de la investigación, de problematizar lo femenino desde lo queer. Me preguntó si era lo mismo que Cabello/Carceller¹³⁷ se hacían. Cabello/Carceller buscaban cuestionar la masculinidad blanca, ilustrando de alguna manera u otra las teorías sobre performance de Judith Butler (1990, 2002). Intenté mostrar las diferencias de mi trabajo comparando con Cabello/Carceller. Le dije que no trabajaba con estereotipos ni parodias. Que yo trabajaba con visualidades y estéticas que buscaban deseos no-binarios o alternativos.

Lucas me preguntó si yo había planeado que él usara algo especial. No sabía si Lucas sabía cuál era la imagen que me instigaba a retratarlo¹³⁸. Podría sugerir que usara la misma

¹³⁶ Mi propuesta en mucho difería a lo que Anne Cauquelin (1992/2005) describió como lo propio del arte contemporáneo. Al concebir la "individualización" como un estilo y como lo que era exigido para entrar en el circuito del arte contemporáneo, Cauquelin desplazó lo individual a una dimensión formal y como requisito en el protocolo del arte contemporáneo. ¿A cuál estilo se estaba refiriendo? El estudio del arte contemporáneo todavía era incipiente.

¹³⁷ Cabello/Carceller realizaban deconstrucciones de modelos masculinos blancos cinematográficos, con la finalidad de estudiar estructuras de género en el capitalismo. Mediante el lenguaje del video, analizaron también el espacio arquitectónico, como un espacio normativizado (PAROLE DE QUEER, 2009).

¹³⁸ Reconocía que ese tipo de estudios me convertía en una voyeurista de mi propia vida, un fenómeno explicado por Christine Palmieri (2001a)

ropa que estaba usando en una de las tantas fotos de él que circulaban en la Internet, pero cambié de idea. Pedí que usase las ropas con las que más se sentía atractivo. Me di cuenta que la manera cómo los modelos iban a presentarse escogiendo su mejor visual, me producía una expectativa afectivamente estética. Había una elasticidad entre modelo y artista, una interacción en el proceso.

Quería ejecutar la acción en el Museo Reina Sofía, en las salas que introducían el trabajo de Joëlle Tuerlinckx¹³⁹ y que estaban desocupadas, en aquellas semanas. Había sentido inmensidad en ese espacio. La propuesta de Tuerlinckx era desarrollar propuestas abiertas y especulativas, en lo inhabitado. Eso era lo que percibía en la imagen de Lucas: una disposición abierta, especulativa e inhabitada. Esa forma podía definirla como queer, como lo abierto, lo especulativo y lo inhabitado, inmenso.

Y sin embargo, el riesgo de que un guardia impidiese la acción en el museo, me llevó a mudar de opinión. El trabajo tenía que ser hecho, a cualquier costa. No podía correr ningún riesgo que impidiese la práctica. Tenía que trabajar en esa imagen. Decidí que el mejor lugar era la boca y el corredor del metro de Diego de León, precisamente, por la amplitud de su espacio. Y porque también era subterráneo.

cuando entrevistó a Catherine Millet a propósito de su publicación *Vida Sexual de Catherine M.* (2001). Rio de Janeiro: Ediouro.

¹³⁹ Joëlle Tuerlinckx expuso *Estadísticas del Cuadrado del Cielo Azul*, en cartelera en el otoño- invierno boreal de 2009-2010, en el Edificio Sabatini, Planta 3, Sala 305 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, bajo la curaduría de Lynne Cooke. Ese trabajo fue parte integrante de la instalación *Crystal Times. Reflexión sin Sol/Proyecciones sin objeto*, montada en el Palacio de Cristal, en el Parque del Buen Retiro, en Madrid.

Deseaba proteger al modelo. Ese era un afecto¹⁴⁰ que también surgía durante las acciones. Las personas cuando dejaban de ser personas para transfigurarse en modelos adquirían un tipo de *fetichismo*. Solamente que este *fetichismo* en el orden de los afectos era de tomar cuidado en su trato y en su bienestar¹⁴¹. Yo estaba produciendo otro significado de *fetichismo* en el arte. Si bien era cierto que no quería que tuvieran un malestar o que no fuesen atacadas(os) por algún delincuente urbano, también nacían en mí afectos que nunca pude explicar, no encontraba las palabras adecuadas, tal vez no existiesen vocablos para nombrar ese nuevo sentimiento que descubría en mí y que, oscilaba entre impressões de afectos y nostalgia de fraternidad o sororidad.

Otro de los motivos por los cuáles había escogido la estación de Diego de León había sido por la iluminación que podía favorecer a las fotos. Me atraía esa luz neón tan artificial y tan expansiva, eliminando cualquier posibilidad de sombra.

El día llegó. Sin embargo, Lucas postergó el día marcado. Y cuando se decidió a posar como modelo, entró en contacto conmigo y tuve que interrumpir mi agenda. Hubo una confusión en el último acuerdo. Ya estaba vestido, así que la acción tenía que ser en ese momento, me lo hizo saber muy inquieto, por email. De prisa, cogí el metro, cuando me di

¹⁴⁰ Susan Best (2007) estudió la noción de afecto como un elemento que podía ser tomado en cuenta en el arte contemporáneo por sus implicaciones con la experiencia. Propuse al afecto como una condición indispensable para el surgimiento del proceso de conocimiento, lo que podría enriquecer el trabajo con el arte.

¹⁴¹ Ese tipo de afecto atravesó la interfaz de fetichismo como dimensión del valor estético que, se asociaba a la valuación de objetos de consumo, como explicó Pamela M. Lee (1995).

cuenta que en lugar de llevar la *réflex*, llevaba la automática. Nada en contra de las automáticas, pero eso iba a impedir que jugara un poco. Con la *réflex* podía tirar más de 400 imágenes y con la automática menos de 150. Eso iba a limitar mis posibilidades. Pero al mismo tiempo me iba a obligar a fotografiar *a la antigua*, que no significa más que *no errar*, para aprovechar la mayoría de las fotos.

También sabía que si no era realizada la acción en ese día, tal vez nunca se tornaría posible. Eso sería una tragedia. Así que desistí de volver a casa para cambiar de máquina.

Cuando estaba frente al edificio y Lucas salió, me di cuenta que la acción debía ser ese día, en ese horario. Lucas estaba impecable, había escogido una camisa social negra con una corbata rayada, una chaqueta y una jeans. La precisión de cómo se ajustaba la camisa a su cuerpo me sorprendía. La textura del tejido era muy suave, parecía piel. Me explicó que esa camisa la había mandado confeccionar con un sastre que lo entendía¹⁴².

En el camino comencé a trabajar. Tomé la delantera andando para atrás para poder hacer fotos de Lucas de frente. Ya dentro de la estación del metro, empecé a hacer fotos con más prisa. Durante el proceso, uno de mis objetivos era que el modelo se mostrase como Lucas.

¹⁴² La relación que Lucas estableció con un sastre puede ser asociada con la actitud del *dandi* a finales del siglo XIX. La padronización de la moda, como exigencia de la industrialización, era lo que creaba la necesidad de recurrir a los sastres. Fue el *dandy* quien propuso al sastre cómo debía ser confeccionada su vestimenta. Ese fue uno de los aspectos que hizo del *dandi* un personaje con creatividad en el vestir, en la busca de una personalidad que se diferenciaba de los padrones de género de la época.

Quería encontrar lo que me provocaba el deseo *voyeur*¹⁴³ de fotografiarlo. Disparé la cámara intermitentemente, pero también haciendo recortes y enfoques en lo que más me atraía, en las posiciones que consideraba más osadas. A veces me alejaba. A veces me acercaba. A veces me quedaba inmóvil esperando o permitiendo algún tipo de interacción con Lucas. Eso era una excepción. Generalmente, no abría ese espacio con los modelos. Sentía un placer que solamente percibía cuando fotografiaba y más todavía, cuando se trataba de ese tipo de fotografías.

Le dije que se abriese, que tomara la chaqueta y que la abriese. Esa insistencia para que se abriese aparecía en distintos momentos. "¿Te gusta mucho esta posición?". Esa pregunta de Lucas no estaba en el guión. Por lo menos no era lo que yo tenía en mente. Sentía que esa intervención por parte de Lucas quebraba el ritmo. Era una variable que mostraba la relación intersubjetiva propia del acto de fotografiar personas, de la cual tanto el investigador como el sujeto a ser investigado estaban implicados (RIAL, 1998). Esa situación problematizaba el proceso. Yo era la que estaba tomando las fotos, por lo tanto, yo era la que hablaba y la que preguntaba. Sabía que esta actitud podría parecer prepotente. Pero si no había una dirección, las fotos podían tomar otro rumbo.

Rápidamente, recuperé el ritmo. Algunas personas pasaron y eso hizo que aminorara la tensión del proceso. Lucas se

¹⁴³ Utilicé la noción de *voyeur* como el deseo que se despertaba a partir de la percepción de una imagen artística y que nos llevó a actuar en función de esa imagen – secreta. Proponía lo *voyeur* como el acto de ver, como el acto de desear conocer, de organizar el mundo a partir de una imagen que nos fascina (LAFRAMBOISE, 2001; PALMIERI, 2001b).

puso serio y le pedí una sonrisa. Cuando rió, mudó su mirada, intensificando el *enigma* de la investigación.

Sin parar de disparar, lo cuestioné por no haberme dicho que era Lucas desde el inicio. Me respondió que tenía problemas en determinados espacios de su vida profesional si se presentaba de esa forma — me lo dijo sin parar de trabajar, como si los cambios de posiciones hubieran sido ensayados más de una vez —. Me dijo que yo tampoco me había presentado como artista. Eso me hizo pensar en identidades o nombres como profesiones, como un ejercicio programado para un fin, cuyos protocolos debían ser respetados y donde los desempeños no podían cambiar, no podían salir de lo esperado, tanto por parte de los integrantes que pertenecían al mismo espacio, a la misma área, como por parte de los que actuaban fuera de ella.

En una etapa del proceso, Lucas desafiaba la cámara con todo el cuerpo, pero principalmente con la mirada, arrastrando una visualidad inesperada, produciendo gestualidades en una dimensión de lo inhabitado, al mismo tiempo en que se deconstruían definiciones de género, su originalidad podía ser traducida como una sensualidad de la diferencia, desde una tradición queerista (SMALLS, 1996). Eso tuvo como efecto el descubrimiento de otras posiciones, de otros movimientos que yo no había visto en él y que tampoco los imaginaba. En los sueños que había tenido antes de la acción, con Lucas en el Museo Sofía, él aparecía distante. Las facciones de su rostro parecían pinceladas de Marie Laurencin. Una luz natural aplanaba la escena. En los corredores del metro madrileño, su aparición a través de la pantalla de la automática poseía contrastes. La imagen que tenía de él se iba modificando. Sus ojos adquirían profundidad. Podía ver textura en su rostro, también un poco de bigote. Que Lucas se *hormonase*, que

se *testosteronase*, era probable. En ese instante vino a mi memoria un comentario que él hizo durante la entrevista que efectuamos en su apartamento: su deseo de “envejecer como hombre”. En aquel momento cobraba sentido. Su voz también tenía distintas modulaciones.

Y cuando le pregunté por qué había escogido el nombre de “Lucas”, con mucha delicadeza y frotando el dedo pulgar contra el índice me respondió que lo había elegido porque le parecía “más suave”. Que estaba de alguna manera obligado a escoger un nombre que comenzase con “R”, como el nombre que aparecía en su cartilla de identidad pero que él prefería “Lucas” porque era más suave. Y mientras filosofaba sin ver directamente a la cámara, aproveché para conocer esa interfaz de levedad y de sensibilidad cuando hablaba de sí.

“¿Qué buscas?”. Habló repentinamente, mudando el tono de su voz para más grave. Y tal vez, hasta propositalmente. Exigiendo reciprocidad, para que yo abriese el juego. Eso tampoco estaba en el guión. Soñé que él estaba conmigo. Pero no soñé que yo estaba con él. Me daba cuenta que afrontar el proceso como *enigma*, también podría ser un duelo como en el esgrima.

El tiempo acabó y tuve que parar el proceso para comenzar otro. Terminé cansada.

Había posibilidades de otros trabajos, como el que a continuación escribí y con el que di por finalizada la etapa investigativa. Propuse una reflexión sobre todos los modelos a los que fotografié, tomando como referencia dos casos (Lucas y Sayak). Sin lugar a dudas, cada acción, cada modelo, tenía especificidades que merecían ser desarrolladas. Pero decidí estudiar sólo estas experiencias

en lo que se refería a la dimensión experimental de la investigación porque me permitió transitar en la totalidad de las acciones.

Intoxicaciones visuales

Esa acción la hice con la exhibicionista performática, poeta y filósofa Sayak Valencia (2009). Sayak era mi última modelo, en Madrid. Cuando llegué con ella tenía más experiencia, pues ya había trabajado con otras amigas o modelos en Elx y Madrid. Con Sayak decidí ir más allá. Conocía a Sayak demasiado. Muchas conversaciones, muchas noches antecedían nuestro encuentro. Existía una simpatía, una admiración en nuestra relación. Además de todo, como comenté, Sayak tenía una carrera como exhibicionista performática. Ella era una jugadora. Y yo también quería jugar, quería experimentar esa acción. El juego sería público.

Sayak reservó un tiempo especial para la acción. Otras modelos cedían el tiempo libre que sobraba en su agenda. No marcaban un tiempo específico para la acción. Ella era profesional.

Sayak vivía en el barrio probablemente más *trans* o más *bollo* de Madrid: Lavapiés. Cuando salimos para hacer la acción ella ya estaba lista para performar²⁶⁰ con un vestido negro de tejido aterciopelado, zapatos de tacón alto, abrigo de piel y barba: una barba muy cerrada y peluda que le cubría la mandíbula y la mitad del rostro.

Desde que estábamos en la calle empecé a hacer fotos de ella. Sabía que debía comenzar a trabajar de inmediato para calentar motores. Así que cogimos la Avenida Embajadores,

le dije a Sayak que me interesaba hacer fotos en la Plaza Mayor, pues me parecía uno de los espacios públicos más populares de Madrid.

La Plaza Mayor, de Madrid, se localizaba en el centro de la ciudad, cerca de la Puerta del Sol, tenía nueve puertas de acceso proyectadas en forma de arco. Era muy grande. De planta rectangular y de 129 metros de largura por 94 metros de anchura, poseía como fachada interna tres plantas con 237 balcones, además de restaurantes, bares y tiendas de filatelia y numismática. Desde sus inicios, la plaza era espacio de actos públicos, de conciertos y festivales para turistas.

A Sayak le agradaba la idea de que trabajáramos en la Plaza Mayor. También le dije que así que termináramos de performar podríamos almorzar.²⁶⁰ Estaba usando performar como la producción de un lenguaje crítico frente a la institucionalización de un lenguaje que normalizaba los sujetos para la producción de identidades fijas y clasificables.

Una vez que entramos en la Plaza Mayor continué tomando fotos. El lugar realmente estaba con muchos turistas. Hacía mucho sol. Eso había llevado a que personas de las más diversas nacionalidades como turistas e inmigrantes, así como nativos, decidieron pasar ese día de domingo recostados en la plaza.

Invité a Sayak a tomar una bebida en una de las mesas dispuestas al aire libre de la plaza. Ella aceptó. Desde que tomamos asiento, una docena de miradas permanecieron clavadas en nosotras — o nosotros —, en Sayak, en mí y en la cámara. Percibí como una simple cámara podía incidir en el ambiente, en el contexto que se confrontaba (GALLOIS,

2010). Como estábamos habituadas a ser el blanco de críticas, tal vez por ser artistas en otros momentos, no nos irritamos. Hice fotos de Sayak en distintas posiciones (Figura 2).

Sayak se sentía cómoda y relajada. Difícilmente ella no se sentía suelta. Bebía, fumaba, se ponía los lentes, se los quitaba, conversaba, filosofaba, estaba muy inquieta, y yo, encantada me concentraba en ella. Algunos fregueses se mostraban serios y nos desafiaban con sus rostros y miradas. En ese momento, recordé que era extranjera y que si bien es cierto que Madrid era como si fuese mi casa, comencé a preocuparme. Vi cómo Sayak también se ponía diferente. “Esto es lo más *friki* que ya hice en mi vida”, dijo ella para empeorar la situación. Intentando encontrar la calma, pagué al camarero y nos retiramos.

Habíamos entrado con el sol en nuestra espalda, en la Plaza Mayor. Y cuando salimos lo hacíamos con la luz a nuestro favor. Las personas nos siguieron con la vista. En esa hora, era cómplice de la condición *trans* de Sayak. En Europa, había gente de todo tipo, usando los más diversos vestidos y caracterizaciones. Nada era sorprendente. Todo era sorprendente. En la Plaza Mayor, en ese día, había gente que trabajaba con mímica, había inclusive gente que se disfrazaba para ganar algunas monedas, como un chico que en ese momento estaba vestido como *Superman*. Pero él no era visto por los policías que, de repente, surgían en nuestro entorno, distantes, pero caminando en la dirección que andábamos, dispuestos a actuar, nos miraban con seriedad, principalmente a Sayak barbuda. No tenían nada que hacer, no estábamos infringiendo la Ley, por lo menos ese era el discurso con el cual trataba de calmarme. Para distender la acción decidí tirar fotos a Sayak. Ella caminaba entonces *partiendo plaza*.

Nuevamente sentí placer. Tiré fotos y le dije cómo posar, como posicionarse, ella me preguntaba si de una forma o de otra. Me llamó la atención que la tensión del acontecimiento le diese más fuerza. Yo intenté también que confiara en ella misma. Eso era algo que practicaba en ese tipo de ejercicios.

El proceso de la acción comenzaba, como ya había dicho, desde la elección de la modelo, pero también en el diálogo inicial. En la realización de ese conjunto fotográfico, antes de salir al área, días antes del encuentro, me comunicaba con ellas, ya sea cara a cara, por teléfono o por email y, les informaba de qué se trataba el trabajo anticipando cómo debían aparecer, de qué forma debían vestirse. Pero al final de la conversación les decía: “Vístete cómo te sientas más guapa — o guapo —”. Veía que eso les agradaba, eso hacía que actuaran con mayor voluntad. De hecho, era una práctica de todos los días de ellas o de ellos, de sentirse bellas o bellos, por eso las había escogido. Sin embargo, yo quería, necesitaba que en ese día se entregasen y que entrasen totalmente en la exigencia de una acción pública artística.

Ya en medio del proceso, mientras tiraba las fotos, continuaba hablando con mis modelos, les decía a ellas cómo debían de pararse, cómo debían de andar. Y también y principalmente cómo debían mirar. Era muy importante que miraran la lente de la cámara. El proceso empezó a mejorar desde que volví a usar la cámara réflex, porque como debía ver a través de la lente réflex, había una relación directa entre mi mirada y la modelo. Eso hacía que surgiese la relación visual. Me di cuenta de que era evidente la relación entre artista y modelo.

La interacción entre los cuerpos producía un diálogo tecnológico mediado por la cámara fotográfica, como bien explicaba Jean Rouch (JEAN ROUCH, 2006; 2008; DESROCHE, 1975). Debía moverme muy rápido. Debía actuar con velocidad. Prefería que las modelos no pensarán porque eso podría interferir en el desarrollo de la acción. Lo más importante era la fiebre del cuerpo, el movimiento, la energía, se paráramos para pensar se acababa la acción. Ese *timing* debía ser mantenido durante todo el trayecto. Era un trabajo. Había una insistencia.

En la secuencia, les decía cómo podrían mostrarse: que se abrieran, que se valiesen de cualquier artificio, pero que se impusieran. Les gustaba eso, me decían. Deseaba dar cuerpo a esa visualidad, esa nueva orientación de lo visual indefinible en el tiempo y en el espacio, donde lo femenino se fragmentaba junto con lo masculino y donde, también espectadores, fregueses, asistían a la propia ruptura de su mirada (HALBERSTAM, 2005), haciéndose cómplices de lo que me proponía junto con mis modelos: de una crisis del régimen epistemológico binario. Una propuesta experimental precisaba ser visible, precisaba ser mostrada, precisaba ser expuesta. Una personaje desde lo queer, como Sayak, creaba una complejidad en las relaciones, en las espacialidades y en las temporalidades, entre lo que era visto y lo que no era visto, entre lo que aparecía y desaparecía.

La movilidad de mi cuerpo tenía que estar en sincronía con esa actitud que se gestaba en las modelos. La cámara creaba la visualidad específica para el espectador y apuntar que en ese lugar (RIAL, 2007), en ese espacio, una trans, una Sayak resistía y se revelaba. Nuestros cuerpos eran el motor de esta otra visualidad, de este otro proceso trans,

de la interacción entre modelo y visor, entre exhibicionista performática y máquina y entre máquina y artista.

Algunos modelos no podían actuar en ese proceso. Intentaban y luchaban y no conseguían, me pedían paciencia. Otras veces, era yo quien pedía paciencia, porque no supe guiar el trayecto. Ya tuve un modelo que desistió. Eso significó un fracaso para mí, porque no fui capaz lo suficiente para acompañar su proceso subjetivo. Se trataba de una acción que envolvía reciprocidad. No obstante, dependía de mí. Muchas veces ellas abusaban de eso, se colocaban en una posición acomodada, como en cualquier relación. Aquellas que no tenían mucha experiencia con el arte se mostraban curiosas y participativas.

Cuando dije que lo más importante del arte era el proceso, más allá del resultado, era también porque la mayoría de las modelos no me pedían que les mostrara las fotografías finales. Eso era un dato significativo. Si yo fuera modelo, me gustaría ver las imágenes. Tal vez a la mayoría no les interesaba tanto. Eso podría ser lamentable, pero debía ser realista. Solamente mientras escribía estas líneas, me di cuenta de que nunca les pregunté el motivo por el cual no se mostraron interesadas en las fotos, únicamente en el proceso. Con Sayak era diferente. Ella quería ver las fotos, ella sabía del valor estético y político de las imágenes. En ese sentido, compartimos esa iconoclasta y fetichista actitud. Por otro lado, aunque lo más importante fuese el proceso, la producción del lenguaje, como experiencia escrita, como en la presente poética, era indispensable para la acción artística.

En la Plaza Mayor, el *enigma* fue llevado al más radical de nuestros extremos. ¿Hasta dónde estábamos llegando?

Sintiendo el mundo encima de nosotras continuamos en translación. La plaza: la tan maldita y tan bendita plaza parecía como si ya no existiese, como si únicamente estuviéramos presentes Sayak y yo.

Terminamos cansadas. Sayak estaba todavía más cansada. Se apoyó en mi brazo y salimos formando una extraña pareja. Algunas personas fuera de la plaza llegaban cerca de nosotras(os) y felicitaban a Sayak, le decían que estaba muy "guapa". Otros la alertaban diciendo que se había excedido "en las hormonas". Algunas mujeres y hombres le preguntaron: "¿Cuál es su sexo, Moza?".

Sayak deseaba que antes de almorzar le hiciera fotos frente a un Salón de Barbear. La ironía del gesto me atraía. Fuimos al lugar que ella dijo y le cumplí su deseo. Después encontramos la pared de La Eskalera, un centro cultural "público para mujeres", donde también le hice fotos.

En ese momento, estaba impresionada con la imagen de Sayak, con la elegancia de su andar y su rostro barbado, su cuerpo perfecto y la piel de su rostro peluda por causa de la barba. Imaginé que los relacionamientos bien podrían ser entre seres barbudos, entre lobos o entre diversos tipos de animales cubiertos de pelo, sin género.

Fue así como terminó esa acción, ese tipo de intoxicación. Ese tipo de intoxicación visual podría ser más constante. Por otro lado y tal vez, perdería su encanto. La mirada se acostumbraría y el efecto de esa práctica visual no tendría más sentido. Aunque quizá, con suaves dosis podría llegar a ser una acción más eficaz.

En ese proceso, había una insistencia en la creación de un ambiente, de una acción dentro de un contexto,

incorporando la cámara o el objeto. El *enigma* que operaba en la búsqueda de lo queer, desestabilizaba el régimen epistemológico visual, donde lo más importante era la multiplicidad de los elementos en un campo de interacción que acababa con la jerarquía de las diferencias.

Epílogo

El conjunto de imágenes de la acción fotográfica integró la Muestra de Fotografías ²⁶¹, del Seminário Internacional Fazendo Gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, se intituló *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – mujer* (2010) desapareció de forma repentina. Las fotos fueron retiradas justamente después de la clausura del seminario.

La comisión organizadora ¹⁴⁴ de la muestra ignoraba quién pudo haber desmontado esas imágenes. Convencida de que en cualquier momento las fotos aparecerían, Carmen Rial nos ofreció a las(os) participantes de la muestra, el espacio de la Galería del Puente ¹⁴⁵ para exponer individualmente nuestros trabajos. Todas(os) aceptamos.

¹⁴⁴ La comisión organizadora de la Muestra de Fotografías del Seminário Internacional Fazendo Gênero - 9 era compuesta por Ângela de Souza, Marina Moros, Jimena Massa, Maycon Melo y Mariane Pisane. Era una propuesta del Núcleo de Antropología Audiovisual y Estudios de la Imagen – NAVI/ UFSC.

¹⁴⁵La Galería Del Puente / *Galeria da Ponte* estaba ubicada en una de las extremidades del puente que unía los bloques que configuraban el Centro de Filosofía y Ciencias Humanas, de la UFSC, en 2010, en Florianópolis. Era administrada por el Núcleo de Antropología Audiovisual y Estudios de la Imagen - NAVI/UFSC.

La comisión entró en contacto conmigo para saber si yo sabía del paradero de las imágenes. Yo no tenía ni idea. La secretaria del evento también dijo que no sabía de nada.

Más de una persona dijo haber visto las fotografías hasta el último momento. La comisión entró en contacto con el sector de Seguridad y de Limpieza de la universidad, así como también con la Organización del Fazendo Gênero. No obtuvo ninguna respuesta, nadie sabía.

Mi exposición en la Galería del Puente tuvo que ser cancelada. Fue lamentable.

El sitio de *Estudios Jotos Marimachos*¹⁴⁶ me había pedido las imágenes para publicarlas, pero yo no acepté. Eran retratos de personas que habían confiado en mí, de modo que sabían que mis objetivos eran meramente artísticos con esas fotos. Sin control sobre las imágenes, cualquier cosa podría suceder.

Mi iconoclasmo me impedía dejar de tener control sobre las imágenes.

La posibilidad de un escándalo, de que alguien supiese de la pérdida de las fotos, me inquietaba. No obstante, el acontecimiento fue mantenido en sigilo, aparentemente. Un extraño *fetichismo* tomó cuenta de mí. Tenía el deseo de mostrar esas imágenes, pero al mismo tiempo quería que permanecieran conmigo.

El hecho de saber que mis modelos andaban en algún lugar del mundo, sin que yo tuviese conocimiento de su uso, me hacía flipar. Sentía como si mi intimidad se tornase pública, prostituida. Simultáneamente, percibí que era un tipo de

¹⁴⁶ Disponible en: <http://www.estudiosjotos.com>. Acceso en 23-09-2010.

apoderamiento, como si la persona que tuviese las fotos “en su poder” me tuviese “en su poder”. Era *fetichismo*. Iconoclastia pura.

El hecho de imaginar que alguna persona de tipo transfóbica o queerfóbica tuviese las imágenes también interrumpía mis sueños.

Por otro lado, existía la posibilidad de que las imágenes estuviesen guardadas en una caja, listas para ser usadas: retiradas en alguna hora del día, colocadas sobre algún escritorio y vistas con el placer de poder poseerlas o, con el placer de haber sido robadas. Después de todo, el fenómeno estaba relacionado con mi trabajo, yo también traficaba con modelos. No podía pensar que mi acción sería altruista simplemente por tornar públicas las imágenes, deseando dar placer a una gran mayoría. Yo tenía esa intención, sí, pero eso no invalidaba las connotaciones del tráfico imagético.

Algunas(os) modelos querían saber los resultados de la exposición. “Normal”, era mi respuesta, sin entrar en detalles. Nunca imaginé que las fotos llegarían a desaparecer. No sabía cómo administrar esa situación.

Lucas también quería saber. Tuve que contarle lo que había sucedido, estaba obligada a ser sincera con él. Se chocó.

Pasaron cuatro meses y repentinamente recibí un mensaje de una amiga por el Facebook¹⁴⁷, era Jan. En el mensaje me comunicaba que ella había “robado” las fotos de *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – mujer*, ella junto con otras amigas. Cada una de ellas guardaba dos o tres

¹⁴⁷Nombre de una de las redes sociales de la Web, disponible en [HTTP://www.facebook.com](http://www.facebook.com). Acceso el 12 oct. 2010.

fotos. "Adoré las fotos", fue la única explicación que Jan me dio. Era la explicación suficiente para saber llevar esa situación. Como si Jan hubiese sido raptada por un sueño (SCHULTZ, 1994). Como si ella percibiese en las imágenes un estimulante visual que la impulsaba para la acción (SCHULTZ, 1994).

Cuando comuniqué a la Coordinadora¹⁴⁸ del Núcleo de Antropología Audiovisual y Estudios de la Imagen/NAVI, organizadora de la muestra, que ya sabía quien había cogido las fotos, ella se mostró molesta y describió el acto como un "robo". Entró en contacto con todos los miembros de la Coordinación General del Fazendo Gênero¹⁴⁹ y, la Coordinación se manifestó. Afirmó que el "robo" iba más allá de "una posible rebeldía queer" y que, había involucrado un evento organizado con "recursos públicos" y con trabajo voluntario de varias personas. La Coordinación exigió que fuesen devueltas las fotos "robadas" para que el caso fuese encerrado de "forma civilizada". De lo contrario, se sugería tener una "actitud más firme institucionalmente", como hacer una denuncia pública.

De inmediato, consulté mi diario. Jan aparecía como proto-modelo. Yo había acordado con ella de encontrarla precisamente el día que había tenido que dejar Florianópolis, donde se había realizado la exposición y el evento para hacer fotos de ella como modelo. La acción se había tenido que interrumpir por diversos motivos. Había contado para ella el proceso de la acción, la historia del tráfico.

¹⁴⁸ La coordinadora era Carmen Rial.

¹⁴⁹ Joana Maria Pedro, Silvia Maria Favero Arend, Miriam Pillar Grossi y una de las organizadoras de la Mostra: Angela Souza.

Además de percibir a Jan con un potencial como modelo, mucho atrayente, también la consideraba como espectadora conceptuada. Porque ella era de las pocas personas que durante la Muestra no me había preguntado cuál de los modelos se testosteronaba, como si de eso dependiese la estética de los modelos. ¿O sí dependía? La relación entre lo que podía ser el cuerpo del modelo y el retrato ambiguo del género producía una tensión.

Decidí, sin perder más tiempo, responder a la Coordinación, explicando que yo había prometido a Jan hacer fotos de ella como modelo. Sin embargo, imprevistos de última hora me impidieron tomar las fotos. Tuve que abandonar el evento. Yo había explicado a ella también en qué consistía mi trabajo, la cuestión del tráfico de imágenes, de un país para otro, de una ciudad para otra, pegar imágenes de la Internet. Dejé claro que estaba de acuerdo en que Jan y sus amigas deberían de haberme avisado. Yo podría haber dado como obsequio las fotos. Sin embargo, no descartaba la posibilidad de que ellas desearan participar de la acción. Mi propuesta estaba muy relacionada con el situacionismo, con el dejar hacer, *laissez faire*. Además y después de todo, Jan confesó, tarde, pero confesó. Por eso asumí la responsabilidad. Prometí a la Coordinación localizar a Jan y hablar seriamente con ella. Pedí disculpas. Después de todo, había sido yo quien había dado inicio a esa acción.

Sin duda, la manera cómo se habían desarrollado los hechos tenía que ver con el situacionismo¹⁵⁰. El situacionismo era un pensamiento y una práctica, tanto artística como política que, se dedicaba a la creación de situaciones, de acciones que se construían en la vida concreta, sin prever las consecuencias de la propuesta. El término situacionismo había sido criticado por los propios practicantes de situaciones, porque en el momento en que un fenómeno era evaluado como situacionista, se estaba ejecutando una interpretación y eso era lo último que se deseaba.

Existía un temor por la posibilidad de que el fenómeno que se construía, el *enigma* que se proponía fuese apropiado por las instituciones (GENTY, 1998/2004). Había una preocupación con las posibles mediaciones que podrían llegar a controlar la propuesta. Era una manera de proponer otro trayecto o camino en la vida de las personas, un involucramiento político con el día a día (GENTY, 1998/2004). Con Jan encontré una continuidad en la interacción con el tráfico. Y lo que era más importante era que la iniciativa había partido de ella.

El problema eran las personas que estaban involucradas. Estábamos comprometidas con ellas. ¿Era preciso correr riesgos en un proyecto desde lo queer? ¿Hasta dónde

¹⁵⁰ Se trataba de prácticas políticas y artísticas que se inspiraban en la Internacional Situacionista (1957-1972). Guy Debord, autor de *La Sociedad del Espectáculo* (1968), fue uno de los principales autores intelectuales. Algunos de los objetivos de la Internacional Situacionista eran combatir el sistema ideológico de la sociedad occidental. El situacionismo era considerado como uno de los principales impulsores ideológicos de Mayo de 1968, en Francia. En una creación situacionista, la realidad y los acontecimientos eran construidos colectivamente y no contaban con la legitimación de los medios de comunicación.

deseábamos llegar con todo eso? ¿Necesitábamos llegar hasta los extremos? ¿Hasta las últimas consecuencias?

Conclusión

La acción fue constituida por múltiples desdoblamientos. Fueron actitudes y tomadas de decisiones que se produjeron en interacción. Disponiendo de distintos elementos, como una máquina fotográfica, transitando e interactuando, fue como se constituyó el campo de acción. Fue una forma de intensificar o producir otros afectos y subjetividades.

En la acción, dilatamos nuestra subjetividad ocupando los espacios, transitorios. La acción fotografió y traspasó un espacio racionalizado económica, cultural y socialmente, proponiendo una estructuración espacial alternativa cuando marcada por la intersubjetividad, modificando la relación entre nuestro(s) cuerpo(s). Hubo un gesto estético que pudo ser inferido como el enigma de la poética.

En relación a la escritura, se hizo consciente del uso del cuerpo y sus afectos. Es una investigación artística donde existía una escritura que tomaba la forma de mi cuerpo, como artista, teórica y también escritora. Fueron concebidos los gestos en su interrelación con técnicas del cuerpo, con todos los afectos implicados en su producción.

ÚLTIMA CONCLUSIÓN



El arte era un lenguaje que producía subjetividades, afectos y sensibilidades, mediante prácticas discursivas, tecnológicas, estéticas y visuales.

A partir de la investigación en arte contemporáneo, fue posible problematizar el código binario estético y científico, incluyendo el cuestionamiento del modo cómo se produjo y continúa a ser producida la identidad de lo femenino, mediante la queerización de imágenes artísticas y a través de conceptos como *Ambigüedad*.

La producción de conocimiento en arte pudo ser deconstruída mediante una perspectiva queer. En el capítulo de *Fetichismo*, pudo verse cómo la división disciplinar permitió la división de sus objetos. Para poder dividir los objetos o concebir los objetos se producían contextos disciplinares. Había una descontextualización y una recontextualización que se realizaba a partir del lenguaje que objetivaba las partes.

En síntesis, la fragmentación de las percepciones y su objetivación transitaba entre la frontera del anti-fetichismo y del *fetichismo*. La objetivación creaba atributos perceptibles que no correspondían al objeto, sino que estaban mediados por un lenguaje disciplinar. La objetivación era una operación anti-fetichista que se producía mediante el lenguaje. En ese proceso de creación de atributos o de categorización para la objetivación, había una tensión entre

sujeto y objeto. La tensión de quién detenía el poder de la objetivación se realizaba en función de una posible transacción funcional en el contexto de colonización y más tarde, de la ciencia moderna disciplinar. En el campo del arte, esa tensión se intensificaba tanto en el arte moderno como en el contemporáneo.

En el capítulo de *Manifiesto*, pude descubrir genealógicamente cómo a partir de una visión queer feminista, las publicaciones de artistas, literatas y teóricas problematizaron lo femenino, proponiendo modos de pensarlo o de ampliarlo mediante otros tipos de relacionamientos (des)identitarios.

Defendí la construcción de visualidades que atravesaron el poder epistemológico visual, imponiendo contextual y artísticamente cuerpos que hablaban desde la multiplicidad de las lenguas y de la potencialidad del arte, a través de una imagen encorpada artística y subjetivamente.

La transformación de la práctica investigativa afectó a las(os) propios sujetos actuantes, como a la autora de la presente investigación y a los modelos que participaron en las acciones, explicadas en el capítulo *Enigma*.

Me interesaba problematizar este proceso de inserciones y acomodaciones epistemológicas y metodológicas. Había acciones en el trabajo científico, en este caso, el trabajo producido desde la crítica e historia del arte. Me preocupaba la producción del conocimiento del arte como dispositivo académico para gestionar las subjetividades del arte, de los(as) artistas y de las(s) cultura(s).

Esa era una *démarche* que había estado intentando discutir durante la investigación: la producción de interferencias

conceptuales mediante categorías como *ambigüedad*, *fetichismo*, *manifiesto* y *enigma*, como práctica investigativa desde lo queer.

La translación y la traducción de los conceptos de una lengua para otra y de un campo disciplinar para otro fue lo que permitió una transición epistemológica. *Ambigüedad*, *fetichismo*, *manifiesto* y *enigma* fueron conceptos que interactuaron con prácticas de lenguaje artístico para la proposición de otro tipo de subjetividades, problematizando la identidad femenina.

Mediante la resignificación del lenguaje de imágenes del arte contemporáneo se hizo posible proponer otro tipo de subjetividades de lo femenino desde lo queer.

En ese sentido, se hizo necesario continuar proponiendo acciones que explorasen la producción de subjetividades, desde el Programa de Posgrado en Artes Visuales de la Universidad Federal de Santa María, mediante el Laboratorio de Arte y Subjetividades (LASUB/CNPq-UFSM).

REFERÊNCIAS / REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIAGA, Juan Vicente. *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

ALMARCEGUI, Patricia. "A Comment on Annemarie Schwarzenbach's East". *Quaderns de la Mediterrània*. 9, pp. 239 - 244, 2008.

ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. São Paulo: 1983/1999.

ÁLVAREZ, Sonia. Los feminismos latino-americanos se globalizan: tendencias de los años 90 y retos para un nuevo milenio. In: ÁLVAREZ, S.; DAGNINO, E.; ESCOBAR, A. (Org.). *La política de las culturas y las culturas de la política: revisando los movimientos sociales latinoamericanos*. Bogotá: Taurus, 2001.

AMÍCOLA, José. "Las huellas del presente y el mundo queer de XXY". Lectures du genre. No. 6: *Género, transgénero y censura*. Argentina. 2000. Disponível em

<http://www.lecturesdugendre.fr/Lectures_du_genre_6/Amicola_files/AMICOLA.pdf>. Acesso em 30-08-2010.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza. Towards a new consciousness (1987). En: CONBOY, K. et al. *Writing the body: female embodiment and feminist theory*. New York: Columbia University Press, 1997. pp. 233-247.

ARAÚJO, Clara (2001). "Potencialidades e limites da política de cotas no Brasil". *Revista Estudos Feministas*. 9(2) pp. 231-252. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 1999/2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988/1992.

_____. *História da arte italiana: Da Antigüidade a Duccio*. V. 1. São Paulo. Cosac & Naify, 1968/2003.

Art: A World History. London: Dorling Kindersley, 2002.

ATKINS, Robert. "Goodbye Lesbian/Gay History, Hello Queer Sensibility. Meditating on Curatorial Practice". *Art Journal*. 55(4) pp. 80-85. Winter. Jstor, 1996.

AZUMA, Hiroki. *Otaku: Japan's Database Animals*. Trans. Jonathan E. Abel & Shion Kono. Minneapolis, MN: University of Minnesota, 2009.

BADOS-CIRIA, Concepción. "Tecnologías autobiográficas en las narrativas personales de las escritoras hispanas". La

ventana. No. 13. 2001. Disponível em <<http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/lave nta/Ventana13/Concepcion.pdf>>. Acesso em 06-22-2010.

BARTHES, Roland. *Inéditos*. São Paulo: Martins Fontes, 1967/2005.

_____. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BESSA, Karla. "Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético- políticas na constituição da subjetividade". *Cadernos Pagu*. Campinas- SP, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu/Unicamp, No. 27, 2007, pp. 257- 283.

BEST, Susan. "Rethinking Visual Pleasure: Aesthetics and Affect". *Theory & Psychology*. 17(4). pp. 504-514.2007. Sage publications. CAPES.

BLANCA, Rosa Maria. "Transponiendo la estética al espacio ambiental. *Praxis*. pp. 31-36. Ano 4. Volume 1. Novo Hamburgo: Feevale, 2007.

_____. Sedução formal, fotografia carnal. Em: *Seminário Homofobia, Identidades e Cidadania LGBTTT*. Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades/ NIGS. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 5. Disponível em: <<http://www.nigs.ufsc.br/seminariolgbttt/gt8.htm>>. Acesso em 06-09-2007.

BOAVENTURA DE SOUZA, Santos. *Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial. E Para Além de Um e Outro*. Conferência de Abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra, 16 – 18 de Setembro, 2004.

BONNET, Marie-Jo. *Les Deux Amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*. Paris: Blanche, 2000.

_____. *Les femmes artistes dans les avant-gardes*. Paris, Odile Jacob, 2006.

_____. Entrevista con Rosa Blanca. París, 11 de Marzo de 2010.

BOURCIER, Sam (Marie-Hélène). Prefacio. 2000. In: PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Ópera Prima, 2002.

_____. "Queer move/ments". *Mouvements*. No. 20, p. 37-43. 2002. La Découverte. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-mouvements-2002-page-37.htm>>. Acesso em: 15-11-2010.

_____. *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Paris: Balland, 2003.

_____. *Sexpolitiques. Queer Zones 2*. Paris: La fabrique, 2005.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York / London: Routledge, 1990.

_____. (1999). "Revisiting Bodies and Pleasures". *Theory Culture Society*. No. 16. pp. 16-20. The TCS Center,

Nottingham Trent University. Sage publications. CAPES.
Disponível
em<<http://tcs.sagepub.com/cgi/content/abstract/16/2/11>>.
Acesso em: 14-10-2009.

_____. *Cuerpos que importan – Sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUXTON, Thomas Fowell. *The African Slave Trade and Its Remedy*. London: John Murray, 1839.

CAGLE, Robert L. “Auto-Eroticism: Narcissism, Fetichism, and Consumer Culture”. *Cinema Journal*. 33(4). pp. 23-33. University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies, 1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1225897>>. Acesso em 17-03-2010.

CAHUN, Claude. *Aveux non avenues*. Paris: Éditions du Carrefour, 1930.

CALAVIA SAEZ, Oscar. “La fábula de las tres ciencias. Antropología, etnología e historia en el Brasil”. *Revista de Indias*. 65(234). pp. 337- 354. 2005.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos Visuais – Corpos Erópticos e Metrópole*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CASTEL, Pierre-Henri. *La metamorphose impensable*. Paris: Gallimard, 2003.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea : uma introdução*. São Paulo: Martins, 1992/2005.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. London / New York: Thames & Hudson, 1990/2002.

CHATTERJEE, Bela Bonita. "Razorgirls and Cyberdykes: Tracing Cyberfeminism and Thoughts on Its Use in a Legal Context". *International Journal of Sexuality and Gender Studies*. 7(2/3). Human Science Press.Springer, 2002.

CLIFFORD, James. As fronteiras da antropologia, entrevista com James Clifford. Entrevista concedida a José Reginaldo Santos Gonçalves. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX*. 1994/2008a.

CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico (1981). In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX*. 1994/2008b.

COCCHIARALE, Fernando. *Abstracionismo, Concretismo, Neoconcretismo e Tendências Construtivas*. Em: Tridimensionalidade. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1997.

COLETTE. *Le blé en herbe*. Paris: Librio, 1923/2007.

COLLIER, John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária. Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

Conjuntos difusos. El feminismo no binarista: transfeminismo. Disponível em: <
<http://conjuntosdifusos.blogspot.com/2009/el-feminismo-no-binarista.html> >. Acesso em 03-03-2010.

CONLEY, Kate. "Claude Cahun's Iconic Heads: from The Sadistic Judith to Human Frontier". *Papers of Surrealism - 2*. Manchester: Centre for the Study of Surrealism and its Legacies. 2004.

CORTEZ, Diego. Collier Schorr. In: DE CECCO, Emanuela; ROMANO, Gianni. *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni ottanta a oggi*. Milano: Postmedia, 2002.

COSTA, Claudia. Being Here and Writing There: Gender and the Politics of Translation in a Brazilian Landscape. *Signs* 25(3), 2000, pp. 727-760.

COSTA, Ana. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão de experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

COSTA, Claudia de Lima. "O sujeito no feminismo: revisitando os debates". *Cadernos Pagu* 12, pp. 59-90. Campinas: UFSCar, 2002.

_____. *Feminismo e tradução cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber*. Projeto de Pesquisa. Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

_____. "Histórias/estórias entrelaçadas do(s) feminismo(s): introdução aos debates". *Revista Estudos Feministas*. 17(1): 296. Janeiro-Abril. Florianópolis: UFSC, 2009.

_____. "Lost (and found?) in translation: feminism in hemispheric dialogue". *Latino Studies*. 4. pp. 62-78. Palgrave Macmillan, 2000/2006.

_____. "O sujeito no feminismo: revisitando debates". *Cadernos Pagu*. 19. pp. 59-90. Campinas, 2002.

CVETKOVICH, Ann. "In the Archives of Lesbian Feelings: Documentary and Popular Culture". *Camera Obscura* 49. 17(1) pp. 106- 147. Duke University Press, 2002.

DEBORD, Guy. "Les Situationnistes et les nouvelles formes d'action dans La politique ou l'art". Edition originale trilingue (danois, français, anglais) *Destruktion af RSG 6 Galerie EXI*, Odense (Danemark), juin 1963. Réédition Mille et une nuits (La Petite Collection, no. 300), Paris, septembre 2000. Disponível em <http://debordiana.chez.com/francais/action.htm> . Acesso em 08- 01-2010.

DEEM, Melissa. "From Bobbit to SCUM: Re-Memberment, Scatological Rhetorics, and Feminist Strategies in the Contemporary United States". *Public Culture*. 8. 511-537. The University of Chicago.Springer, 1996.

DE MARTINO, Marlene Batista. *Narrativas do eu: confissões na arte contemporânea – o corpo como diário*. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DESROCHE, Henri. "La Notion de Personne en Afrique Noire". *Archives de Sciences Sociales des Religions*. Vol. 39 pp. 248, 1975. Persée: Portail de revues scientifiques. Disponível em <<http://www.persee.fr/web/revues/home/>>. Acesso em 12-05-2010.

Dicionário Oxford da Arte / Ian Chilvers. São Paulo: Martins Fontes, 1988/2001.

DOANE, Mary Ann. "The Indexical and the Concept of Medium Specificity". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 128- 151. 18(1). Brown University. Duke University Press, 2007.

DOWSON, Thomas A. "Homosexualitat, teoria queer i arqueologia". *Cota zero: revista d arqueologia i ciencia*. No. 14. pp. 81–87. Universitat de Vic, 1998.

_____. "Um camí de progrés Queer: polítiques sexuals i investigació en Art Rupestre". *Cota zero: revista d arqueologia i ciencia*. No. 16. pp. 147–158. Universitat de Vic, 2000.

DUNCAN, Michael. "Queering the Discourse". Report from Berkeley. *Art in America*. pp. 27-31. July, 1995.

DUSSEL, Enrique. 1492: *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad"*. Madrid: Nueva Utopía, 1992.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990/1993.

elles@pompidou. Exposição no Centre Georges Pompidou, 2009-2010. Claude Cahun. Disponível em <http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/notice/ArtFem00017/claude-cahun-autoportrait-1919-oeuvre-exposée>. Acesso em 04-05-2010.

ELLEN, Roy. Fetishism. *Man, New Series*. V. 23 N. 2 pp. 213 - 235. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland Stable. 1988. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2802803> Acesso em Dez 9, 2010.

EPPS, Brad; KATZ, Jonathan. "Monique Wittig"s materialist utopia and radical critique". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 13(4) pp. 423-455. Duke University Press.2007.

FAZIO, Silvina Celeste. El ensayista latinoamericano como intérprete y fundador de nuevas realidades. *Revista Pilquen*. 7(7). pp 1 -6. 2005. Disponível em <<http://www.scielo.org.ar/pdf/rpscs/n7/n7a06.pdf>>. Acesso em 04-04-2010.

FeminismoPornoPunk. Ação apresentada em Arteleku, Donosti, Estado espanhol, 2008. Disponível em<<http://www.youtube.com/watch?v=8e0pZmz5cdA&feature=related> > Acesso em 08-07-2010.

FINLEY, Cheryl. "A Visual Journey through Time. Research in Progress". *CornellResearch*. pp. 67-732010. Disponível em: <<http://www.research.cornell.edu/VPR/CWC2212-09/progress/finley/>>. Acesso em: 12-12-2010.

FERNANDEZ, Blanca. "Arte y Activismo. En: *Nuevos lugares de intervención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales*. Estados Unidos 1965-1995. Tesis Doctoral. Capítulo 5. Barcelona: Universitat de Barcelona. Centre de Recerca Polis III, 2005. Disponible em <http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf.> Acesso em 22-05-2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio*. Século XXI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FLAHAULT, François. "L'artiste-créateur et Le culte des restes. Un regard anthropologique sur l'art contemporain". *Communications*. Vol. 64. No. 64, pp, 15-53. Persée: Portail de revues en sciences humaines, 1997. Disponible em: <<http://www.persee.fr/web/revues/home/>> Acesso em 13-10-2009.

FOSTER, Hall (1996). "The Archive without Museums". *October*. 17. pp. 97-119. The MIT Press.Jstor. Disponible em: <http://www.jstor.org/stable/778962> Acesso em 19-03-2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1976/1984.

_____. La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad. Entrevista con Michel Foucault realizada por Raul Fornet- Betancourt, Helmut Becker y Alfredo Gómez-Muller. 20 de Enero de 1984a. En: FOUCAULT, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: La Piqueta, 1994.

_____. Polémique, politique et problématisations. Entretien avec P. Rabinow, mai 1984b. In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. 1954-1988. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

_____. Subjectivité et vérité (1980-1981). FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. 1954-1988. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

_____. *Genealogía del Racismo*. La Plata: Altamira, 1976/1992.

_____. "Nietzsche, la Généalogie, l'Histoire" (1971). In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. 1954-1988. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

FRANCISQUETTI, Paula Patrícia Serra Nabas. "Nan Goldin - Imagens ao Infinito". *Estados Gerais da Psicanálise*. IV Encontro. 2005. Disponível em <http://www.estadosgerais.org/encontro/IV/PT/trabalhos/Paula_Patricia_Serra_Nabas_Francisquetti.pdf>. Acesso em 22-08-2010.

FREELAND, Cynthia. "Portraits in painting and photography". *Philos Stud*. 135. pp. 95-109. Springer, 2007.

FREUD, Sigmund. "Fetichismo". En: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Standard Edition. Ordenamiento de James Strachey / Volumen 21 (1927-31). El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras/Fetichismo, 1927.

FUSS, Diana. "Fashion and the Homospectatorial Look". *Critical Inquiry*. 18(4). 713-737. The University of Chicago

Press. Jstor, 1992. Disponível em
<<http://www.jstor.org/stable/1343827>>. Acesso em
19-03-2010.

GALLOIS, Alice. Notes d'Alice Gallois: Filmer le visible et l'invisible. Les Magiciens de Wanzerbe. In: *Découvrir les films de Jean Rouch*. Collecte d'archives, inventaire et partage. Paris: CNC, 2010.

GAROIAN, Charles R. & GAUDELIUS, Yvonne M. "The spectacle of visual culture". *Studies in Art Education*. 45(4). pp. 298 – 312. Jstor, 2004.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das letras, 1988/90.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, (1973) 2003.

GENEVRAY, Françoise. *Aurore Dupin, Épouse Dudevant, Alias George Sand: De Quelques Travestissements Sandiens*. En: LEDUC, Guyonne (Dir.) *Travestissement feminine et liberté(s)*. Paris: L'Harmattan, 2006.

GENTY, Thomas. *La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'art*. Zanzara Athée. 1998/2004. Disponível em
<http://www.infokiosques.net/IMG/pdf/La_Critique_Situationniste-cahier.pdf>. Acesso em 09-01-2011.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva. 1997/2007.

- GODELIER, Maurice. "What is a sexual act?". *Anthropological Theory*. Vol 3(2): 179 – 198. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: Sage Publications, 2003.
- GODOY, Emilio. "Haitian Women at Increased Risk of Trafficking". *Global Issues*. Friday, September 24, 2010. Disponível em <women trafficking 2010 haiti>
- GOHIKE, Gerrit. Cady Noland. In: GROSENICK, Uta (Ed.). *Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI*. Köln: Taschen, 2002/2005.
- GONNARD, Catherine, LÉBOVICI, Élisabeth. *Femmes / Artistes*, Paris, de 1880 à nous jours. Paris: Hazan, 2007.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 1961/1996.
- GREWAL, Inderpal; KAPLAN, Caren. "Global identities. Theorizing Transnational Studies of Sexuality". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. pp. 663-680. Duke University Press, 2001.
- GRIFFIN, Gabriele. "Lines on lesbian sex: the politics of representing lesbian sex in the age of AIDS". *Canadian Woman Studies*. 16(2). pp. 103-109. Academic OneFile. Gale. CAPES. 1996. Disponível em <<http://find.galegroup.com/itx/start.do?prodId=AONE>> Acesso em 01-07-2009.
- GROSSI, Miriam Pillar. *Seminario de Tesis*. Disciplina ministrada en el Curso de Posgrado Interdisciplinar en

Ciencias Humanas / Universidad Federal de Santa Catarina, durante el primer semestre de 2010a.

_____. *Sexualidades*. Disciplina ministrada en el Curso de Posgrado de Antropología Social / Universidad Federal de Santa Catarina, durante el primer semestre de 2010b.

_____. "A Revista Estudos Feministas faz 10 Anos: Uma breve história do Feminismo no Brasil". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 12(n.e), pp. 211-221, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

_____. *Représentations sur les femmes battues - la violence contre les femmes au Rio Grande do Sul*. Université de Paris V (René Descartes). U. P. V. Thèse pour Le Doctorat: Anthropologie sociale. France, 1988.

GROSSI, Miriam P. & MIGUEL, Sônia M. "Transformando a diferença: as mulheres na política". *Revista Estudos Feministas*. 9(1) 167-206. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

GUILLEMAUT, Françoise. *Stratégies des femmes en migration: pratiques et pensées minoritaires: repenser les marges au centre*. Thèse pour le doctorat nouveau régime: Sociologie et Sciences Sociales. Université de Toulouse II, 2007.

HADORN, Gertrude H et al. *The emergence of transdisciplinarity as a form of research*. In HADORN, G. H. et al. (eds.). *Handbook of Transdisciplinary Research*. Springer 2008.

HALBERSTAM, Judith. *In a queer time and place : transgender bodies, subcultural lives*. New York and London: New York University Press. 2005.

_____. *Masculinidad femenina*. Barcelona / Madrid: Egales, 1998/2008.

HALL, Radclyff. *El pozo de la soledad*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1928/2003.

HARAWAY, Donna. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (1985). In: *Simians, Cyborgs, and Women*. New York: Routledge, 1991.

_____. *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1991.

_____. (1999). "Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles". *Política y Sociedad*. 30, pp. 121-163. Universidad Complutense de Madrid, 1999.

_____. *The companion species manifesto. Dogs, people and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigms Press, 2002.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001/2002.

HEILBRUN, Carolyn. *Toward a Recognition of Androgyny*. New York: Knopf, 1964.

HENNION, Antoine; LATOUR, Bruno. "Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme". *Sociologie de l'art*. 6. Pp. 7- 24. 2007. Disponível em <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/19/32/76/PDF/HennionLatour1993ScienceArt.pdf>>. Acesso em: 29-01-2010.

HENRIQUE, Carlos. "Reconstrução: uma abordagem sócio-histórica sobre o racismo à brasileira". *Revista Urutáguá – Acadêmica Multidisciplinar*. No 12. pp. 1-11. Departamento de Ciências Sociais. Universidade Estadual de Maringá (DCS/UEM). Paraná, 2007.

HESS, Barbara. Hannah Höch. In: GROSENICK, Uta (Ed.). *Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI*. Köln: Taschen, 2002/2005.

HINDMARCH-WATSON, Katie. "Lois Schwich, the Female Errand Boy". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 14(1). pp. 69-98. Duke University Press, 2007.

Jean Rouch on the future of the Visual Anthropology. Subido em 2006. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PvyXCpzpJJs>> Acesso em 24-08-2009.

Jean Rouch & Raymond Depardon. Subido em 2008. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=hSYT671bpqg&feature=related> Acesso em 25-08-2009.

KEELING, Kara. "Looking for M – Queer Temporality, Black Political Possibility, and Poetry from the Future". *GLQ*. (15)4. pp. 565 – 582. Duke University Press, 2009.

KECK, Frédéric. *Fiction, folie, fétichisme. Claude Lévi-Strauss entre Comte et La Comédie humaine*. L'Homme 3-4, N° 175-176, p. 203-218, 2005.

KULICK, Don. "Transgender and Language: A Review of the Literature and Suggestions for the Future". *GLQ*. 9 (4), pp. 605-622, 1999.

KUMAR ACHARYA, Arun; SALAS STEVANATO, Adriana. "Violencia y tráfico de mujeres en México: una perspectiva de género". *Revista Estudos Feministas*. 13(3): 320. pp. 507-524. Florianópolis, 2005.

LAFRAMBOISE, Alain (2001). "Dérives et retours sur la question du voyeurisme em art". *Montreal*. 56 (Dec-Feb 2001). pp. 10-14. Academic OneFile. Gale. CAPES.

Disponível em:

<<http://find.galegroup.com/itx/start.do?prodId=AONE>>

Acesso em 30- 03-2009.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. Em: BRITES, Blanca.

TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

LAROUSSE. Site de la Société Éditions Larousse. Paris.

Disponível em:

<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/>>
Acesso em 28-10-10.

LAVIN, Maud (1990). "Androgyny, Spectatorship, and the Weimar Photomontages of Hannah Höch". *New German Critique*. 51. pp. 62-86. Jstor, 1990. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/488/172>> Acesso em 19-03-2010.

LEDUC, Guyonne. "L'Aventure du Travestissement: Hannah Snell, Femme Soldat". In: LEDUC, Guyonne. *Travestissement féminin et liberté(s)*. Paris: L'Harmattan, 2006.

LEE, Pamela M. "The aesthetics of value, the fetish of method: A case study at the Peabody Museum". *RES: Anthropology and Aesthetics*. No. 27. Pp. 133-145. Jstor, 1995. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/20166922>>. Acesso em 14-07-2010.

LEIBENSON, Claude. *Le Féminin dans l'art occidental. Histoire d'une disparition. Les Essais. Éditions de la Différence*. Paris: SNELA, 2007.

LEIS, Héctor Ricardo. "Sobre o conceito de interdisciplinaridade". *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas*. No. 73. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

LEMAIRE, Ria. Repensando a História Literária. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Tendências e*

Impasses. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEÓN MEJÍA, Ana. *Feminismos Disidentes: Un acercamiento a las posiciones críticas con el feminismo establecido desde la documentación y el análisis de la producción científica.* Instituto de Estudios Sociales Avanzados de Andalucía. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2006.

LONIE, A. C. Oughter (1878). "The Genesis of Primitive Thought". *Mind*. 3(9). pp. 126-129. Oxford University Press. Jstor, 1878. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/2246624>>. Acesso em 19-03-2010.

MACDOUGALL, David. "Mas afinal, existe realmente uma antropologia visual?". In: *Catálogo II Mostra Internacional do filme etnográfico.* Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.

MACHADO, Igor José de Renó. "Reflexões sobre o pós-colonialismo". *Teoria e pesquisa*. 44 e 45. pp. 19-32. UfsCar, 2004.

MACÍAS & MICHÁN. "Los recursos de la Web 2.0 para el manejo de información académica". *Revista Fuente* 1(1). pp- 18- 27. 2009.

MAHON, Alyce. *Eroticism & Art.* Oxford: Oxford University Press, (2005) 2007.

MARISTANY, José Javier (2008). "¿Una teoría queer latinoamericana?: postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel". *Lectures du genre* No. 4. pp. 17-25. Lecturas queer desde el Cono Sur. Disponível em <http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany_files/MARISTANY.pdf>. Acesso em 29-12-2010.

MARX, Karl. *Capital*. London, Penguin Books: 1992.

MATOS, Marlise. "Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências". *Revista Estudos Feministas*. 16(2). pp. 333-357. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

MAUSS, Marcel. L'« Essai sur le don ». Il est paru en 1923-1924 dans la revue *L'Année Sociologique*.

_____. Técnicas del cuerpo. In: MAUSS, Marcel. *Introducción a la etnografía*. Madrid: Istmo, 1947/1974.

Mc DONALD, Helen. *Erotic Ambiguites*. The female nude in art. London: Routledge, 2001.

MEDINA, Cuauhtémoc & BOTEY, Mariana. *En defensa del fetiche. El espectro rojo*. Centro de Arte Dos de Mayo - Comunidad de Madrid, Madrid: 2010.

MELGAR BRIZUELA, Luis. "La mujer en la literatura latinoamericana". *Carmenlobo.blogcindario.com*. 2010. Disponível em <<http://carmenlobo.blogcindario.com/2010/03/01382-la-m>>

u-er-en-la-literatura-latinoamericana.html >. Acesso em 09-2010.

MERRIM, Stephanie. "Toward a feminist reading of Sor Juana Inés de la Cruz: Past, Present and Future Directions in Sor Juana Criticism". In: MERRIM, Stephanie (Ed.). *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

MERRIT, Natasha. Digital Diary. In: *NEXT SEX, Ars Electronica 2000. Sex imzeitalter seiner reproductionstechnischen Überflüssigkeit*. Linz: Springer Wien, New York, 2000.

MICHAUD, Yves. Forms of looking: philosophy and photography. In: FRIZOT, Michel (Ed.). *A new history of photography*. Köln: Köneman, 1998.

MIKLITSCH, Robert (1996). "The Commodity-Body-Sign: Toward a General Economy of Commodity Fetichism". *Cultural Critique*. 33. Pp. 5-40. University of Minnesota Press. Disponível em<<http://www.jstor.org/stable/1354386>>, Acesso em: 19-03-2010.

MILES, Malcolm. *Art, Space and the City*. London: Routledge, 1997/1999.

MINIOUDAKI, Kalliopi. "Pop's Ladies and Bad Girls: Axell, Pauline Boty and Rosalyn Drexler". *Oxford Art Journal*. 30(3). pp. 402-430. Oxford University Press, 2007.

MORELL CAPEL, Sílvia. Reflexiones sobre la transgresión del transgenerismo. In: MISSÉ, Miquel & COLL-PLANAS, Gerard (Ed.). *El género desordenado*. Barcelona / Madrid: Egales, 2010.

MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político (Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical)*. Paidós, 1999.

MOXEY, Keith. "Visual Studies and the Iconic Turn". *Journal of Visual Culture*; 7; 131, 2008. DOI: 10.1177/1470412908091934. Disponível em <<http://vcu.sagepub.com/cgi/content/abstract/7/2/131>>. Acesso em 08-10-2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial, 1887/1996.

NOIRET, SERGE. "The History Manifesto: a discussion". *Memoria e Ricerca*, 51 (1), pp, 97-126, 2016.

Not My Tribe. Disponível em: <<http://notmytribe.com/>>. Acesso em 22-11-2010.

OSÓRIO, Conceição (2005). "O abuso sexual no context da construção da sexualidade feminina". *Outras Vozes*. No. 13. Disponível em: <<http://www.wlsa.org.mz/lib/articles/O%20abuso%20sexual.pdf>>. Acesso em: 01-07-2010.

PALMIERI, Christine. "Entrevue avec Catherine Millet". Etc. Montreal. 56. Pp. 15-18. *Revue d'Art Contemporain Etc*. Inc. Academic OneFile. Gale. 2001a. Disponível em

<<http://find.galegroup.com/itx/start.do?prodId=AONE>
CAPES>. Acesso em 14-04-2009.

_____. "Tyrannie idolatrique: le voyeurism en oeuvre (en art). Etc. Montreal 56. Pp. 6-9. *Revue d'Art Contemporain Etc.* Inc. Academic OneFile. Gale. 2001b. Disponível em: <find.galegroup.com/gtx/infomark.do?&contentSet=IAC-Documents&type=retrieve&tabID=TOO2&prodId=AONE&docid=A30570346&source=gale&srcprod=AONE&userGroupName=capes2&version=1.0> CAPES. Acesso em 23-04-2009.

Parole de Queer. "Cabello/Carceller. Entrevista". In: *Parole de Queer*. SALA BROTONS, Irene; TORRES OLMOS, Marian (Ed.). Estado Español. 1 de Octubre a 1 de Diciembre, 2009.

PAULA, Paulo Sérgio Rodrigues de. *Barebacking sex: a roleta-russa da AIDS?* Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

PEDRO, Joana Maria. "Artes do gênero & gêneros da arte". *ArtCultura*. 9(14). pp. 7-8. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História / Programa de Pós-Graduação em História, 2007.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: 1977.

PIDDUCK, Julianne. "Queer kinship and ambivalence". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 15(30). pp. 441-462. Duke University Press, 2007.

PIETZ, William. "The spirit of civilization: Blood sacrifice and monetary debt". *RES: Anthropology and Aesthetics*. No. 28. pp. 23-28. Cambridge: The President and Fellows of

Harvard College acting through the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 1995. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20166927>> Acesso em 19-03-2010.

_____. "The problem of the fetish". *RES: Anthropology and Aesthetics*. No. 9. pp. 5-17. Cambridge: The President and Fellows of Harvard College acting through the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20166719>> Acesso em 19-03-2010.

PONGE, Robert. "Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950". *Alea*. 6(1), pp. 53 - 65, 2004.

POVINELLI, Elizabeth A. & CHAUNCEY, George. "Thinking sexuality transnationally. An Introduction". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 5(4) pp. 439 – 450. Duke University Press, 1999.

PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.

PRECIADO, Beatriz. "Jesús Carrillo: Entrevista com Beatriz Preciado". *Cadernos Pagú*. No. 28, pp. 375-405. Campinas, 2004/2007.

_____. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

_____. *Paul B. Preciado em Breve Entrevista*. Fragmento de la Televisión Española 2. Colgado el 24 de Enero de 2009. Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=HfEt5MLUV90&feature=related>>. Acesso em 08-05-2009.

_____. *Vida y Revolución, aproximaciones a la Biopolítica desde la Teoría Queer*. Curso presencial. Centro Cultural L'Escorxador. Universidad Miguel Hernández, Elx. Estado español. Enero 25 – 29. 2010.

PUGLIESE, Joseph. ““Demonstrative evidence”: A genealogy of the racial iconography of forensic art and illustration”. *Law and Critique*. 15. pp. 287-320. Springer, 2005.

REID, Martine. *Présentation*. En: SAND, Georg. Pauline. Paris: Gallimard, 2007.

RIAL, Carmen. *Antropologia Visual*. Curso ministrado em 2007-1 para o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, Florianópolis/SC.

_____. *Debate sobre a filmografia de Trinh Minh-ha*. Mostra Audiovisual Fazendo Gênero 9. Auditório do Departamento de Arte e Cultura/Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 21 de Agosto de 2010.

_____. Contatos Fotográficos. In: KOURY, M. *Imagens e Ciências Sociais*. 203-223. João Pessoa: UFPB, 1998.

RIAL, Carmen. (Direção); GROSSI, Miriam (Pesquisa). *Lições de Rouch*. NAVI / Universidade Federal de Santa Catarina, 2006. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Yt3R-YHu-W4>>. Acesso em 17-09-2010.

RIBEIRO, Niura Legramante. "A presença da fotografia na Pinacoteca da Feevale". In: MARTINS COSTA, Clóvis & JOHN, Richard (Org.). *Vetor*. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

RIVERO, Eliana. "Ambigüedades genéricas: Sor Juana y las fronteras de la crítica" (2009). *Letras femeninas*. Vol. XXXV No. 1. Disponível

em<<http://www.u.arizona.edu/~rmendoza/assets/downloads/rivero-1fdlc.pdf>>. Acesso em 30-06-2010.

RIVIÈRE, Joan (1929). "La femineidad como máscara".

Athenea Digital. No. 11. Pp. 219-226. 2007. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponível em

<<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/artic le/view/374/335>>. Acesso em 11-08-2008.

ROMERO BACHILLER, Carmen. *Diáspora Queer*.

Conferência/Encontro promovido pelo grupo Teorias y Micropolíticas de Género. El Patio, Madrid, España. 23 de Marzo, 2010.

_____. "De diferencias, jerarquizaciones excluyentes, y materialidades de lo cultural. Una aproximación a la precariedad desde el feminismo y la teoría queer".

Cuadernos de Relaciones Laborales. 21(1). pp. 33-60. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.

ROUCH, Jean (s/d). *The future of visual anthropology*. Disponível em

<<http://sciencestage.com/v/86/the-future-of-visual-anthropology-jean-rouch.html>>. Acesso em 11-12-2007.

RUBIN, Gayle. *Reflexionando sobre el sexo: notas para uma sexualidad radical* (1984). Disponível em: <http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz_suarez/rubin.pdf> Acesso em 29-06-2010.

RUBIN, Gayle & BUTLER, Judith. "Tráfico sexual". Entrevista. *Cadernos Pagu* (21), pp. 157-209. Florianópolis. Universidad Federal de Santa Catarina, 2003

RUPP, Leila J. "Teaching about Transnational Feminisms". *Radical History Review*. Issue 101 (Spring 2008). MARHO: The Radical Historian's Organization, Inc. Duke University Press.

SARDENBERG, Cecilia Maria Bacellar. Da Crítica Feminista à Ciência a uma Ciência Feminista? *Labrys / Estudos Feministas*. 2007. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys11/libre/cecilia.htm>>. Acesso em: 24-09-2010.

_____. Liberal vs. Liberating Empowerment: A Latin American Feminist Perspective on Conceptualising Women's Empowerment. *IDS Bulletin*. 39(4). Institute of Development Studies, 2008.

_____. *Feminismo(s) e Empoderamento de Mulheres*. Palestra organizada pelo Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades /NIGS, 15 de Dezembro de 2010. Programa CAPES-Cofecub. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SAND, Georg. *Histoire de ma vie*. Paris: Victor Lecou. Éditeur, 1854. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9660735j/>>. Acesso em 12-07-2009.

SANSI, Roger. "Feitiço e fetiche no Atlântico moderno". *Revista de Antropologia*. 51(1) São Paulo, USP, 2008.

SANTOS, Maria Ivone dos. "Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória". *Crítica cultural*. 4(2). pp. 163-179 Unisul, 2009.

SCARDIGLI, Victor. "Entre automate et magie: notre identité culturelle". *Socio-anthropologie*. No. 14. 2004. Disponível em: <<http://socio-anthropologie.revues.org/index387.html>> Acesso em 14- 04-2010.

SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione L., LAGO, Mara C. de Souza e RAMOS, Tânia R. O. (orgs.) *Falas de gênero*. Florianópolis, Editora Mulheres, 1999, pp. 21-56.

SHIEBLER, Ingrid. "Effective history and the end of art. From Nietzsche to Danto". *Philosophy & Social Criticism*. 25(6). pp. 1-28. Sage Publications, 1999. Disponível em <<http://psc.sagepub.com/cgi/content/abstract/25/6/1>>. Acesso em 14- 10-2009.

SERRANO BARQUÍN, Héctor. "La dominación masculina en México. Algunos aspectos formativos y educativos. Fines del siglo XVIII y XIX". *Tiempo de educar*. Vol. 5 No. 009. Universidad Autónoma del Estado de México, 2004. Disponível em

<<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/311/31100902.pdf>>. Acesso em 02- 09-2010.

SHACKLETON RAFFUSE, Gabrielle. *Clothes reading: sartorial consciousness in postmodern fiction by women*. Dissertation submitted to the School of Graduate Studies and Research in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor in Philosophy. Indiana University of Pennsylvania, 2009. Disponível em <<http://dspace.lib.iup.edu:8080/dspace/bitstream/2069/203/1/Gabrielle+Raffuse+Corrected+12-14-09.pdf>>. Acesso em 29-09-2010.

SCHULTZ, Karla. "In Defense of Narcissus: Lou Andreas-Salomé and Julia Kristeva". *The German Quarterly*. 62(2). Knitting the Connections: Comparative Approaches in/to German Literature, 1994.

STANGE, Raimar. Marlene Dumas. In: GROSENICK, Uta (Ed.). *Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI*. Köln: Taschen, 2002/2005.

_____. Tracey Emin. In: GROSENICK, Uta (Ed.). *Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI*. Köln: Taschen, 2002/2005.

SHOHAT, ELLA. MALUF, Sônia Weidner & COSTA, Claudia de Lima. "Feminismo fora do centro: entrevista com Ella Shohat". *Revista Estudos Feministas*. 9 (1). 147-263. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

SLATER, David; BELL, Morag. "Aid and the Geopolitics of the Post- Colonial: Critical Reflections on New Labour"s

Overseas Development Strategy". *Development and Change*. 33(2). pp. 335-360. Institute of Social Studies. Blackwell Publishers, 2002.

SMALLS, James. "Making trouble for art history: the queer case of Girodet". *Art Journal*. 55(4). Academic OneFile. Gale. CAPES. 1996. Disponível em: <<http://find.galegroup.com/itx/start.do?prodId=AONE>> Acesso em: 13-04-2009.

SMELIK, Anneke. Feminist Film Theory. In: COOK, Pam and BERNINK, Mieke. (eds.). *The Cinema Book*. pp. 353-365. London: British Film Institute, 1999.

SONTAG, Susan. "Notes on Camp" (1964). En: SONTAG, Susan. *Against interpretation*. New York: Anchor Books, 1990.

STEIN, Gertrude. *Autobiografía de Alice B. Toklas*. Porto Alegre: L & PM, 1933/2006.

TAYLOR, Melanie. Peter (A Young English Girl): Visualizing transgender masculinities. *Camera Obscura*. 19(2), pp. 1-45. Duke University Press, 2004.

Trésor de la langue française informatisé (TLFi 1974-1994). Disponível em: <<http://atilf.atilf.fr/>>. Acesso em 09-10-2010.

TREUT, Monika. "The imported gender discussion". In: *NEXT SEX, Ars Electronica 2000. Sex imzeitalter seiner reproductionstechnischen Überflüssigkeit*. Linz: Springer Wien, New York, 2000.

Trilhas Feministas na Gestão Pública. Fundação Ford; Fundação Heinrich Böll; MDG3 Fund; Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM); Fundação Avina e OXFAM Internacional; Brasília: Centro Feminista de Estudos e Assessoria (CFEMEA), 2010.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo Gore*. Barcelona: Melusina, 2010.

_____. *Estoy pensando...te estoy recorriendo* (2010b). Disponível em <<http://sayak.blogspot.com>>. Acesso em 30-05-2010.

VAZ MARQUES, Carlos. Prefácio. Em: Schwarzenbach, Anne-Marie. *Morte na Pérsia*. Lisboa: Edições tinta-da-china, 1930-35 / 2008.

VELAY -VALLANTIN, Catherine. *Femmes travesties, hommes fragiles: Chassés-croisés entre Le conte et l'image*. In: LEDUC, Guyonne. *Travestissement féminin et liberté(s)*. Paris: L'Harmattan, 2006.

VESCOVO, Marisa. "Figure e Forma Dell'Immaginario Femminile". *Torino: Il Quadrante*, 1988.

VIANA, Janaina Barros Silva. *Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas*. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. São Paulo: 2008.

VOLCANO, Del LaGrace – *genderqueer photographer*. *Friction*. Debate, Art, Culture. September 11, 2008.

Disponível em

<<http://friction.org.uk/2008/09/del-la-grace-volcano-photographer/>>. Acesso em 30-05-2009.

_____. "Artist statement". In: *Del LaGrace Volcano*. 2005. Disponível em <<http://www.dellagracevolcano.com/>>. Acesso em 30-05- 2009.

_____. "'Xenomorphosis'. New Formations". *A Journal of Culture / Theory / Politics: Perversity*. No. 19. pp. 123-4. London: Lawrence & Wishart, 1993.

_____. *Dynamics of desire (an excerpt)*, 1992. Disponível em: <<http://www.dellagracevolcano.com>>. Acesso em 30-04-2010.

TAYLOR, Melanie. "Peter (A Young English Girl): Visualizing Transgender Masculinities". *Camera Obscura* 56.19(2). pp. 1-45. Duke University Press, 2004.

TURNER, Victor. *The ritual process. Structure and anti-structure*. New York: Aldine, 1969.

WILLIAMS, Linda. "Linda Williams Responds to Stephen Prince's The Pornographic Image and The Practice of Film Theory". *Cinema Journal* -Winter 1988. *Cinema Journal*.27(3). pp. 50-53. University of Texas Press on Behalf of the Society for Cinema & Media studies.Jstor. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1225293>>. Acesso em 19/03/2010.

WV, Chin-Chin. *Vagina Dialogues. Regard croisé sur le sexe feminine*. École Nationale Supérieure Louis Lumière. Section

photographie (Prise de vue). Mémoire de fin d'étude. Paris, 2006.

ZIGA, Itziar. *Devenir Perra*. Barcelona: Melusina, 2009.



INFORMAÇÃO DA AUTORA

Rosa Maria Blanca (Cidade de México, 1965) é escritora, pesquisadora, docente, curadora e artista. Possui Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas (UFSC, Brasil), Mestrado em Artes Visuais (UFRGS, Brasil) e Graduação em Ciências da Comunicação (ITESO, México). Realizou estágio de doutorado na Universidade Complutense de Madri, Estado Espanhol, pesquisando a produção de conhecimento eletrônico queer. Atua como docente e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFSM, Brasil), onde orienta trabalhos nas linhas de pesquisa Arte e

Transversalidade. É Coordenadora do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB-CNPq/UFSM). É editora da Revista Contemporânea. Como artista, participou de exposições coletivas como o Festival Internacional de Vídeo "Um minuto de Si", UDESC, Florianópolis. É curadora da *Exposição Internacional de Arte e Gênero*, (2013, 2017 e 2021), MARQUE; Espaço Cultural Armazém Coletivo Elza Florianópolis.

INFORMACIÓN DE LA AUTORA

Rosa María Blanca (Ciudad de México, 1965) es escritora, investigadora, docente, curadora y artista. Tiene un Doctorado Interdisciplinario en Ciencias Humanas (UFSC, Brasil), una Maestría en Artes Visuales (UFRGS, Brasil) y una Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (ITESO, México). Realizó una pasantía doctoral en la Universidad Complutense de Madrid, España, investigando la producción de conocimiento electrónico queer. Es docente e investigadora en el Departamento de Artes Visuales y en el Programa de Posgrado en Artes Visuales (UFSM, Brasil), donde dirige trabajos en las líneas de investigación Arte y Transversalidad. Es Coordinadora del Laboratorio de Arte y Subjetividades (LASUB-CNPq/UFSM). Es editora de la Revista Contemporânea. Como artista participó en muestras colectivas como el Festival Internacional de Video "Un

minuto de Si", UDESC, Florianópolis. Es curadora de la Exposición Internacional de Arte y Género, (2013, 2017 y 2021) MARQUE; Espacio Cultural Almacén Colectivo Elza Florianópolis.

