

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CIÊNCIAS HUMANAS**

Rosa Maria Blanca

**ARTE A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA QUEER
*ARTE DESDE LO QUEER***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciência Humanas, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do grau de Doutora em Ciências Humanas.

Orientadora: Profa^a. Dr^a. Miriam Pillar Grossi.

Co-Orientadora: Profa^a. Dr^a. Claudia de Lima Costa.

Florianópolis, SC
2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

B638a Blanca, Rosa Maria
Arte a partir de uma perspectiva queer Arte desde lo queer
[tese] / Rosa Maria Blanca ; orientadora, Miriam Pillar
Grossi. - Florianópolis, SC, 2011.
396 p.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-
Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas.

Inclui referências

1. Ciências humanas. 2. Linguagem - Filosofia. 3.
Arte moderna - Sec. XX. 4. Transdisciplinaridade. 5.
Genealogia. 6. Feminismo. I. Grossi, Miriam Pillar. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. III. Título.

CDU 168.522

Rosa Maria Blanca

ARTE A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA QUEER
ARTE DESDE LO QUEER

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutora em Ciência Humanas” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 25 de março de 2011.

Prof.^a Dr.^a Joana Maria Pedro
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Miriam Pillar Grossi
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Claudia Junqueira de Lima Costa
Co-Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr.^a Elaine Athayde Alves Tedesco
Universidade Federal de Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Richard Miskolci Escudeiro
Universidade Federal de San Carlos

Prof. Dr.^a Eliana de Souza Ávila
Universidade Federal de Rio Grande do Sul

Prof. Dr.^a Luzinete Simões Minella
Universidade Federal de Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a Carmen Rial
Universidade Federal de Santa Catarina

A você.

AGRADECIMENTOS

Agradeço 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, a presente tese.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Educação Superior (CAPES), por te 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.

À Miriam Pillar Grossi por me possibilitar viver o ambiente de trabalho na pós-graduação em equipe, no coletivo e pelo coletivo, a partir do feminismo; por oportunizar 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.

À Claudia de Lima Costa porque sua sensibilidade como artista – pianista – é um respiro para que exista sintonia em um diálogo científico. A confiança que ela deposita em mim, em todo momento, colabora para a efetiva concretização de uma pesquisa no campo inter e transdisciplinar. Agradeço a sua agudez intelectual como teórica e leitora na sua dedicação na orientação da presente pesquisa. Com ela tento aprender o protocolo da academia.

À Joana Maria Pedro que como Coordenadora do PPGICH (2009-atual) tem estado em comunicação direta comigo em todos os momentos, criando um ambiente favorável para o estudo, eliminando qualquer tipo de obstáculo e enviando-me email otimistas. E, principalmente, por ter me convidado para ser Multiplicadora do Portal de Periódicos da CAPES, o que tem me conduzido para o infinito universo do conhecimento eletrônico. Essa tem sido, sem dúvida, uma oportunidade ímpar.

À Carmem Rial que, como Coordenadora do PPGICH durante os dois primeiros anos em que entrei no programa, e, até os dias atuais, tem se mostrado receptiva comigo e com outras e outros colegas de minha

Turma de 2007. Ingressei na Área de Condição Humana, mas no trajeto, por diversos motivos metodológicos, foi Carmen Rial quem me conduziu, a partir de nossos diálogos e suas audazes análises para que emigrasse aos Estudos de Gênero, antecipando que esse deslocamento seria o melhor para a presente investigação prática. 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 eletrônica em Madri, Barcelona e Paris. Tem sido nesse deslocamento que tenho podido participar em distintas práticas feministas e transfeministas, de conhecer intelectuais de referência, editores de livros de gênero, artistas e acadêmicas do Estado espanhol. Também foi Carmen Rial que me propôs atuar como Representante Discente – processo concretizado através da votação de colegas discentes – e, em outros projetos do PPGICH, como o de eleger a melhor tese de PPGICH – decisão também apoiada pelo Colegiado –, o que me proporcionou estar em contato com diferentes propostas metodológicas interdisciplinares e, aprender com a forma de ver e avaliar dos professores do PPGICH que também fizeram parte da equipe de avaliação.

A Luzinete Minella por ser um exemplo vivo para todas nós, pela sua delicadeza no seu espírito de luta.

À Tânia Ramos por te aceitado sem prerrogativas meus escritos artísticos no Simpósio de Trabalho que ela coordenou na Literatura, nos seminários internacionais do Fazendo Gênero. O trabalho de Tânia Ramos me parece muito importante, porque sem preconceitos possibilitou o estudo da arte visual na UFSC, uma universidade que carece de um departamento de artes visuais.

Às professoras do PPGICH, como Mara Lago, aos professores Héctor Leis e Selvino Assmann. Aos secretários Ângelo Couto La Porta e Jerônimo Duarte Ayala.

À Justina (Tina) Franchi por sua amizade, carinho e profissionalismo. O seu apoio nos últimos momentos foi e será uma das mais intensas experiências dentro do doutorado e do resto da minha vida, sinto-me muito feliz e afortunada por contar com uma pessoa tão especial como ela. As suas contribuições a partir do queer pautam a coerência da escrita da tese.

À Heloisa Souza por sua disponibilidade.

À Claudia Nichnig, Rejane Sánchez e Pedro Signorelli, que têm me brindado seu apoio a partir da área do Direito.

À Maria Ivone dos Santos que me ajudou em meu projeto acadêmico e profissional desde que chegue ao Brasil: durante o Mestrado, para entrar na Universidade Feevale e para concretizar meu projeto de doutorado.

À Lurdi Blauth e Carol Bertani, que como Coordenadoras do Curso de Artes Visuais da Universidade Feevale, em distintos momentos, têm me apoiado com compreensão e profissionalismo mesmo a distância.

À equipe do Instituto de Estudos de Gênero (IEG/UFSC), durante meu trajeto de investigação de revistas impressas sobre arte e feminismo. Principalmente a Carmem Vera, pelos momentos descontraídos durante os saborosos lanches que ela cuidadosamente preparava. E a Jair Zandona, pela sua gentileza.

À Elaine Tedesco, por nossos diálogos, em Paris. A Niura por suas palavras de alento.

À Simone Ávila, porque desde sua chegada ao NIGS temos iniciado um diálogo profissional teórico-prático para exposição dos nossos projetos Queer, Transexuais e Transgêneros. Quero fazer um reconhecimento especial por sua parceria, e pela sincronia estética e artística. Sem dúvida eu vivo a mesma temporalidade, espacialidade e afetividade da Simone.

À Cláudia Maria Perrone e Leandro Castro Oltramari, pela sua participação nesta tese, como Suplentes da Banca Examinadora.

À equipe de montagem do NIGS, que se mostrou cooperativa, participativa, amistosa e competente durante as distintas exposições, intervenções e manifestos visuais: Anelise Froes, Raruilquer Oliveira e Vinicius Kaué Ferreira, que me fizeram crer que Antropologia e Arte podem chegar a um entendimento mútuo e que projetos utópicos unem pessoas. Quero expressar o meu carinho a eles porque juntos trabalhamos horas extras em dias úteis e não úteis.

À Ro Kruger e Heloisa Marques, pelo universo paralelo que vivemos durante o trabalho de minha escrita, imprescindível para levar adiante uma tese.

Aos grupos culturais queer, feministas e transfeministas do Estado espanhol que me abriram as portas assim que solicitei. Sem nenhum tipo de questionamento têm me mantido informada mostrando-se compreensivos e solidários, especialmente os grupos: La Eskalera e Acera Del Frente, principalmente ao Rodrigo Requena.

À Bernardete Conte, que tem sido minha psicanalista – a melhor.

À Ana Maio, Grande Amiga.

À geração de doutorandas e doutorandos da minha Turma 2007, do PPGICH/UFSC.

À Ali Barlete, por sua companhia, em Alacant, País Valencià. Ao Mauro, Adri, América, Carlos, Dina, Ximena e Everton Pereira. À Carol Bahniuk, que fez questão de me acompanhar até o último instante da defesa. Ao Waldemiro Michels que nunca descansou para proporcionar-me um espaço adequado para a escrita no Michels, no Campeche, Florianópolis.

À Cecília Jarero e Ché Bañuelos. Ao Enrique Aguirre Bahena e Sara Valenzuela. À Rosa Esther Juárez, a minha primeira orientadora e posteriormente editora, que me ensinou a ter cuidado com as armadilhas da demagogia.

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

Ao meu Pai, porque com ele aprendi as vantagens das viagens e deslocamentos e a importância da educação universitária.

A minha Tia Irma, que insiste em dar-me conselhos a partir da política feminista.

Aos meus irmãos, porque seu carinho tem sido e será incondicional.

Agradeço imensamente a minha filha Maria 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 mantive diálogos intensos no que se refere aos Estudos Queer, já que me proporcionaram um olhar diferenciado e teórico para a categorização dos desejos, 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. Dialogaram comigo durante a campanha presidencial do segundo turno das eleições brasileiras de 2010, o que contribuiu para algumas reflexões que desenvolvo na tese. A neutralidade e objetividade das suas percepções contribuíram para que eu pudesse seguir adiante no meu projeto artístico, intelectual e político: quando vi impedimentos ela e ele souberam modificar meu raciocínio mostrando-me outras formas possíveis de interpretar e atuar frente aos fatos.

RESUMO

O presente estudo tem como principal objetivo a constituição de arte do erótico como objeto de estudos. Através de conceitos como *ambiguidade*, *fetichismo*, *manifesto* e *desafio* se problematiza o feminino. Parte-se do suposto de que existe um regime epistemológico visual que trabalha mediante tecnologias do corpo e de visualidade, para a configuração de um código binário. Dessa forma, propõe-se uma metodologia para a pesquisa inter e transdisciplinar de estudos queer, feministas, antropologia visual e arte contemporânea, em cujo processo se faz necessária a realização de genealogias, *(en)codificações culturais*, e experimentações plástico-conceituais. O eixo condutor da tese são as experiências práticas, artísticas, políticas y teóricas idealizadas e executadas mediante um tipo de *insistência* pela autora como artista e pesquisadora no decorrer dos estudos de doutorado (PPGICH/UFSC), no Brasil, e, no Estado Espanhol.

Palavras-chave: metodologia queer – arte contemporânea – transdisciplinar – genealogia – feminismo

RESUMEN

El presente estudio tiene como principal objetivo constituir arte de lo erótico como objeto de estudios. A través de conceptos como *ambigüedad*, *fetichismo*, *manifiesto* y *desafío*, se problematiza lo femenino. Se parte del supuesto de que existe un régimen epistemológico visual que trabaja mediante tecnologías del cuerpo y de visualidad para la configuración de un código binario. Es así como se propone una metodología para la investigación inter y transdisciplinaria de estudios queer, feministas, antropología visual y arte contemporáneo, en cuyo proceso se hace necesaria la realización de genealogías, *(en)codificaciones culturales* y experimentaciones plástico-conceptuales. El eje conductor de la tesis son las experiencias prácticas, artísticas, políticas y teóricas ideadas y ejecutadas a través de un tipo de *insistencia* por la autora como artista e investigadora a lo largo de los estudios de doctorado (PPGICH/UFSC), en Brasil y, en el Estado Español.

Descriptor: metodología queer – arte contemporáneo – transdisciplinario – genealogía – feminismo

ABSTRACT

This study's main objective is erotic art form as an object of study. Through concepts such as *ambiguity*, *fetishism*, *manifest* and *challenge*, I will question the feminine. It is assumed that there is an epistemological system that works with visual technologies and body technologies for setting a binary code. Thus I propose a queer methodology for inter and transdisciplinary research in queer studies, feminist, visual anthropology and contemporary art, in which process is necessary to conduct genealogy, *cultural (in) codification* and plastic-concept experiments. The drive shaft of the thesis are the practical experiences, artistic, political and theoretical devised and executed through a kind of *insistence* by the author as an artist and researcher along doctoral studies (PPGICH / UFSC), Brazil, and in the Spanish State.

Keywords: queer methodology – contemporary art – transdisciplinary – genealogy – feminism

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Rosa Blanca.....	24
Figura 2:	Vista da instalação no CFH.....	144
Figura 3:	Por Políticas Públicas Anti-Discriminação Trans	145
Figura 4:	Rosa Blanca; Miriam Grossi (a).....	159
Figura 5:	Rosa Blanca; Miriam Grossi (b)	161
Figura 6:	Rosa Blanca; Miriam Grossi (c)	165
Figura 7:	Rosa Blanca; Miriam Grossi (d)	166
Figura 8:	NIGS em luta por diápora sexual, laica, afetiva e corporal.....	313

SUMÁRIO

<i>VERSÃO PORTUGUESA</i>	19
INTRODUÇÃO	21
CAPÍTULO I.....	37
METODOLOGIA QUEER	37
Introdução	37
Inter e transdisciplinaridade em estudos feministas, antropologia e arte contemporânea: a problematização do código binário	38
Abordagens teóricas de imagens	49
Abordagem iconológica	51
Abordagem dos estudos pós-coloniais e culturas visuais.....	54
<i>(Des)classificação</i> discursiva – visual	54
<i>(Re)classificação</i> tecnológica – visual.....	58
Metodologia queer para a pesquisa/produção de artes visuais	59
Antropologia visual e metodologia queer	67
Conclusão.....	69
CAPÍTULO II	71
AMBIGUIDADE	71
Introdução	71
Regime epistemológico visual.....	74
Operando com ambiguidade.....	77
Claude Cahun: Precursora	86
Insatisfação visual	89
Travestismos sem volta	90

Conclusão.....	96
CAPÍTULO III.....	97
FETICHISMO.....	97
Introdução	97
Fetichismo e arte	104
Corpos disputados	108
Transadomasoquismos	111
Conclusão.....	120
CAPÍTULO IV.....	123
MANIFESTO.....	123
Introdução	123
Manifestos feministas a partir do queer	125
<i>Manifesto NIGS – 1</i>	134
<i>Manifesto NIGS – 2</i>	139
Manifestos Visuais	142
Violência de gênero.....	144
Diáspora sexual	147
Conclusão.....	149
CAPÍTULO V.....	151
DESAFIO.....	151
Introdução	151
Desafios visuais.....	153
Intoxicações visuais.....	162
Epílogo.....	169

Conclusão.....	173
CAPÍTULO VI.....	175
CONCLUSÕES	175
Metodologia queer.....	178
Problematizações.....	179
Arte contemporânea e produção de afetos, prazeres e visualidades	180
<i>VERSÃO ESPANHOLA</i>	183
INTRODUCCIÓN	185
CAPÍTULO I.....	201
METODOLOGÍA QUEER	201
Introducción	201
Inter y transdisciplinaridad en estudios feministas, antropología y arte contemporáneo: la problematización del código binario	201
Abordajes teóricos de imágenes	214
Abordaje iconológico	216
Abordajes de estudios postcoloniales y culturas visuales	219
<i>(Des)clasificación</i> discursiva – visual	219
<i>(Re)clasificación</i> tecnológica – visual	223
Metodología queer para la investigación/producción de artes visuales.....	224
Antropología visual y metodología queer.....	232
Conclusión	235
CAPÍTULO II	237
AMBIGÜEDAD	237

Introducción	237
Régimen epistemológico visual	240
Operando con ambigüedad	243
Claude Cahun: Precursora	253
Insatisfacción visual	255
Travestismos sin vuelta	257
Conclusión	262
CAPÍTULO III	265
FETICHISMO	265
Introducción	265
Breve genealogía de fetichismo	265
Fetichismo y arte	272
Cuerpos disputados	277
Transadomasoquismos	279
Conclusión	288
CAPÍTULO IV	289
MANIFIESTO	289
Introducción	289
Manifiestos feministas desde lo queer	291
<i>Manifiesto NIGS – 1</i>	300
<i>Manifiesto NIGS – 2</i>	305
Manifiestos Visuales	309
Violencia de género	310
Diáspora sexual	312

Conclusión	315
CAPÍTULO V	317
DESAFÍO.....	317
Introducción	317
Desafíos visuales	319
Intoxicaciones visuales.....	327
Epílogo.....	333
Conclusión	337
CAPÍTULO VI.....	339
CONCLUSIONES	339
Práctica inter y transdisciplinaria.....	339
Metodología queer.....	342
Problematizaciones.....	344
Arte contemporánea y producción de afectos, placeres y visualidades	345
REFERÊNCIAS	347
Anexo 1	387
Anexo 2.....	391
Anexo 3.....	395

VERSÃO PORTUGUESA

INTRODUÇÃO

Fascinada por imagens onde figuram corpos nus e vestidos, sexuados e assexuados, com gênero e sem gênero, com identidade e sem identidade, mas também impulsionada pela inquietude de uma *insatisfação visual*, apresento esta tese doutoral a partir de uma perspectiva queer. É assim que eu, artista, iconoclasta e pesquisadora, nascida na Cidade de México e em condição de migrante, há mais de 20 anos, tenho me proposto à realização desta pesquisa teórica, e ao mesmo tempo prática, sobre imagens produzidas por artistas e por mim que, trabalhamos a favor de uma dissidência sexual, consciente ou inconscientemente.

Interessa-me problematizar o feminino desde a arte pela relação que se estabelece entre visualidade e sexualidade. No momento de questionar o feminino pretendo, a partir distintos âmbitos de conhecimento, atravessar disciplinas para efetuar uma contribuição no campo dos estudos do feminismo queer, da antropologia visual e da arte contemporânea, dentro de uma luta para a desconstrução do código binário: homem/mulher, heterossexual/homossexual, animal/artificial, cultura/natureza. Parto do pressuposto de que o dispositivo da sexualidade apóia-se em um regime epistemológico visual para a gestão da produção da subjetividade, cujos mecanismos de atuação valem-se da tecnologia da visualidade. Ditas tecnologias da visualidade regulam corpos mediante uma construção binária dos mesmos, intervindo cirúrgica e hormonalmente, ou bem, produzindo-os e regulando-os pela interpelação de meios (in)formativos e artísticos em práticas discursivas e performativas.

Diversos têm sido os motivos que me levam a este pressuposto. O estudo do corpo como lo *non finito* é a ideia a partir da qual elaborei o projeto de doutorado: o estado de inacabamento, de grafismos em constante devir (BLAUTH, 2010). O que me trouxe para o Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas/PPGICH foi a necessidade de pesquisar o que acontece com nosso corpo quando ele começa a ser tratado visualmente na arte ou em outros meios, quando é suscetível a experimentações plásticas e visuais, quando somos nós, como artistas, que usamos nosso próprio corpo para interferir em espaços ou em nós mesmas. Qual a força do corpo como imagem e quais as transformações que desencadeiam no entorno? São essas as questões que surgem como perguntas iniciais.

Há acontecimentos e trabalhos importantes que, neste momento, percebo como *revelações*¹. Não vou narrar todos eles. Simplesmente mencionarei os mais fundamentais para dar a entender o que justifica ou, de alguma forma, antecede a tese. Em 1995, logo após ter passado uma temporada morando na Europa com a ideia de visitar museus, escrever e fazer fotos, instalei-me no México, na cidade de Guadalajara, com o intuito de estudar arte contemporânea escrevendo sobre esse tópico para um jornal local. Na época, chamou-me a atenção a censura a uma imagem que me interessava que aparecesse sobre fotografia do erótico e que, em muito guarda relação com a série *Héroïnes* (2005), de Bettinan Rheims². Trata-se da única “censura” que sofreu o jornal Século XXI no caderno Tentações, que estava a cargo de minha editora Cecília Jarero, e que sempre mostrou-se preocupada em dar visualidade a meus pensamentos. A censura é um escândalo para a cidade de Guadalajara e é provocada pela iniciativa do setor mais conservador da cidade que era quem pagava a publicidade do jornal, logicamente. Essa relação entre economia, arte, feminino e visualidade faz parte da pesquisa. Um ano depois, nessa cidade, em meio à morte de amigos e do bombardeio de informações contra a AIDS, produzi um objeto fotográfico – intitulado *Sexo seguro/safe sex*, onde ironizo a campanha preventiva e tudo o que ela implica na dimensão da sexualidade e do político.

No ano de 2000, morando em Porto Alegre, após ter terminado o Mestrado em Artes Visuais, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sobre a crise da identidade nacional, no marco da pós-modernidade (HALL, 1997), recebo um convite da Fundação Universidade Rio Grande do Sul (FURGS) para falar sobre identidade feminina na arte contemporânea.

A partir de 2006, depois de ter lecionado as disciplinas de história, estética e antropologia da arte, no Curso de Artes Visuais da Universidade Feevale, em Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, após ter pesquisado arte desde a pré-história até nossa contemporaneidade e de

¹Uso o conceito de *revelações* (BASQUES, 2010) como aqueles momentos, atos ou trabalhos artísticos que, de alguma forma ou outra, podem ser tomados em função de algum objetivo – como a realização da presente tese –, embora saibamos que nada estava previsto para ser assim. A localização de *revelações* no passado recente, relacionados ao campo em que atuamos, é um exercício que Miriam Grossi (2010*) propõe e exige durante os Seminários de Tese que acontecem no PPGICH/UFSC.

² Estou me referindo ao conjunto de fotografias de estudo de Bettina Rheims, expostas na Galeria Jérôme de Normont, em Paris, em 2006. Particularmente refiro-me em específico à fotografia que leva o título de Laetizia Venezia (2005). Esta imagem pode ser vista no site: <<http://www.vision-photographique.com/editorial/edito3.htm>>.

ter acumulado um arsenal de centenas de imagens, dadas as possibilidades da Web e de outros sistemas de arquivo como o power point (FOSTER, 1996), me dou conta que estava reservando espaços e tempos específicos para o estudo do feminino. Estava praticando um processo de busca do erótico visual, deparando-me com insatisfações visuais. Estava procurando imagens, produzindo imagens, estudando imagens que me deixavam insatisfeita.

Um dos trabalhos plásticos determinantes para o estudo do doutorado foi o conjunto de desenhos categorizados como de “figura humana”, que realizei entre 2004 e 2006. Durante essa época não consegui fazer outra coisa mais que desenhar em um papel que eu deixava disposto na parede antes de dormir. Quando abria os olhos, a primeira coisa que devia fazer era gesticular traços, traços de corpos sobre o Canson de 250 gramas, com um lápis Conté negro, como mostro na Figura 1.

Isto é importante, porque embora sempre tenha me interessado pela teoria como tal, tenho experimentado linguagens artísticas ou tentando dar visualidade a meus próprios pensamentos. Como bem explica Richard John (2009: 175): “O desenho é a matéria do pensamento e o pensamento tornado matéria”. Nesse sentido, considero a minha arte como um pensamento que tem sido, por sua vez, gerado em um contexto cultural específico. O desenho como imagem é apenas um gesto, um registro de um contexto cultural ainda mais amplo. Estou interessada no “gesto como campo investigativo do processo de criação” (RIBEIRO, 2009: 56). Eis o ponto de partida: o trabalho, o gesto da *insistência*, na busca de um pensamento, de dar corpo a um afeto visual. Busco imagens ou as produzo. Com a prática artística investigativa produzo outros contextos questionando o corpo, o erótico e o feminino, com *trabalho e insistência*.

Decidi optar por um programa interdisciplinar porque desde que desembarquei no Brasil tenho me sentido freitada metodologicamente. Os cursos de artes visuais, no Brasil, na sua grande maioria, evitam, às vezes, a pesquisa artística que tenha como preocupação uma relação entre corpo e sexualidade. O projeto de modernização brasileira tem incorporado culturalmente alguns desdobramentos e vertentes da arte construtivista. O projeto de Estado-nação do Brasil tem buscado eliminar qualquer rastro étnico e sexual na sua configuração nacional (FLORES, 2007). Não é por acaso que existam no Brasil poucas pesquisadoras que transitem pelo queer nas artes visuais, e cujo objeto seja “cinema”, como Justina (Tina) Franchi Gallina (2008) e Karla

Bessa (2007). Uma pesquisa como a que estou realizando, onde se questione o feminino a partir da perspectiva queer nas artes visuais, é impensável de ser realizada em outro curso de artes do país; muito menos quando a dimensão do político se faz presente. Além do mais, dada a minha trajetória, busco liberdade para transitar entre as disciplinas. Sempre estive em trânsito, traficando com teorias, imagens e livros. Dificilmente poderia me submeter ao formato de uma única disciplina. Mas esse não é o motivo pelo qual Miriam Pillar Grossi e Claudia de Lima Costa atuam como orientadoras da presente tese.



Figura 1: Rosa Blanca
Sem Título (2006)
Conté/Canson

No primeiro ano de doutorado, no início de setembro de 2007, o Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS) organizou o seminário Homofobia e Cidadania, dentro do qual se estabeleceu o Grupo de Trabalho (GT) *Mídia e Representações sobre Sexualidades e Identidades de Gênero*³. Nesse grupou abriu-se um espaço para o estudo

³Este Grupo de Trabalho tem sido coordenado por Marcelo Miranda (UFPA) e Viviane Kraieski (UFSC), e debatido pelo antropólogo Peter Henry Fry (UFRJ).

de trabalhos em mídias para discutir identidades, o que significou um sinal manifesto de que imagens e sexualidades devem ser pesquisadas e praticadas, em um contexto de globalização. Em 2007 elaborei um trabalho intitulado *Sedução Formal, Fotografia Carnal* (BLANCA, 2007), onde explico como desde o surgimento do inventário da fotografia o corpo começa a ser questionado (desde o século XIX, até chegar à desconstrução de identidades, no final do século XX, e princípios do XXI). Neste trabalho procuro mostrar como a câmera vai ser tomada por artistas que não são unicamente homens, e de como o trabalho artístico vai modificar a percepção de si das próprias artistas.

Outro aspecto que considero relevante é que desde que comecei o doutorado, diversos têm sido os sonhos que tenho tido. Os denomino sonhos inconclusos, porque sempre parece que lhes falta um final, lhes falta imagens, também são *non-finitos*. Transitam pessoas que estão no meu entorno. Esta tese tem sido interferida e norteada por *sonhos*⁴. Os sonhos se produzem nas margens do real. Provavelmente por isso a minha pesquisa é imagética, porque o mundo das imagens pertence às margens, e na marginalidade não há normatividade. Por isso concordo com a maneira como Lucia Santaella e Winfried Nöth (1998) definem o estudo das imagens, que inclui tanto as que se produzem para diferentes suportes, quanto as que habitam a nossa mente. Permito que as imagens com as quais sonho adquiram visualidade em algum tipo de suporte, ou que transitem conceitualmente em interações nas que participo sempre com *insistência*⁵, de modo que modifiquem nossos relacionamentos. E foi precisamente por causa de um sonho queer que decidi morar em Florianópolis, sede do PPGICH.

Essa necessidade de trabalho, essa ação de *insistência*, me conduziu para a realização de uma experimentação, em 2008, que me fez questionar o código binário. Nessa experimentação, desenho e filme

⁴ Estou considerando sonhos como um campo de articulações possíveis entre imaginário e vida. Tomo como referência o trabalho de George Sand. A partir de Sand, a articulação entre arte e vida, entre obra e vida, a obra poderá ser legitimada pela própria vida (BONNET, 2000). Em Sand, sonhos permitem imaginar outras formas de ser assim como outras identidades (REID, 2007). Desde Sand, a vida pode ser paralelamente abordada mediante a escrita, fazendo impossível uma separação entre vida e obra (GENEVRA, 2006).

⁵ Como esta tese teórica é recorrente da ação, da produção de imagens, intervenções e manifestos, este texto é também um objeto que se articula com os trabalhos experimentais. Assim, estou usando *insistência* como uma categoria, proposta por Roland Barthes (1971), que opera sistematicamente como escrita. A escrita é *insistência* que diz respeito a realidades. O trabalho de escrita significa a *(re)produção de uma linguagem*. Isto não quer dizer que a linguagem seja somente texto ou discurso, significa que a escrita é também uma ação, uma tecnologia, *insistência* que aparece em todas e em cada uma das ações desenvolvidas.

dentro de uma única ação⁶. Nessa prática, prendo um papelão de dois metros por quatro metros sobre uma parede. Na noite, sem luz elétrica, filmo enquanto desenho com uma vela atada na minha mão direita com a que traço sobre papel. A outra mão filma os gestos em movimento feitos com todo o corpo. No momento em que desenho olho através do visor da câmera. Tenho a autopercepção de máquina. A sensação é intensa, tão forte que durante alguns segundos perco a noção de tempo e espaço, como se nesse instante a luz de uma vela interrompesse a linguagem, ou qualquer possibilidade de linguagem. Sinto-me alheia, inominável, estranha, inclassificável⁷.

Não se trata do primeiro trabalho que realizo com essa técnica. Porém, o fato de ter conhecido o trabalho de Jean Rouch na disciplina de Antropologia Visual aumentou meu interesse pela interação da máquina com o corpo, a visualidade e a linguagem. Essa relação tecnológica com a câmera de vídeo e, mais tarde, com a câmera fotográfica e um laptop, tem sido intensificada nos últimos anos a tal ponto que, posso dizer que eu e minhas máquinas mantemos um relacionamento muito sério, principalmente pelas múltiplas interações que geramos entre nós e com o mundo e no mundo através da tela, da lente ou do visor.

Porém, olhar através do visor não tem me satisfeito totalmente. A intensificação da minha relação com o queer inicia-se em 2008, quando Miriam Grossi me convidou a participar de suas aulas sobre teoria queer. Meus conhecimentos iniciais do queer deram-se a partir de Michel Foucault e Judith Butler. Claudia de Lima Costa, como integrante da banca da qualificação e também como coorientadora da presente tese, me indica a bibliografia de Judith Halberstam. Como estudiosa da estética da arte e da necessidade da emancipação constante do estudo da arte com relação à estética, devido aos perigos da moral e suas moralidades, sempre tive resistência por opções teóricas que remetem à estética clássica. E as premissas do queer trabalhadas por Gloria Anzaldúa, Beatriz Preciado e Marie Hélène Bourcier têm interagido com minhas necessidades. Nesta pesquisa tento encontrar uma estética crítica que dialogue com arte contemporânea e culturas visuais.

⁶Esse vídeo-desenho está disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=96jjd7JoXiQ>>.

⁷Essa ação em vídeo foi produzida para a disciplina de Antropologia Visual, ministrada por Carmen Rial, dentro do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ UFSC, no semestre 2007/2.

Conheci Cláudia de Lima Costa através das suas publicações sobre estudos pós-coloniais, pós-estruturalismo e feminismo. Durante a o estágio docente que realizei na sua disciplina de cinema, no Centro de Comunicação e Expressão/UFSC, em 2009, aprendi a relação que existe entre os usos da linguagem e o feminino (RICHARD, 2003), a translação e a produção de conhecimento, chave para entender as teorias queer e o tráfico de conceitos (COSTA, 2006).

Nesse mesmo ano, Carmen Rial dá-me a notícia de que posso participar em uma missão de estudos na Espanha para realizar um estudo comparativo entre revistas eletrônicas espanholas e brasileiras. O fato de eu ser Multiplicadora do Portal da CAPES e minha condição de ser apreciadora de journals ou objetos eletrônicos foram alguns dos fatores que me levaram a optar por esse deslocamento como estágio doutoral. Em minhas andanças pelo chão *madrileño*, o queer foi me tomando conta de mim e eu não fiz nada para me libertar dele.

Dessa forma, pude pesquisar documentos eletrônicos na Biblioteca Tomás Navarro Tomás, do Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), e na Biblioteca Universitária da Universidad Complutense de Madrid (UCM). No que se refere a documentos impressos, a biblioteca do Museo Thyssen Bornemisza, em Madri, me permitiu consultar livros e catálogos, dando-me acesso ao acervo desta estética privada. Também me desloquei a outras cidades para pesquisar em outros centros como o Centre d'Etudis i Documentació, do Museu D'Art Contemporani de Barcelona, em Catalunya; assim como a Biblotèque e Inathèque National François Mitterrand, a Biblotèque Marguerite Durand, e a Biblotèque Publica Informativa do Centre Pompidou, em Paris, França. Também tive a oportunidade de estudar diversas exposições que citarei em determinados momentos na tese.

Em Paris, tive a chance de entrevistar a Marie-Jo Bonnet (2010), historiadora da arte. Bonnet tem sugerido que se abandone o queer, pois está convencida de que a metodologia queer trabalha com arquétipos de gênero, muito embora ela mesma reconheça que tem uma visão parcial, pois esses argumentos se fundamentam nos seus diálogos com Judith Butler. Da minha parte, em um primeiro momento, pensei que o queer poderia ser apenas um método entre outros. Mas constatei que o queer, mais que um método, é uma proposta de ação muito próxima à dimensão artística como prática cultural que demanda fazer e *(re)produzir linguagens*. Esta é a forma como penso a arte a partir da perspectiva queer, como uma prática que exige *(en)codificação cultural*.

A arte – como o queer – não é cartografia, análise, teleologia ou metafísica. Uma arte desde o queer como a estou propondo, exige metodologicamente uma ação, e sua *(re)tradução cultural*, como estarei expondo na presente tese. É obvio que se pode fazer arte sem teorias queer. Mas eu preciso de uma metodologia que me ajude a teorizar e ao mesmo tempo propor ações que me permitam deslocamentos interdisciplinares, tanto nas ciências humanas, quanto na dimensão política da linguagem, na tecnologia e no feminismo. Penso que o queer não se conforma com o tautológico nem com o descritivo. O queer, em Preciado, está articulado com o feminismo e recentemente com o transfeminismo⁸. Além do mais, no Estado espanhol, se produz desde o queer e o transfronteiriço, o feminismo, as práticas drag-king, pós-pornografia e o pornoterrorismo, âmbitos em que participei em diferentes espaços, destacando La Eskarela e La Acera Del Frente, que são centros culturais de teoria e micropolíticas de gênero.

Quando voltei da Europa, Grossi me propôs exercer o papel de assistente na sua disciplina de Sexualidades, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, o que foi uma oportunidade para adentrar no pensamento das autoras de teoria queer. A disciplina dialoga com a antropologia, que é algo que me interessa, pois se existe uma disciplina que tem contribuído em maior grau para a construção da sexualidade é a antropologia (VANCE, 1995).

Para Grossi (2010) e para Costa (2002), somente é possível produzir conhecimento a partir da experiência⁹. É assim que proponho uma metodologia queer para a pesquisa de artes visuais, um método prático que se constrói na experiência, onde se faz necessário idealizar e realizar ações que nos levem à produção de outras realidades. Proponho uma metodologia queer que *(re)produza linguagens* de práticas e processos artísticos mediante conceitos operativos como *ambiguidade*, *fetichismo*, *manifesto* e *desafio*, os quais desenvolvo ao longo da presente tese. Com o intuito de usá-los como recursos epistemológicos para a problematização de um regime epistemológico visual, os

⁸ Estarei utilizando a noção de *transfeminismo* como uma articulação de pensamento de resistência social que carrega em si os pressupostos de luta do feminismo, integrando a mobilidade entre gêneros, corporalidades e sexualidade, com vistas à *organização reticular* que compartilhe revoluções vivas (VALENCIA, 2010).

⁹ O debate sobre a categoria de experiência ocupa um lugar central nos estudos feministas. Aqui estou falando da consciência como dimensão da enunciação que emerge no reconhecimento da experiência concreta. É assim como surge o “momento teórico-crítico” para o questionamento de categorias analíticas (COSTA, 2002). Também são importantes as reflexões de Joan Scott sobre experiência (SILVA, LAGO e RAMOS, 1999) e COSTA (2000).

conceitos *ambiguidade*, *fetichismo*, *manifesto* e *desafio*, são operados em práticas visuais concretas.

Esta tese não é uma análise, leitura ou interpretação de imagens. É antes de tudo, uma proposta metodológica que inclui trabalhar com imagens. Retomando o suposto de que sexualidade e código binário atuam sob um regime epistemológico visual, a proposta metodológica exige o exercício de uma prática conceitual mediante imagens e de outros manifestos visuais, porém, privilegiando a problematização do fenômeno do feminino, ou seja, questionando-o simultaneamente como fenômeno de visualidade.

O queer trabalha *atravessando* e produzindo realidades; não as mapeia. Isto aqui não é uma pesquisa que busca definir a arte do erótico, apenas propõe caminhos para sua produção e para o estudo desde o queer. O erótico artístico é um processo do qual pretendo dar conta ao longo da tese. O conjunto de imagens que entra no processo metodológico faz parte dessa produção de realidade(s). *Queerizo* imagens. Estou usando o termo *queerizar* como uma ação que permite atravessar textos e visualidades que escondem a construtividade da normatividade em relação ao feminino e suas mediações subjetivas de desejos e erotismos. O que significa que somente vou utilizar os elementos visuais no tratamento das imagens – e textos – que estejam predispostos normativamente nestes termos. Realizei um recorte de imagens que estão dispersas na Internet e que datam da última década do século XX e do presente século XXI. Geralmente estão localizadas em sites específicos. Tenho percebido que os sites também funcionam como arquivos, arquivos que têm substituído o colecionismo (VALS, 2010). Fazendo uso de abordagens teóricas tais como a iconologia, posso provocar diálogos entre imagens de diferentes temporalidades cronológicas.

Para a produção de uma pesquisa a partir do queer, assim como para a interação e diálogo deste com aquela, deve-se fazer um esforço para transitar, para viajar, para não se ancorar em uma temporalidade cronológica. Porque o cronocentrismo não somente nos conduz à ideia de origem, de criacionismo, de divindade, mas também à necessidade ideológica de heterocentrismo (DOWSON, 1998; 2000).

Isso é algo que a Internet também possibilita, onde a dimensão do tempo não é linear. O queer e o trans constituem-se em rede, em um conjunto de sites, blogs e arquivos que se encontram interconectados. A densidade e a velocidade das linkagens afetam movimentos, identidades e imaginários (POVINELLI & CHAUNCEY, 1999). A partir deles é

possível ter acesso não somente a imagens, mas também a outros objetos eletrônicos como vídeos, ebooks, mapas, poemas que têm como objetivo interferir e produzir dissidências transnacionalmente.

O que tento deixar claro é que desejo ampliar formas de realizar pesquisas sobre imagens que possam ir além da realização de análises, leituras ou interpretações. Ao traspasar distintas disciplinas e, ao mesmo tempo, operar fora delas, pretendo manifestar a necessidade de operar de outra forma, tanto acadêmica quanto epistemologicamente. O metodológico queer incide em objetivos disciplinares e nos leve à problematização (FOUCAULT, 1984b), permitindo-nos a formulação de outras perguntas que são possíveis nesse trânsito inter e transdisciplinar: o que é que nos tem levado a trabalhar analisando? Por que temos que fazer leituras de imagens? Quais são as condições de possibilidade da constituição dos campos, do disciplinar e das suas metodologias? A que tudo isso nos conduz? O que é o que em realidade estamos produzindo? Por que e para quem devemos produzir conhecimento? Por que devemos produzir ciência, humana, social, exata ou inexacta? Por que fazemos arte e para quem? Quiçá desta maneira também possamos nos perguntar: por que produzimos gênero(s)? Por que produzimos identidade(s)? Porque estou recorrendo à arte para problematizar o feminino?

Ao tentar ser coerente, esta metodologia queer de pesquisa para as artes visuais encontra como modo de expressão o ensaio queer – que é a forma com a qual se produz a escrita da presente tese¹⁰. O propósito de todo ensaísta é (re)significar o mundo para, desta maneira, nomear e (re)nomear uma nova e subjetiva interpretação (FAZIO, 2005). Em um ensaio queer autores formulam reivindicações e denúncias a partir de suas experiências direitas, longe de ser uma mirada externa ou heterocentrada (SAEZ, 2009), pois desde posições nômades, este tipo de ensaio gera formas de resistência contra as tentativas de normalização (Idem, Ibidem).

Dentro da dinâmica de tradução e translação do queer, é importante o *atravessamento* de línguas. Nesse sentido, escrevo e apresento a tese em forma bilíngue, em uma versão portuguesa e em uma versão espanhola. Evidentemente eu sou a autora da tese. Porém, existem outras línguas, outras participações, outros *atravessamentos* de ordem transnacional que participam diretamente na autoria da produção

¹⁰ Existem diversas formas de desenvolver uma metodologia queer, como estudos comparativos entre representações literárias, entre outras não menos importantes. O ensaio queer é apenas uma forma, entre outras, para trabalhar os estudos queer.

textual. Inicialmente, a escrita foi realizada em espanhol por mim, devendo fazer traduções e translações em diferentes línguas como a portuguesa, a inglesa e a francesa – de algumas outras poucas teorias escritas em catalã e em italiano. Quer dizer que a primeira revisão foi feita sobre a versão espanhola, por Miriam Grossi, de formação francesa, e por Claudia de Lima Costa, de formação estadunidense. A última revisão na versão traduzida para o português – também elaborada por mim –, no que se refere à gramática e ortografia, tem sido feita pela comunicóloga do queer Justina (Tina) Franchi Gallina. Tina Franchi toma o cuidado para manter a coerência e estilo. Com isso, quero colocar que esta pesquisa é um trabalho em equipe, de intercâmbio de ideias, translações, subjetivações, objetivações e interferências constantes.

Da Web 2.0¹¹, as principais bases de dados e editorias que são pesquisadas com seus respectivos journals ou objetos eletrônicos são: Gale, Jstor, Sage, Scielo e Springer, Duke University Press, Cambridge University Press, Chicago University Press e Oxford University Press, assim como Repositórios Institucionais do Estado Espanhol, matrizes eletrônicas de caráter epistemológico para o surgimento e desenvolvimento das teorias queer no campo acadêmico e científico contemporâneo.

Foram visitados aproximadamente oitenta blogs¹² tais como: Arquitectura de las Masculinidad-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 outros. Imagens e textos foram selecionados a partir desses blogs, as quais uso e pesquisa ao longo da presente tese. Procurei articular teórica e praticamente o meu trânsito entre os blogs, assim como entre as disciplinas, seminários, congressos, exposições e intervenções nas quais participei.

Deste modo realizei a curadoria e montagem de um total de seis intervenções e exposições plásticas¹³, dentro das quais destaco como

¹¹ Ainda não existe um consenso para nomear as distintas Webs. Estou tomando à Web 2.0 como a segunda geração da World Wide Web que conta com distintos tipos de aplicações para a produção e intercâmbio de informação (MACÍAS & MICHÁN, 2009).

¹² Weblogs “permitem que visões internas de indivíduos sejam expostas e postas à prova” (PAULA, 2010: 97).

¹³ Os outros trabalhos curatoriais e de montagem são: *Desinterpretação/Reinterpretação*

determinantes para a presente tese: Legalização do Aborto, Trans Day Nigs 2010 e Manifesto Visual Transexualidades e Contra a Patologização das Identidades, que explico nos próximos capítulos. Também realizei um dispositivo visual para a participação do NIGS na Parada da Diversidade, em Florianópolis, na edição de 2010.

Produzi quatro trabalhos artísticos para exposições: um vídeo-desenho dentro da Mostra Visor II – 2007 – da Pinacoteca Feevale, Novo Hamburgo/ RS; uma sequência fotográfica intitulada *Separación*¹⁴, para a Mostra de Fotografias de Fazendo Gênero 8 – Florianópolis, 2008 –; uma sequência de desenhos cujo título é *Te-Amando-Me*¹⁵, selecionado para a Mostra de Arte do Encontro Nacional Universitário de Diversidade Sexual (ENUDES) – Belo Horizonte, 2009; e uma sequência fotográfica intitulada *Tráfico de Modelos: Trans – Marika – Bollo – Mestiza – Puta – Mujer*¹⁶, que foi exposta na Mostra de Fotografias do Fazendo Gênero 9 – Florianópolis, 2010 – a qual também discuto no decorrer dessa tese.

Além dessas obras, escrevi dois manifestos feministas para o NIGS, a partir da pauta editorial sugerida por Miriam Grossi, durante o período de eleições presidenciais brasileiras da campanha do segundo turno, em 2010, os quais fazem parte do **Capítulo IV** da presente pesquisa.

Desta forma, tenho procedido dentro de uma metodologia queer para a investigação nas artes visuais, estudando imagens, realizando ações, participando em manifestações políticas, estabelecendo diálogos, refletindo a partir de leituras, escrevendo artigos e manifestos, e produzindo outras imagens. Em síntese, o trabalho que efetuo pode ser teórico, mas também pode ser prático. Dentro de uma pesquisa de artes plásticas, tanto a produção plástica como a produção textual é necessária, tendo como ponto de partida privilegiado a prática plástica (LANCRI, 1998/2002). Aqui, eu estou desenvolvendo uma metodologia-ação, e como trabalho dentro da inter e da transdisciplinaridade – práticas que discuto no **Capítulo I** da presente tese –, a partir da perspectiva queer questiono o caráter binário da ciência moderna – teoria/prática –, como artista que atua em um

(2008), Espaço-Um, Feevale, Novo Hamburgo/ RS; *I Concurso de Cartazes Homofobia* (2009), Hall do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, para o Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS); e *II Concurso de Cartazes de Lesbofobia, Homofobia y Transfobia* (2010), Hall do Centro de Filosofia y Ciencias Humanas, também para o NIGS.

¹⁴ Este trabalho obteve o Primeiro Prêmio, na Mostra de Fotografias do Fazendo Gênero 2008.

¹⁵ Este trabalho foi realizado com a co-autoria intelectual de Miriam Grossi.

¹⁶ Este trabalho foi realizado também com a co-autoria intelectual de Miriam Grossi.

Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas. Discuto metodologicamente os limites entre o teórico e o prático através do *trabalho* desta tese, onde tanto a produção textual como a prática articulam-se e formam um único corpo que se modifica dependendo do contexto onde atua. Além do mais, como o objetivo principal da tese é a configuração de arte do erótico como objeto de estudos, devo trabalhar experimentalmente com conceitos, teorias, imagens, ações, reivindicações e curadorias, de tal forma que os processos metodológicos fazem parte de todos e cada um dos capítulos da tese.

No **Capítulo I** proponho uma **metodologia queer** para a pesquisa¹⁷ teórica e de produção das artes visuais. Em um primeiro nível, parto de uma abordagem epistemológica para uma discussão sobre o que tem sido o feminino estruturado em um código binário. Pesquiso a emergência dos estudos queer na sua interrelação com estudos feministas, estudos pós-coloniais e arte contemporânea. Apresento a inter e a transdisciplinaridade como uma solução epistemológica frente aos estudos disciplinares da ciência moderna, a partir de uma perspectiva crítica do estudo da ciência e da tecnologia. Procuro mostrar como os estudos feministas surgem questionando precisamente o binarismo da ciência moderna, tendo como um dos seus desdobramentos os atuais estudos queer.

A partir das pesquisas inter e transdisciplinares, focalizo a *visualidade* como elemento componente da produção de subjetividades, desejos e sexualidades. Encontro o feminino como constituinte do modelo dicotômico que se gera disciplinarmente no código masculino/feminino, assim como outras analogias: sujeito/objeto, heterossexual/homossexual, teórico/prático, objetividade/subjetividade, mente/corpo, cultura/natureza, centro/periferia, dando início à sua problematização.

Em um segundo nível, realizo uma abordagem teórica. Para isso, desenvolvo abordagens teóricas para o estudo das imagens em um contexto de sexualidades, tais como iconologia e culturas visuais. Realizo aproximações teóricas sobre como atua a *(des)classificação* de possíveis identidades dissidentes. Utilizo os estudos pós-coloniais, que são constitutivos da metodologia queer que proponho. Logo após, mostro como essa *(des)classificação* corresponde a uma

¹⁷ Uma das vantagens do português é que o termo *pesquisa* pode incluir tanto o trabalho teórico quanto o prático, enquanto que a língua espanhola dificilmente consegue o mesmo efeito do sentido utilizando o termo *investigación*.

(re)classificação ocidental e heteronormativa (WARNER, 1998). Neste argumento utilizo teorias queer.

Em um terceiro nível, realizo uma abordagem metodológica. Proponho uma metodologia queer para a pesquisa das artes visuais a partir de uma perspectiva queer que se desprende epistemológica e teoricamente dos estudos feministas, pós-coloniais e da arte contemporânea. Desenvolvo o que estou propondo como *perspectiva queer*. Explico as fases que compõem a proposta metodológica. Na primeira fase intervém a construção de uma genealogia. Já na segunda fase *(re)produzo linguagens* de práticas visuais e exploro também a maneira pela qual estou realizando ações artísticas que executo como práticas experimentais, valendo-me da antropologia visual.

No **Capítulo II** *(re)produzo linguagens* de práticas artísticas mediante o conceito de **ambiguidade**. Na primeira parte explico o regime epistemológico visual através do registro intersexual. Na segunda parte trabalho com distintas imagens do erótico nas quais atua o ambíguo, visando uma problematização do feminino. Utilizo teorias trans, fazendo diferenças entre o transexual e o transgênero, porque esses conceitos não são correspondentes.

No **Capítulo III** traço uma breve genealogia de **fetichismo**, para depois interferir com este mesmo conceito em determinadas imagens da contemporaneidade. O objetivo é mostrar que *fetichismo* é um rastro do pós-colonial¹⁸ em imagens artísticas que trabalham com a dimensão de tráfico, de escravidão e de violência, *(re)produzindo a linguagem* do erotismo a partir de uma perspectiva queer. Desejo propor a construção de genealogias como uma maneira de pesquisar conceitos específicos para desenvolver pesquisas dentro da arte contemporânea. De uma forma ou de outra, estou inserindo uma arte gerada no queer dentro da arte contemporânea.

No **Capítulo IV** utilizo o conceito do **manifesto** como recurso operativo para entender propostas textuais e visuais na contemporaneidade a partir do feminismo queer. Pesquiso e amplio o fenômeno de visualidade, elaborando uma breve genealogia de *manifestos* feministas. Realizo articulações conceituais para discutir as propostas dos *manifestos* como a diáspora queer.

¹⁸ Estou utilizando a noção de pós-colonial no sentido que Donald Slater e Morag Bell (2002) sugerem como uma primeira acepção: como um modo associado com o pós-estrutural e o pós-moderno, instaurando-se como um trabalho de agência, subjetividade e resistência. Neste sentido, as práticas artísticas que estudo problematizam a modernidade enfatizando diferenças e a inseparabilidade do colonialismo e o imperialismo (COSTA, 2010).

Também trabalho conceitualmente as ações que tenho realizado no NIGS, núcleo que considero como um espaço, um laboratório, que me tem permitido realizar práticas experimentais artísticas e políticas. É importante mencionar que o fato de ter sido convidada pela coordenadora do grupo para curar exposições do NIGS, assim como por minhas colegas pesquisadoras como Simone Ávila, tem sido uma experiência muito produtiva para interatuar com outras questões sobre gênero, sexualidades e identidades. A experiência de interferir um espaço institucional como o é o Hall do Centro de Filosofia e Ciências Humanas/CFH, da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, em Florianópolis, estando em contato com estudantes e professores desse Centro, também foi um aprendizado. Esse espaço de repente passou a ser parte de nossas discussões como pesquisadoras/es. Isso é algo que viemos dialogando com a equipe de montagem de base que temos conformado por vontade própria: Anelise Froes, Raruilquer Santos Oliveira e Vinicius Kauê Ferreira, colegas do NIGS, além de Ana Paula Garcia Boscatti, do curso de Ciências Sociais/UFSC e Virginia Nunes, da Universidade Federal da Bahia, que também fizeram parte da equipe. Através das distintas intervenções que produzimos estivemos “queerizando a nossa existência”, como afirmou Froes assim que terminamos de montar o Trans Day Nigs 2010. “Transformamos tecido e barbantes em saberes dissidentes”, é como se referiu Ferreira, a propósito do que foi a nossa última interferência no Hall do CFH, em 2010. Considero significativo que nesta última ação que realizamos tenha surgido o conceito de manifesto visual no documento explicativo para a inserção das atividades sobre Transexualidade e Contra a Patologização das Identidades no Marco Internacional contra a Patologização da Transexualidade, escrito por Simone Ávila, idealizadora e organizadora desta atividade, a primeira ação inserida no contexto político da transexualidade, no Brasil, e do Trans Day Nigs, em 2010. Esta atividade é importante para a presente pesquisa porque se articula com o que escrevi e propus como manifestos do NIGS frente aos discursos da campanha eleitoral presidencial brasileira, em 2010. Porque tenho pensado a curadoria das exposições e intervenções como *manifestos* que se inserem em um contexto de sexualidades dissidentes sem perder de vista a dimensão do político. Da mesma forma, o manifesto que escrevi para expressar nossa inconformidade a respeito da opinião pública acerca da campanha eleitoral, o pensei e imaginei visualmente.

No **Capítulo V** trabalho com o conceito de **desafio** como uma categoria que permite pesquisar fotograficamente o processo do erótico em ações experimentais. Estudo o erótico como um *desafio* que provoca a pesquisa do seu processo mediante ações fotográficas no espaço urbano. A articulação do texto deste capítulo dialoga com poéticas visuais, lembrando que “revelar a construção poética das obras é um dado significativo para o entendimento da arte” (RIBEIRO, 2009: 52). Na última parte, estudo os acontecimentos que se desencadearam a partir da exposição das fotografias.

O **Capítulo VI** está reservado para as **conclusões**. Em uma primeira parte, realizo reflexões finais sobre a configuração da arte do erótico como objeto de estudos, no contexto da prática inter e transdisciplinar. Faço um exame atento sobre o feminino, a partir do pesquisado na tese. Em uma segunda parte analiso o que deve ser levado em consideração para uma metodologia queer para a pesquisa e produção de artes visuais. Em uma terceira parte projeto um último pensamento sobre o sentido da arte a partir de uma perspectiva queer.

Finalmente, esta proposta metodológica a partir de uma perspectiva queer, é o resultado de um conjunto de tensões na sua interface com o íntimo, o familiar, o acadêmico, o profissional, o nacional e o artístico. Esta proposta enfrenta campos queerfóbicos e transfóbicos, encontrando impedimentos por parte dos Estudos de Gênero, Gays e Lésbicos que se colocam a pensar e estudar sexualidades desde a óptica do gênero, da homossexualidade e do código binário, cujo único critério no campo do desejo e das subjetividades é a orientação sexual. Do mesmo modo, esta proposta também desafia uma arte onde, por vezes, o formalismo cega outras possibilidades de pensar e fazer práticas artísticas que provoquem mudanças significativas em nossas próprias vidas.

Assumo os riscos íntimos, familiares, acadêmicos, profissionais, nacionalistas e artísticos que esta pesquisa e esta prática possam implicar. Em seguida, apresento em uma primeira parte a versão portuguesa, contendo algumas das Figuras que fazem parte da pesquisa. Na segunda parte, apresento a versão espanhola. Os Anexos aparecem na última parte, depois das Referências.

CAPÍTULO I

METODOLOGIA QUEER

Introdução

Preciso de uma metodologia que me permita problematizar o feminino na arte do erótico. Até o momento, não se tem desenvolvido os suficientes subsídios teóricos e metodológicos a partir de uma perspectiva queer que problematizem especificamente o feminino na arte do erótico.

Desenvolvo este capítulo em três níveis:

Em um primeiro nível – epistemológico –, me interessa desenvolver a relação que existe entre inter e transdisciplinaridade e sua relação com o feminino. É importante porque estou partindo da hipótese de que existe um regime epistemológico visual que atua na produção de subjetividades, no que se refere à constituição de identidades, logo, de desejos e subjetividades. Mostro como a configuração de um objeto de estudos como arte do erótico, ao estar problematizando o feminino está contribuindo para a epistemologia dos estudos feministas queer, na medida em que o interdisciplinar constitui uma ação teórica rumo a uma dimensão do político nos processos da produção de conhecimento, questionando códigos binários como sujeito/objeto, masculino/feminino. Pesquiso a articulação que existe entre ciência e tecnologia e processos de constituição de sujeitos, bem como a emergência da inter e a transdisciplinaridade em uma perspectiva da crítica às ciências. Destaco o papel dos estudos da antropologia e dos estudos pós-coloniais para o estudo das subjetividades. Saliento a relevância da arte contemporânea para o estudo e problematização das identidades e o desmembramento do seu objeto a partir deste fenômeno, rumo a uma interdisciplinaridade.

Em um segundo nível – teórico –, realizo uma abordagem a campos de conhecimento relativos ao estudo de imagens, como a iconologia e culturas visuais. Levanto especificidades no que se refere ao estudo do feminino. Analiso o papel de determinadas áreas do conhecimento que têm contribuído para a *(des)classificação* de sexualidades que escapam do código binário. Explico o papel das tecnologias da visualidade para a *(re)classificação* constante dos corpos de modo a formatar os desejos sexuais mediante a mídia e outros dispositivos como as artes visuais, em específico, a pornografia.

Em um terceiro nível – metodológico –, proponho uma metodologia queer em diálogo com disciplinas como antropologia visual, estudos pós-coloniais e arte contemporânea.

Inter e transdisciplinaridade em estudos feministas, antropologia e arte contemporânea: a problematização do código binário

A crítica dos estudos das ciências nos tem apontado uma equação entre modernidade e ocidentalização (HARDING, 2007/2009), o que quer dizer que a ciência ocidental está construindo campos de conhecimento de cunho afirmativo dicotômico como natureza/cultura e sujeito/objeto (BOAVENTURA DE SANTOS, 2004). De tal maneira que a avaliação da história da ciência está em função de seus avanços e conjecturas (HARDING, 2007/2009) que, por muito distam de situações pós-coloniais¹⁹ que afetam a milhares de grupos culturais não-ocidentais e não-masculinos.

A ciência moderna trabalha com estudos disciplinares que podemos identificar como estudos kuhnianos (HARDING, 1998), os quais produzem ciência e tecnologia de forma predatória apropriando-se de recursos materiais e de sujeitos populacionais não-ocidentais. A lógica dos estudos disciplinares como projeto de conhecimento universalista ignora o contexto da produção de conhecimento (KUMAR GIR, 2007). A forma com a qual se organiza o discurso considerado científico, a sua estrutura racional e seus procedimentos de verificação, sujeita saberes e contextos locais produzindo minorias em função de uma hierarquização científica (FOUCAULT, 1976/1992). Ao resultado disto denomino *realidades contextuais*. Assim, por um lado, temos a pureza dos objetos disciplinares (LATOURE, 1994) que está intrinsecamente relacionada com a prática e criação de agências, instituições, corporações, políticas econômicas, públicas e sociais, brancas, masculinas e transcendentalmente culturais. Estes objetos puros e higiênicos, assim como instâncias isoladas sem espaço para a interrelação ou questionamento, refletem epistemologias que não aceitam redes (Idem, Ibidem) ou transmutações para uma hibridação,

¹⁹ A partir deste momento estarei utilizando o termo situação pós-colonial, ao longo da tese, a partir da perspectiva dos estudos pós-coloniais de Sandro Mezzadra (2008), o qual pressupõe um olhar crítico da nossa contemporaneidade incorporando novas constelações políticas de práticas de conhecimento da modernidade, em uma diversidade de experiências e lugares, sem ignorar as contradições que as caracterizam.

inter, multi ou de caráter transdisciplinar para uma modificação das condições de produção de conhecimento.

Simultaneamente, esta modernidade tecnológica e científica somente avança à custa de restrições culturais que exigem a produção de contextos de feminização. Estou entendendo como contextos de feminização a produção de realidades (BUTLER, 2002) como periferias, como o pós-colonial, o rural, o trabalho doméstico (HARDING, 2007/2009), corpos femininos de precariedade laboral, cultural e sexual (ROMERO BACHILLER, 2003), todos eles marcados por uma intensificação do regime epistemológico binário que, atualmente, também se faz presente em um tráfico feminino de capital transnacional (FALQUET, 2008; GUILLEMAUT, 2007).

Isto quer dizer que esta pesquisa que objetiva a problematização do feminino está questionando sistemas de conhecimento na sua relação com a governança democrática, com batalhas da nossa contemporaneidade rumo a uma definição adequada do político (HARDING, 2007/2009) em clara tensão com o conhecimento científico disciplinar, ocidental e moderno. Sabendo de antemão que a gestão do conhecimento é uma gestão da linguagem (FERNÁNDEZ TOLEDO, 2003), podemos ter como um dos pontos de partida que o feminino está atravessado ou está sendo gerido por processos de conhecimento disciplinares que atuam através da linguagem.

A exigência da interdisciplinaridade em ciências humanas como fenômeno surge precisamente devido a uma preocupação sobre as repercussões culturais e sociais das tecnologias e da produção científica (HADORN, 2008). Por isso não acredito que somente com a feminilização da ciência e da tecnologia, e com a ocupação dos campos científicos (MELO & LASTRES, 2006) seja possível questionar os sistemas de conhecimento puros e, portanto, binários. Desde os finais do século XX tem-se percebido a necessidade de analisar o sentido do conhecimento. Ação, pesquisa e educação interdisciplinar começaram a ser vistas como uma solução prática teórica. Nesses processos de pesquisa contemporâneos *diversidade* e *complexidade* têm emergido como dimensões empíricas das problematizações sociais, políticas e econômicas, o que tem afetado a maneira de perceber e de descrever os processos investigativos, no sentido de que se tem visto que essa dimensão de heterogeneidade implica em trabalhar com diferentes disciplinas e atores na busca de caminhos sistêmicos. É possível afirmar que a pesquisa interdisciplinar enquanto prática se acentua como ação de busca e prática sistêmica (PAYNE, 1999).

Os estudos feministas têm sido os primeiros a contemplar *diversidade* e *complexidade*²⁰ como dimensões empíricas, propondo processos democráticos políticos como objetivos estratégicos de transformação (HARDING & MERRILL, 1983). Isso tem sido feito a partir da categoria analítica do sistema sexo/gênero (RUBIN, 1986), como componente de distintas interações sociais, científicas e tecnológicas (HARDING & MERRILL, 1983). Os estudos feministas surgem problematizando a produção do conhecimento de forma crítica e efetuando inflexões em campos disciplinares (MATOS, 2008). Esses

²⁰ No contexto local brasileiro, operar com a *diversidade* e *complexidade* de sujeitos políticos tem fortalecido na história recente a concepção pluralista de Estado. Especificamente, desde 1985, através do Conselho Nacional dos Direitos de Mulher (CNDM) é que a participação política das mulheres se tem ampliado, tendo como objetivo a defesa de seus direitos. Com a oposição à ditadura militar e com ação direta do movimento feminista surgem conselhos executivos, de participação social e em interlocução com o Estado (*Trilhas Feministas na Gestão Pública*, 2010), assim como em vinculações partidárias tanto na estrutura organizativa quanto na ação (RODRIGUES, 2001). Este dado é importante porque o desenvolvimento do feminismo no Brasil encontra como uma das suas particularidades a luta não somente de classes, mas também contra a ditadura militar, que é o que vai marcar também a emergência de publicações feministas como *Brasil Mulher e Nós, Mulheres* (GROSSI, 2004), constituindo-se, em grande medida, como movimento pela Anistia Política (RODRIGUES, 2001). As articulações feministas estão intimamente ligadas à mediação de publicações no Brasil. Vale dizer que 80% das reivindicações feministas, na época, foram incorporadas à Constituição de 1988, no marco da igualdade para negras/os, indígenas e mulheres, o que nos revela a importância da diversidade para os estudos feministas. A ordem neoliberal implantada desde o Consenso de Washington, na década de noventa, significou um retrocesso no estabelecimento de processos de democratização em uma nação como o Brasil (*Trilhas Feministas na Gestão Pública*, 2010). Neste contexto, é importante ter em conta que no marco da globalização não somente atua a ordem neoliberal. O movimento feminista brasileiro tem sabido adquirir legitimidade internacional desde 1975 na I Conferência Mundial sobre a Mulher, no México; na Conferência Internacional, no Rio de Janeiro – 1992; de Direitos Humanos, em Viena – 1993; População e Desenvolvimento, Cairo – 1994 (RODRIGUES, 2001), e, na Conferência Mundial sobre a Mulher, em Beijing, em 1995 (Idem, *Ibidem*), formas de (re)articulação feminista no âmbito nacional e mundial. Foi no contexto de diálogo transnacional precisamente em Beijing que, ganhou visibilidade o denominado feminismo pluriétnico, indígena, lésbico e popular (ÁLVAREZ, 2001). Isto é importante porque nessas circunstâncias globais o movimento feminista foi criticado pelas denominadas racialmente negras e lésbicas brasileiras, por paradoxalmente não estarem contempladas as suas demandas de diversidade na agenda feminista (RODRIGUES, 2001). Atualmente, essa complexidade de grupos diversos como os lésbicos, gays, trans, transexuais e os transgêneros, coexistem em uma vasta rede informacional e de atuação em ONG's, comissões, núcleos autônomos, associações e institutos de pesquisa (FROES SILVA, 2009). A visibilidade constitui um dos elementos das práticas e políticas para a diversidade, mas não tem sido suficiente. O feminismo como movimento social em contínua ação internacional tem se concretizado também na Plataforma Política Feminista, concluída em 2002, em contínua luta contra as perspectivas de cunho liberal e favorecendo o acesso a direitos sociais de forma equitativa para a população feminina. Mas tampouco podemos ignorar que a ordem neoliberal continua solapando o tráfico e o mercantilismo de corpos femininos, aumentando o tráfico de pessoas para a exploração sexual e para o trabalho escravo (*Trilhas Feministas na Gestão Pública*, 2010).

estudos têm percebido essa contensão de modernidade: de produção global/local, cultura/natureza, masculino/feminino, moderno/tradicional, para o avanço de sistemas tecnológicos e científicos (Idem, Ibidem).

A importância do impacto de teorias feministas e estudos de gênero sobre a produção do conhecimento científico é uma preocupação na pesquisa recente (MINELLA, 2006). Enfocado na linguagem da ciência e da tecnologia o ciberfeminismo tem contestado a constante reinscrição de estereótipos de gênero no ciberespaço (CHATTERJEE, 2002).

No Brasil, tem sido a partir da academia que se tem trabalhado para a construção de um processo de conhecimento crítico. Partindo do suposto de que a ciência não é neutra, as concepções teóricas e metodológicas têm como objeto a complexidade da realidade sobre a qual operam, privilegiando as metodologias multidisciplinares para a transformação do processo de conhecimento científico (LEAL & PINHEIRO, 2007).

É assim que a metodologia que eu estou propondo está inserida em uma das suas interfaces: nos estudos feministas do Brasil, como projeto epistemológico feminista de amplas articulações para viabilizar reflexões heterogêneas em um circuito transnacional intercultural, fazendo uso de mediações (COSTA, 2003) como o são as publicações Revista Estudos Feministas e Cadernos Pagu, além de outras revistas e bases de dados *open and advanced access*. Nessas publicações, o mais importante continua sendo as experimentações inter ou anti-disciplinares no campo acadêmico (2003), não somente no que se refere a publicações, mas também aos processos de pesquisa e produção científicas (HADORN, 2008). Além do mais, não podemos nos enganar: o feminismo brasileiro é transnacional²¹. Com a categoria *transnacional* estou me referindo às interações conjuntas que se produzem no ativismo feminista atravessando fronteiras nacionais, formando organizações, atendendo conferências, se comunicando mediante publicações e, principalmente, pensando globalmente enquanto se atua localmente (COSTA, 2000/2006; RUPP, 2008). Isto é algo que me interessa porque tenho percebido que muito do que se tem constituído como estudos queer deve-se a uma construção teórica gerada na rede, denominada Network Traffic, e não somente nas bases de dados²², mas também no formato democrático em que se estabelecem e

²¹ Outras autoras se referem ao feminismo transnacional como *global*, o que quer dizer que se trata de um feminismo cujo sujeito é plural e múltiplo (NOCHLIN & REILLY, 2007).

²² Em 1990 a arte contemporânea se transnacionaliza. As bienais internacionais competem

se dinamizam os sites trans e queer em um contexto *transnacional* (ALEXANDER, 2002), sem perder de vista o contexto local. A prática de translação também é um exercício constituinte do queer.

Neste sentido, deve-se reconhecer que a prática investigativa transdisciplinar não se reduz à aplicação de distintas metodologias para a configuração do objeto, mas também está vinculada às implicações que leva em si imaginar nas novas possibilidades de transformação na pesquisa (VAFOPOULOS, 2006), como são as experimentações conceituais. Dessa forma, é possível que a transformação da pesquisa produza objetos e, conseqüentemente, campos de estudos capazes de gerar outras formas de atuação que problematizem os processos de produção de conhecimento e de pensar e fazer tecnologia. Isso também tem a ver com a emergência de ações sistêmicas alternativas propostas a partir da academia e obrigatoriamente em articulação com culturas contextuais, localizadas e minoritárias que apontam a um redimensionamento da prática acadêmica universitária. É necessário reconhecer que a incorporação da ciência e a tecnologia não tem sido precisamente uma das preocupações centrais nas ciências humanas (HARDING, 2007/2009).

Já vimos que os estudos feministas surgem questionando binarismos como cultura/natureza ou masculino/feminino. Há desconstruções, mas poucas pesquisas tem tido como foco central a desconstrução do regime epistemológico binário²³. Os estudos queer, no

entre si e transformam-se em espetáculos culturais, aumentando o mercado da arte e expandindo-se até os países denominados não Ocidentais. Este contexto favorece a arte feminista que vai se nutrir do pós-estruturalismo para uma desconstrução da identidade feminina. Estas discussões vão transpassar fronteiras no momento em que cresce, em uma escala global, a discussão da arte através da expansão de publicações como *Art in America*, editada nos Estados Unidos. Assim como *Third Text*, cujo primeiro número já tinha aparecido em Londres, em 1987 e que tem representado o deslocamento do domínio cultural da arte do centro para a periferia (CHADWICK, 1990/2002). Atualmente é possível acessar a esta informação mediante o Portal de Periódicos da CAPES, nas universidades federais do Brasil.

²³ Buscando delimitar seu objeto de estudo para uma competência disciplinar e científica, os estudos de gênero usam estrategicamente a diferença sexual para não clivar seu objeto na mesma experiência transversal que o identifica. Do contrário, talvez tivesse sido impossível encontrar sua legitimidade como campo científico. Em uma busca pela igualdade, a desconstrução das relações de gênero levou à consolidação de uma autonomia teórica (SARDENBERG, 2007). Tanto é assim que as metodologias que utilizam os estudos de gênero são métodos científicos modernos oriundos de outras disciplinas kuhnianas, se vistos à luz da crítica dos estudos da ciência. Cabe abrir a discussão, em outro espaço, sobre se é apropriado ou inapropriado epistemologicamente empregar indistintamente os conceitos de *gênero* ou *feminismo*. Por outro lado, é necessário não perder de vista o contexto em que se estuda gênero. Existem posições dentro do feminismo que tomam gênero como uma categoria analítica, como um ponto de partida teórico que pressupõe uma relação diferencial dos organismos de poder

contexto de pesquisa que estou propondo, podem contribuir para os estudos feministas problematizando o feminino e, neste sentido, ampliando o debate em torno do código binário como modelo de ciência moderna, na sua mais radical diversidade e complexidade e, principalmente, retomando a dimensão do político (MOUFFAT, 1999).

Os estudos queer emergem nos Estados Unidos²⁴ em 1990 para desafiar os mecanismos de normalização e de poder de nomeação dos sujeitos sexuais: masculino/feminino, casado/solteiro, heterossexual/homossexual dentro de uma violência social (ENG, HALBERSTAM & MUÑOS, 2005). Questionando o processo social não somente de produção e reconhecimento, mas também de normalização e de sujeição de identidades, esses estudos inter-relacionam, de maneira crítica, categorias como raça, gênero, classe, nacionalidade, religião e sexualidade – que são preocupações epistemológicas também dos estudos feministas. A antropologia tem sido uma das áreas do conhecimento que mais tem se interessado em confrontar a interrelação de ambas as dimensões (FRECCHERO, 2009).

Estou trabalhando estudos queer articulados com estudos feministas²⁵, porque na gênese²⁶, as teorias queer emergem quando o sujeito político do feminismo não é mais mulher, precisamente em um movimento de pensamento e raciocínio divergente ao Ocidental,

(BUTLER, 1999). Ora, no campo das políticas públicas, os estudos de gênero têm trabalhado com base no pressuposto de que a única forma de aceder à justiça é através da igualdade. Mas já se tem visto em contextos específicos como o da instauração de uma política de cotas no Brasil, por exemplo, que não se tem incrementado significativamente a participação de mulheres no âmbito parlamentar. Temos no Brasil uma política de cotas eleitorais municipais, estaduais e federais (GROSSI & MIGUEL, 2001) que para alguns não constitui uma medida de transformação substantiva (RODRIGUES, 2001), dada a diminuição de competitividade eleitoral das candidatas (ARAÚJO, 2001). É um fato que existe um número limitado de mulheres com preocupações políticas ou cultura parlamentar devido, em grande medida, a suas trajetórias e a sua situação estrutural e cultural (2001). Tampouco acredito que o uso de categorias como *reconhecimento* – identitário – possa chegar a modificar a precariedade do feminino, quando não se tem um estudo sobre as condições da sua produção dentro de um código binário inquestionavelmente sexista. Os movimentos sociais que buscam o *reconhecimento* de identidades que não as heterossexuais, pressupõem a existência de uma democracia liberal. Nestes termos, posso questionar através de algumas das ideias de Pinto (2008): Como pode haver justiça sem agência? E ao mesmo tempo, como pode haver agência sem justiça?

²⁴ Evidentemente, os estudos queer têm incorporado as teorias da sexualidade da filósofa francesa Monique Wittig, principalmente no que se refere ao *estudo de homem e mulher* como formações culturais (CROWDER, 2007).

²⁵ Teorias queer descendem das ideias de movimentos sociais de liberação como o feminismo (WATSON, 2005).

²⁶ Estou utilizando a noção de gênese como o conjunto de fatos que concorrem para a emergência do queer.

fazendo uma perspectiva de totalidade e inclusão (ANZALDÚA, 1987). A maneira de operar é pluralista²⁷. Não se trabalha com antagonismos produzindo síntese e, neste sentido, o queer não é dialético. Não existem identificações nem de raça nem nacionalistas, porque o queer gera-se habitando em todas as raças (Idem, Ibidem). Mediante conceitos como consciência mestiza, o queer, em Anzaldúa, problematiza o caráter heteronormativo, classista e branco de teorias feministas (ÁVILA & COSTA, 2005). O queer é também um lugar de contestação coletiva²⁸, ponto de partida para uma plataforma de reflexões de saberes contidos na história, de imaginações futuras em direção a uma expansão urgente de proposições a serem realizadas mediante um trabalho político (TRASK, 1996).

No Brasil, estudos queer recentemente têm contribuído para dar continuidade a batalhas iniciais dos estudos feministas, em distintos campos de dimensão interdisciplinar. Particularmente penso que enquanto não se problematize epistemologicamente o feminino como categoria de ordem econômica, cultural e política para os avanços da ciência moderna ocidental, a qual tem como modelo único o regime estruturador binário, toda prática investigativa acadêmica e de políticas públicas não será mais que uma contribuição para o fortalecimento da ciência moderna como dispositivo ao *empoderar* as identidades sociais que se desdobram no dimorfismo heterossexual/homossexual, sujeito/objeto, homem/mulher, sem levar em conta os processos científicos que as estão constituindo em uma ordem neoliberal²⁹. Não bastam pesquisas que tenham como objetivo a realização de descrições, análises, narrativas ou histórias das diferenças. Nesse sentido, entendo,

²⁷ Para um estudo sobre a amplitude da noção do sujeito do feminismo, pode ser consultado o artigo “A tecnologia do Gênero”, de Teresa de Lauretis (1987/1994). A pensadora explica que falar do sujeito do feminismo não se refere exclusivamente à Mulher, ou de uma essência inerente a todas as mulheres, mas também, como diferença de mulheres, de seres diferentes formados a partir da tecnologia de gênero, de seres que estão fora da ideologia do gênero. A definição do sujeito do feminismo encontra-se em andamento, explica de Lauretis, apoiando-se em Gloria Anzaldúa e Cherrie Moraga (1981).

²⁸ Oponho-me aos argumentos epistemológicos e teóricos que partem do princípio de que o queer é uma identidade e que o seu principal objetivo é transgredir – como uma solução para resolver os conflitos das relações sociais. Estou me referindo às críticas como as de Louise Turcotte (1996), entre outras.

²⁹ No Brasil, o trabalho de Cecília Sardeberg (2008) é relevante neste sentido, já que a antropóloga tem contribuído para uma epistemologia feminista onde se estabeleçam diferenças entre o que ela tem traduzido como *empoderamento liberal* e o *empoderamento libertador*. Acredito que neste momento estamos vivendo uma etapa onde urgem e estão se levando a cabo revisões epistemológicas nos estudos feministas e nos estudos queer, insistindo em uma dimensão do político, isto é, na localização do conflito como ponto de partida.

com Pino (2007), que é necessário problematizar processos de constituição dos sujeitos. O que também coincide com a necessidade de se colocar em evidência a partir do queer a sexualização dos desejos, entre outros fenômenos, como processo e prática de conhecimento (Idem, Ibidem), tomando em conta o que autoras como Platero (2007) estão evidenciando como entrecruzamentos constitutivos dos sujeitos a partir de categorias como interseccionalidade, a qual os sustenta nas suas múltiplas diferenças (MISKOLCI, 2009, MARISTANY, 2008).

Os processos mediante os quais se instaura o conhecimento científico na ordem da linguagem, também têm sido trabalhados academicamente a partir da perspectiva dos estudos queer no Brasil, no que se refere aos dispositivos de políticas públicas, AIDS e repatologizações de sexualidades dissidentes (MISKOLCI & PELÚCIO, 2009).

Essas múltiplas diferenças no sentido da interseccionalidade da constituição dos sujeitos como identidades têm sido estruturantes da antropologia cultural. Para uma cartografia dos pontos de comparação na construção do conhecimento, a antropologia tem sido um campo privilegiado. Em um contexto de colonização, a antropologia tem configurado como objeto o estudo da *cultura* e, conseqüentemente, assumindo uma dimensão global. Em um processo de descolonização a partir da Segunda Guerra Mundial, tem configurado *culturas*, no plural, ao comparar o ocidental com o não ocidental (CLIFFORD 1994/2008). Porém, o paradigma da reprodução e do parentesco tem permeado o trabalho das narrativas antropológicas, no que se refere aos estudos de sexualidade, contribuindo para o dimorfismo sexual da ciência normativa e, desta forma, para a constante reinscrição de categorias como feminino – e masculino – como uma classificação natural nas culturas (HERDT, 1993) e na linguagem. Porém, a categoria do *erótico*, assim como as suas múltiplas manifestações como o desejo, é o que tem levado à antropologia a questionar categorias como *normalidade* (Idem, Ibidem).

Em contrapartida, epistemologicamente os estudos pós-coloniais têm como um dos seus pressupostos iniciais a ideia de que é possível perceber, a partir das margens, as estruturas do saber e do poder (BHABHA, 1998/2001), problematizando quem produz o conhecimento, quais são seus contextos de produção e para quem esta produção está sendo dirigida (BOAVENTURA DE SOUZA, 2004). Nestes estudos, os campos de significação são tomados como matrizes ideológicas para a constituição das diferenças e para a inscrição de

indivíduos como sujeitos, mas também onde intervêm processos de subjetividade em posições específicas de sujeito, de subjetividade e de desejo (BRAH, 2006).

Não é por acaso que os estudos pós-coloniais recorrem à arte da literatura. As interações entre arte e linguagem têm sido recorrentes como uma forma de trabalhar a(s) cultura(s). Na contemporaneidade, mediante categorias como performance, a arte tem-se aberto para a interdisciplinaridade. Trabalhar na abertura de fronteiras disciplinares e na experimentação de novas mídias através de categorias como performance tem sido um dos desenvolvimentos intelectuais mais significativos que a arte tem tido nos últimos 30 anos, havendo articulações entre o visual da arte e o performativo do evento (SOUSSLOFF & FRANKO, 2002). Dentro de suas mais variadas modalidades, performance questiona os estereótipos corporais interferindo na estabilidade que proporciona a identidade (GLUSBERG, 1997/2007).

O registro – fotográfico ou em vídeo³⁰ – do evento experimental³¹ é o que tem levado a por em questão qual é o objeto de estudos na arte. Essa *indecibilidade* do objeto tem se traduzido em indefinição interdisciplinar (SOUSSLOFF & FRANKO, 2002). Os deslocamentos conceituais do seu objeto de estudo e práticas incidem no sistema da arte³², tanto no contexto acadêmico como no institucional. Os espaços para suas práticas expandem-se, modificando categorias que transformam teorias, metodologias e práticas artísticas. Atualmente, no

³⁰ A linguagem do vídeo, a partir do registro de performances, tem sido amplamente explorada por artistas mulheres e lésbicas, como Lynda Benglis, no seu trabalho *Female Sensibility* (1973) já que, nos seus inícios, tem representado uma prática pouco territorializada por homens (RICHMOND, 2008).

³¹ Evidentemente estou incluindo, além dos trabalhos em performance, os happenings, a body art, instalações, intervenções e outras ações de tipo experimental da arte contemporânea que problematizam o espaço cultural, incidindo em contextos políticos, econômicos, identitários, de gênero e sexualidade. Para uma incorporação da função da documentação como elemento integrante de uma obra para sua compreensão, interpretação e legitimidade, isto é, para uma abordagem intradisciplinar no terreno artístico, podem ser estudadas as pesquisas de Helio Ferverza (2009). Também são importantes as pesquisas de André Rouillé (2005) sobre documentação e arte contemporânea.

³² Paul Virílio (1995/1998) insiste em que não é possível falar de desaparecimento de artes plásticas; ele prefere falar da emergência da estética do desaparecimento que surge devido à instantaneidade da fotografia. Esse desaparecimento também produz *indecibilidade* do objeto. Simultaneamente, o registro fotográfico contribui para a localização do fenômeno artístico durante trabalhos experimentais. Esta função da fotografia é associada à expressão verbal ou tradução conceitual das manifestações artísticas, surgindo um efeito provocativo (*Art: a world history*, 2002: 654-655). Nesse sentido, ainda tem muito a ser pesquisado no que se refere à relação entre registro e linguagens experimentais, dadas as implicações com a tecnologia.

século XXI, a arte, assim como outras áreas do conhecimento, exige uma abordagem interdisciplinar, dada a “complexidade da vida contemporânea” (TEDESCO, 2007: 21).

Nas pesquisas de *Arte & Linguagem*, no contexto da arte conceitual, artistas têm constituído como prática teórica a prática artística, interdisciplinarizando o terreno mediante distintas metodologias e áreas de conhecimento, fazendo uso de recursos filosóficos linguísticos e até da denominada cultura popular (WOOD, 2002/2004). Os sites de mídias, incluindo televisão e filmes, também têm sido incorporados no terreno da pesquisa artística. Desta forma, o estatuto da arte é revertido, emergindo as culturas visuais e os estudos visuais, como estudos interdisciplinares compartilhados em cursos de artes visuais³³ e de ciências humanas. Culturas visuais recuperam ou trazem para a academia o estudo das visualidades produzidas pelo que se tem categorizado como práticas visuais não Ocidentais, ou também, como *global arts*³⁴.

Metodologicamente, as culturas visuais têm trabalhado nas dimensões que intermediam dicotomias – tais como olho e olhar, sujeito e objeto –, pesquisando nas imediações da cultura e da imagem, o orgânico e o tecnológico, o social e o fictício, entre outras interfaces (MITCHELL, 2002). As culturas visuais incluem também como uma de suas preocupações a desconstrução do corpo e dos processos identitários atravessados por tecnologias discursivas culturais, visuais e políticas. Embora falar da desconstrução da identidade não seja equivalente a falar da desconstrução da arte, estes estudos propõem, a partir da perspectiva do artístico, diversas conceitualizações que atravessam a articulação da identidade (WILLIAMS, 2004), neste caso, do feminino³⁵, insistindo, nestes termos, que a subjetividade, o desejo e o erótico não poderiam fazer sentido sem a arte. É desta forma que a fronteira entre ciência, ficção e realidade social é uma ilusão ótica, o que quer dizer que não há uma separação ontológica entre o conhecimento formal de uma

³³ Cursos de Artes Visuais estão trabalhando com essa preocupação, com a necessidade de educar o olhar para que se estabeleça uma comunicação entre “leitor e texto visual” (BERTANI, 2009: 267).

³⁴ Ainda não se tem consenso para a categorização destas práticas visuais. Dificilmente em um contexto de globalização estas práticas visuais podem ser denominadas como não Ocidentais. Neste contexto, se tem desenvolvido outros campos como *world art studies* (PAMELA, 2003).

³⁵ São pioneiras em performances dentro de uma pesquisa e/ou questionamento da identidade feminina as propostas de Adrien Piper como *Alimento para o Espírito* (1970) e *Eu sou a localização # 2* (1975); Martha Wilson e Jackie Apple: *Transformação: Claudia* (1973); Joan Jonas: *Organic Honey* (1972); e, Eleanor Antin: *Entalhe: Uma escultura tradicional* (1972), entre outras.

máquina, de um organismo e do tecnológico (HARAWAY, 1985/1991). A arte parece ser um campo de referências para princípios imagináveis de outras linguagens do conhecimento, da subjetividade e do desejo.

A arte contemporânea está participando enquanto exercício crítico da construção de significados, em um processo de revisão e substituição, o que também posso conceituar como exercício de *(re)produção de linguagens* com claras preocupações culturais. É neste processo de intervenção que pretendo atravessar o feminino questionando as distintas formas em que se produz o seu conhecimento – do feminino –, dialogando a partir da perspectiva das margens, a partir da perspectiva do queer, com estudos feministas, antropológicos e pós-coloniais.

Deixo claro que, artisticamente, não estou concebendo as margens dentro de uma geografia ocidental que remete a coordenadas dispostas em clara oposição binária Norte/Sul (BOAVENTURA DE SOUZA, 2004), Ocidente/Oriente (SAID, 1978/2007). Posiciono-me a partir das margens considerando-as como terreno político privilegiado para visão e atuação. Podemos localizar um vínculo entre a atitude queer e a atitude artística, quando o queer emerge a partir das margens do feminismo e quando o sujeito político do feminismo não é mais mulher, precisamente, na arte da literatura.

A metodologia queer, conforme vem sendo executada em outros projetos é interdisciplinar, caracterizada por ser flexível e por supor um tipo de deslealdade para com os “métodos acadêmicos convencionais” (HALBERSTAM 1998/2008: 32). Assim, além de interrelacionar diferentes metodologias, aproveitando-se delas, a metodologia queer é carniceira, porque trabalhando com o passado utiliza o que teoricamente já está morto (TORRAS, 2005). Lembrando que a interdisciplinaridade permite a construção de novos objetos (WILLE, 2008), a metodologia queer vale-se de restos metodológicos de distintas disciplinas para a produção de informação de sujeitos que têm sido ignorados ou excluídos pelos estudos tradicionais (HALBERSTAM 1988/2008). Posso afirmar que as imagens com as quais estou trabalhando a problematização do feminino ao longo da presente pesquisa pertencem a contextos lésbicos, pós-lésbicos³⁶, feminino-masculinos, feministas, pós-feministas, queer, pós-queer e/ou trans, o que constitui uma queerização do sistema de arte, entre outros aspectos.

³⁶ Para uma explicação da pós-lesbianidade, pode ser consultada a pesquisa de Clare Farquhar (2000). A autora indaga também se existe uma imagem representativa de sexo lésbico.

A metodologia queer que apresento em seguida tem como objetivo propor distintos agenciamentos do processo artístico: *(en)codificador de cultura* e *(re)produtor de linguagens*. Proponho essas categorias como instrumentos de abordagem e de (re)significação teórica, como formas de interferir em práticas artísticas do erótico no momento do seu estudo. *(Re)produzir linguagens* quer dizer *queerizar*: traduzir cruzando fronteiras econômicas, políticas e libidinais (COSTA, 2006), atravessar linguagens, dizer desdizendo, transcrever conceitos na sua inflexão política e material (EPPS & KATZ, 2007).

As imagens de arte do erótico que problematizam o feminino não são arbitrárias. Como dispositivos artísticos de (re)tradução e questionamento sexual provocam tensões em modelos e teorias. O que estou propondo é trabalhar com um desejo visual dissidente e alternativo, frente a uma sexualidade binária. Isto será percebido através da impregnação de conceitos como *ambiguidade*, *fetichismo*, *manifesto* e *desafio*. Trata-se de uma metodologia que não é passiva no momento em que atua. Quando aplicada *(en)codifica cultura(s)* mediante uma *(re)produção da linguagem*, provocando interferências na maneira de olhar ou produzir uma imagem dentro de um processo de transformação cultural.

Na próxima seção proponho abordagens teóricas para o estudo de modelos e teorias de imagens visando configurar uma metodologia queer para a pesquisa e produção de práticas visuais.

Abordagens teóricas de imagens

Durante o trânsito que tenho tido como professora de história, de antropologia da arte e como artista, tenho me dado conta que o estudo das imagens no momento de visualizar fenômenos ou de recortar ou construir visualidades está mediado por teorias que correspondem a modelos, formas de operar ou de raciocinar, isto é, a pautas ou códigos construídos ou aprendidos. E que os resultados que obtemos estão condicionados pelas categorias das quais partem esses modelos determinados, formas de interatuar no espaço cultural. Ou seja, não estamos “vendo” na imagem a imagem, e tampouco o trabalho artístico transporta uma visualidade própria ou alheia à teoria ou modelo que o constituiu. Quer dizer que na realidade estamos percebendo e trabalhando com uma linguagem e uma visualidade aprendida. Neste capítulo, executo associações e dissociações entre as distintas formas de

estudar imagens e categorizar identidades, configurando o que estou denominando como metodologia queer para estudos visuais.

Estou entendendo como abordagens teóricas de imagens aquelas teorias e metodologias cujo objetivo é estudar a configuração de uma imagem no que se refere a sua leitura, análise, interpretação ou produção. Parto da base de que para cada uma das abordagens existe uma maneira de conceber a visualidade e a linguagem na imagem, ativados através de formas de estudos determinadas, ou seja, mediante teorias e metodologias apropriadas.

Pesquisar mediante abordagens teóricas implica o estudo de premissas teóricas, assim como de suas interfaces nas suas distintas adequações e momentos metodológicos para com determinadas disciplinas, gerando na prática do seu estudo e constituição, a própria abordagem. A partir de uma perspectiva queer, discuto essas maneiras de configurar, analisar, interpretar e produzir imagens.

À sua vez, abordar a partir de uma perspectiva queer significa trabalhar com uma atitude crítica frente a essas formas de interpretar ou produzir imagens, eliminando alguns dos conceitos e retomando outros, sempre expandindo as visualidades que não precisamente se afinam em um código binário identitário. As imagens, de alguma forma ou de outra, contribuem para manter os efeitos normalizadores (PRECIADO, 2010b) e excludentes das denominadas minorias sexuais. Estou construindo o suposto de que as abordagens teóricas que percebo para o estudo de imagens fazem parte do que Foucault explica como modos instituídos de conhecimento de si e de seu saber (FOUCAULT, 1980/1981). O que desejo explicar é que a configuração de uma imagem, a sua análise, interpretação ou produção, demanda de modos instituídos e saberes determinados que se estabelecem e se transformam dentro de processos de conhecimento, instaurados acadêmica, disciplinar e cientificamente. Trata-se de formas de adequações de ver, interpretar e codificar que instituem processos de conhecimento e saberes. Essas formas a partir das quais experimentamos, nos conduzimos e nos comunicamos mediante imagens, estão regidas por estruturas teóricas³⁷. A linguagem funciona precisamente dentro de sistemas ou estruturas teóricas e é constitutiva do pensamento (GEERTZ, 1973/2003). Cada abordagem teórica institui uma forma de

³⁷ Estudos sobre filosofia matemática explicam associações entre modelos de pensamento e percepções visuais. Neste campo, pode ser consultado o estudo de Jeremy Avigad (2009) sobre a obra de Marcus Giaquinto, intitulada *Visual Thinking in Mathematics: an Epistemological Study*.

uso da linguagem e de visualidade para a configuração, interpretação ou produção de uma imagem, para a sua experimentação, condução, expressão ou comunicação.

Em todas as abordagens, a forma em que deve ser usada a linguagem determina como modelos, teorias e metodologias devem acionar a visualidade nas imagens, ao que Foucault (1980/1981) se refere como a produção de subjetividades, para a instauração, manutenção e transformação das identidades. Estou de acordo com Preciado (2004/2007), para quem a produção de subjetividades deve ser estudada a partir de constelações transversais como corpo, sexualidade, raça, nacionalidade, língua ou estilo e, principalmente, para esta tese, mediante as constelações da imagem. Estou falando, em específico, de subjetividades políticas que não se fundamentam em identificações naturais ou naturalizadas, onde interferem as novas tecnologias para a reinvenção de imaginários políticos e estratégias de ação (BAÑÓN, 2010). Isto indica que o estudo da arte do erótico em questão, quando problematiza o feminino, trabalha em tensão com a(s) cultura(s) provocando modificações no nosso olhar, interferências, *desafios* ou *intoxicações visuais*. A seguir, exponho as abordagens ao mesmo tempo em que dialogo com outros campos de saber(es).

Abordagem iconológica

Estudar imagens artísticas mediante o uso da iconologia significa espelhar o problema de uma cultura. No contexto da produção de subjetividades, o corpo adquire uma imagem, o corpo é produzido como imagem. Isto não quer dizer que cada corpo seja apenas um espectro, uma imagem discursiva ou um discurso imagético. Quer dizer que para cada corpo produzido tecnológica, discursiva e subjetivamente, corresponde uma imagem gerada tecnológica, discursiva e subjetivamente. Estas predisposições, adequações, interações, percepções, transformações que surgem e se sucedem no espaço e no tempo através dos corpos como imagens têm sentido através da linguagem discursiva, visual e tecnológica.

Para Aby Warburg, os estudos iconológicos se opõem à estetização da história da arte (CASTAÑEDA, 2009: 9), para evitar consonâncias estéticas para com os métodos formalistas. O que quer dizer que a iconologia não se preocupa com os estilos, mas em todo o caso tenta analisar quais foram as soluções plásticas que os artistas encontraram, sempre em vínculo com o passado (AGAMBEM, 2007).

Podemos ver como a iconologia acredita em um tipo de transmissão conceitual imagética através do tempo – difusionista. Assim, as imagens são herdadas pela tradição, considerando a cultura como um processo de transmissão.

Ao analisar as mutações a partir de um mesmo tema, a iconografia ajuda a traçar uma história das ideias, prestando maior interesse nos temas e conteúdos. As imagens são objetos complexos que cobram vida culturalmente, e que também produzem cultura(s). Iconologicamente os artistas contribuem para uma visualidade própria ou subjetiva que ao estar articulada com a(s) cultura(s) propõem outra linguagem, outra maneira de olhar uma realidade cultural. Desta forma, estas práticas artísticas adquirem a função de *(en)codificadores culturais* e *(re)produtoras da linguagem*. É assim como habitam e se transformam as realidades culturais mediante a complexidade das imagens dentro de práticas de linguagem que têm sido propostas por artistas. A *(re)produção da linguagem* para uma *(en)codificação cultural* de desejos dissidentes é o que estou propondo como função da metodologia da pesquisa.

Dentro dos estudos em iconologia/iconografia, é importante o trabalho de Marie-Jo Bonnet (2000), no que se refere a uma problematização do feminino. Para a historiadora da arte, a iconologia atua reforçando o lugar da sexualidade na organização social. O imaginário que não reforça o Eros pederasta (Idem, Ibidem), ou a visão heteronormativa (WARNER, 1998), é excluído da *Cidade*. O Eros pederasta³⁸ está erigido na Instituição do Estado; na Grécia Antiga, tinha o propósito de iniciar a seus jovens, no seu futuro papel viril, rumo a uma sociedade patriarcal nascente, ocidental, que não é mais que a que se pretende viver na atualidade. O desejo denominado masculino nunca desaparece ou é excluído representacionalmente. Iconologicamente o desejo denominado feminino não pode ser “visto” porque não é fálico nem ereto, portanto, é julgado como “irrepresentável” pelo enigma que provoca. O que significa o desejo feminino? Ou bem, o que pode chegar a significar o desejo feminino? De que estamos falando quando dizemos desejo feminino?

Ainda que não esteja optando por binarizar o problema, me parece importante deixar claro que o processo de pesquisa para uma problematização do feminino na arte do erótico e a partir de uma perspectiva queer deve ser configurado de forma diferente ao de uma

³⁸ Também denominado como “amor socrático” (HILL & WALLACE, 2003: 209-210).

problematização do masculino. O que não exclui uma masculinidade feminina ou qualquer variante que parta do feminino. Mas é imprescindível partir dessas bases diferentes, de estudos diferentes, de histórias e genealogias diferentes. Análise, produção, bibliografia, teorias e metodologias não podem ser as mesmas. O desejo que problematiza o feminino é muito diferente como manifestação, prática sexual ou cultural do denominado masculino, tanto em termos de sexualidade, subjetividade e erotismo, quanto em termos históricos, econômicos, colonialistas e pós-colonialistas. E não estou falando de essência ou substância, mas de recorridos históricos, culturais e políticos de constituição e tecnoconstrução diferentes, de processos de conhecimento científicos e tecnológicos diferenciados. De acordo com essa especificidade, o atual estudo demanda uma intervenção e compromisso diferente (HARAWAY, 1999).

Retomando e a partir do raciocínio de Bonnet (2000) posso inferir que estamos frente a uma exigência cultural: somente pode chegar a formar uma iconologia aquilo que pode ser representado ou significado. Quando em um trabalho artístico aparece um desejo aberto rumo à outra iconologia alternativa, ou seja, tentando abrir um território não fálico, ou bem, não binarista, chega a ser considerado como irrepresentável, por que não pode ser “visto” e, portanto, conotativa e paradoxalmente, é percebido como perigoso. Da mesma forma, posso fazer uma transposição a outras experiências que tenho quando leciono ou quando produzo uma imagem “estranha”. Os espectadores temem ante o desconhecido. Quando não há um significado visual surge o temor ante o visto. Podemos dizer que o temor frente a uma imagem é o desconhecimento do visto.

Em uma visita que realizei ao Musée du quai Branly, em Paris, tive a oportunidade de me confrontar com a coleção de objetos de Mali, Côte d’Ivoire, Nigéria, Gabão e Congo. Porém, por falta de teorias para visualizar as representações de corpos provindas da arte de ditas culturas, senti um temor: senti uma falta de códigos para uma possível tradução visual. Aprendi o estudo da arte em países pós-coloniais. E ainda que o Brasil seja uma nação privilegiada no que se refere à pesquisa e desenvolvimento de uma arte contemporânea independente, as minhas únicas certezas, naquele momento, eram relativas a uma arte universal ocidental³⁹. Agora me dou conta da necessidade de novas

³⁹ Esta *(des)classificação* da arte africana é histórica e biopolítica. A história da arte conta com vários registros, destacando-se a categorização de “primitivo” para trabalhos de máscaras de tribos africanas, cuja visualização é apropriada por distintos movimentos da arte moderna

políticas de recodificação que nos permitam perceber imagens de corpos fora das representações ditas universais (CHEETMAN, HOLLY & MOXEY, 2005).

No próximo item discuto a importância dos estudos pós-coloniais e de culturas visuais para o estudo da visualidade em diferentes contextos, não sem antes deixar claro que uma iconologia que problematize o feminino a partir do erótico será constitutiva do processo investigativo metodológico. Tanto o objeto como o campo configuram-se na prática investigativa. Nesse momento, metodologicamente estou usando a interdisciplinaridade como uma prática que constrói o seu objeto (VIGOROUX, 2000) no seu próprio andamento (LEIS, 2005).

Abordagem dos estudos pós-coloniais e culturas visuais (Des)classificação discursiva – visual

Essas novas políticas de (re)codificação também têm sido uma tarefa de teorias queer que têm trabalhado na (re)significação da sexualidade e do corpo, partindo de contextos investigativos criados pelos estudos pós-coloniais. A construção da sexualidade e dos desejos tem sido produto de uma dicotomização do corpo colonizado, tanto metafórica como literal, tecnológica e visualmente. As teorias queer problematizam as narrativas de viagem e/ou antropológicas que, se as consideramos dentro de um dispositivo da aliança e da sexualidade

como o cubismo e o fauvismo. Isso posiciona a cultura da Europa Ocidental como civilizada, detentora e praticante da “cultura”, e as “fine arts” relegadas à dimensão do mágico e do ritual o que tem sido denominado como mundo “primitivo” (SCHEIBLER, 1999: 21). Por isso não estou de acordo com que a crítica contemporânea continue categorizando a arte que se produz na África como “primitiva”, como é o caso de Liliane Meffre (2010). Isto não quer dizer que eu subestime noções como “primitivo”. Penso que é necessário fazer uma genealogia sobre aquelas noções que têm tido implicações epistemológicas e políticas. Acredito que devem ser recuperadas pesquisas antropológicas como as de A. C. Oughter Lonie (1878), onde recupera noções como “primitivo” oferecendo outras perspectivas. O trabalho que vem realizando Alfred Gell (1998) é importante pela sua pertinência atual e política para uma ampliação do objeto de arte, desde o *ponto de vista antropológico*, articulando conceitos como agência para a configuração dos objetos. Também destaco o trabalho de Philippe Descola, por sua obra curatorial que também teve a oportunidade de conhecer, realizado na exposição *La Fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*, no Musée du quai Branly, Paris (16 de Fevereiro de 2009 ao dia 17 de Julho de 2010). O trabalho de Descola abre o objeto de arte antropológico propondo distintas práticas artísticas para serem abordadas através de quatro modelos de figuração: um mundo animado, um mundo objetivo, um mundo subdividido e um mundo entramado. A exposição nos propõe um diálogo visual entre distintas práticas culturais e artísticas, com máscaras amazônicas, as miniaturas dos Inuit, a pintura holandesa do século XVII, a fotografia francesa do século XIX, as pinturas australianas com sonhos, a pintura contemporânea do Senegal e também as tramas da cultura huichol, entre outras mais.

(FOUCAULT, 1976/1984) têm funcionado como discursos colonialistas ao mesmo tempo em que têm incitado à existência do próprio colonialismo (TRAUB, 1995). Nesta parte, problematizo a construção da sexualidade a partir da *(des)classificação* visual de fenômenos não binaristas e suas consequências para os estudos de gênero, de sexualidades e de visualidade, de como o ponto de partida para a interpretação das identidades se efetua através da percepção visual do fenômeno, chave para entender a sexualidade em um contexto da crítica pós-colonial e de produção de subjetividades. Não podemos entender o dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1976/1984) sem compreender a colonialidade (QUIJANO, 2000). Quer dizer que o dispositivo da sexualidade atua em um regime epistemológico visual, onde minorias – em termos de representação – não têm controle sobre sua própria imagem⁴⁰ em distintos espaços como os de comunicação, políticos, culturais, artísticos e, incluindo o acadêmico (MACHADO, 2004).

⁴⁰ Dentro da antropologia clássica, especificamente, nos estudos de Saladin d’Auglure (2006), é possível se deparar com a forma que se pesquisam fenômenos fora do código binarista – feminino/masculino – no que se refere ao que o autor denomina como *homem travesti*, na ilha Saint-Laurent, no estreito de Bering, Alaska. Essas pesquisas instituem corpos de análise que são mediados visualmente. O uso de categorias está interposto por essa visualização, entre outros aspectos. A linguagem da antropologia tem atuado como instrumento de legitimação de identidades, a partir de uma perspectiva da crítica pós-colonial (CUNHA, 2002). Fazendo uso de transcrições etnográficas, Saladin d’Auglure denota que tem prestado atenção à importância do vestir, antes que a forma como atua dito personagem. E através da sua percepção visual, narra como um homem com bigode se veste como mulher, advertindo que existe uma grande consideração por este tipo de personagem que não pode ir ao encontro “da sua natureza” (2006: 302). Esta narrativa corresponde a uma das manifestações de ansiedade colonial (PRECIADO, 2010) para enfatizar práticas culturais do Novo Mundo da África ou do Leste, com a finalidade de estabelecer em categorias de gênero e sexualidade. Saladin d’Auglure (2006) localiza outras práticas travestis na Sibéria, como com os Tchouktches, e no Noroeste do Pacífico. Afirmando de antemão que o estudo destes personagens é parcial e que tem sido associado à *homossexualidade*, o antropólogo propõe deslocar a abordagem da orientação sexual para a dimensão do gênero. Este dado é relevante, porque podemos ver como há uma problematização, uma nebulosidade, algo que não pode ser encaixotado dentro dos estudos da homossexualidade. Há um sujeito trans que tem sido categorizado como travesti. Tentando ser objetivo na sua observação o autor insiste em traduzir o sistema dos yupit como moral, onde, a partir do ponto de vista do autor, trata-se de desvios sexuais, retomando o relato de Jane Murphy (D’AUGLURE, 2006). Mais adiante, no mesmo texto, o antropólogo conta que conheceu uma *mulher* yupik que, como tinha sido educada como *rapaz* sabia da caça, a mesma que tinha sido praticada pelo pai. D’Auglure nos informa que estes casos também são numerosos entre os Inuit de Nunavut. Também fala que entre os Inuit canadenses a prática de travestir-se se interrompe na puberdade. A filha deve usar roupas femininas a partir da menstruação, tatuar o rosto e corpo, o que ocasiona crise de identidade e o que a direciona para a vocação xamã. Nesta leitura podemos observar como o *sujeito trans* agora é imaginado, categorizado como xamã. Mas o que é isso? Não é mais que uma categorização, uma tradução cultural para Ocidente em uma tentativa (in)consciente por *(des)classificar* possíveis dissidências sexuais brancas e heteronormativas. D’Auglure está falando a partir do gênero

Nas narrações antropológicas existe uma reivindicação conceitual por uma identidade de gênero binarista. A observação parte da visualidade em função de um regime epistemológico visual. A invisibilização do que não comporta nem feminino nem masculino, do ambíguo, do fetichista, do desafiante, do que foge, do que transita, vai dar lugar à colonização visual que se executa ao *(en)capsular* o corpo como imagem de gênero. Em diferentes espaços e tempos determinados indivíduos não se enquadram nas categorias de feminino e masculino, como o tem estabelecido a cultura de Ocidente. A *(des)classificação* de Ocidente desses indivíduos obedece a um modelo de pensamento. Este modelo de pensamento tem guiado as análises antropológicas e históricas. O dimorfismo sexual tem tido como referente a linguagem da anatomia para a classificação dos corpos durante o trabalho de campo, o que afeta a interpretação das relações sociais no resultado final, construindo modelos visíveis de análise que ignoram o comportamento sexual dos sujeitos observados (HERDT, 1993). A isto denomino colonização científica visual.

Esta colonização científica visual pode ser traduzida como uma *(des)classificação* visual. Este tipo de experiências denominadas em contextos específicos como transmasculinas (ÁVILA & GROSSI, 2010) – que em muito se deve ao esforço de culturas visuais por terem empreendido o esforço para uma construção de outros objetos de estudo –, focalizadas a partir do binário, provocaram um abandono epistemológico ou uma ausência do seu estudo no Ocidente⁴¹.

É assim como culturas visuais negam-se a dar por consolidado o visual, problematizando-o como tal, assim como também os estudos pós-coloniais partem da premissa de que sujeitos observados e analisados não têm contado com os meios para poder configurar seu próprio ponto de vista, carecendo de um controle sobre a sua própria imagem. O regime epistemológico visual edita culturalmente a imagem do corpo em função de uma representação sexual binária, utilizando mecanismos de regulação como o cinema, a arte e os meios de comunicação.

Em um nível discursivo de abordagem, a edição da imagem está articulada com práticas regulatórias – dentro desse regime

binário, dentro da sua obsessão colonial, utilizando o que Valerie Traub denomina como retórica da sexualidade (1995).

⁴¹ Nesse sentido, resulta relevante a pesquisa que Simone Ávila está efetuando no Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas/UFSC, sobre transmasculinidade, utilizando como recurso um site que ela mesma tem construído: <<http://soutranhomemedai.webnode.com/>>. Acesso em 05-05-2010. Trata-se da primeira pesquisa no seu gênero, no contexto brasileiro.

epistemológico visual – que têm o poder de produzir e governar corpos, mediante um processo de reiteração de normas específicas. A reiteração é um processo necessário que nunca se completa (BUTLER, 1993). As instabilidades dos corpos são possibilidades de regulação. Essa adequação é discursiva, mas também tecnológica, para uma materialização que se realiza em função de uma adequação visual, entre outras. Discursivamente é através de práticas performativas que se executa esse ato regulatório. A performatividade é citacional e reiterativa. Mediante enunciações de função binarizante constante, a linguagem produz a realidade que nomeia (Idem, Ibidem). Isto indica que a produção dos corpos nunca termina; é necessária uma reiteração constante. As normas regulatórias de *sexo* trabalham em uma modalidade performativa para constituir a materialidade dos corpos e, muito além de tudo isso, do sexo dos corpos, de modo que sejam inteligíveis *visualmente*. De acordo com Butler (1993), a diferença sexual, o código binário, atua para uma consolidação do imperativo sexual. Os corpos materializam a norma regulatória. O que quer dizer que a construção cultural de gênero não é superficial. Sexo não é somente o que a ciência dita que as pessoas possuem. Sexo é uma das normas a partir das quais o sujeito passa a ser viável e programável. O que qualifica um corpo para a vida, no domínio cultural da inteligibilidade (Idem, Ibidem).

Lembrando que este efeito somente tem sucesso dentro de um contexto histórico e cultural, ou seja, a existência de práticas performativas não é automática ou se dá por si só, pois obedece a convenções pré-estabelecidas (AUSTIN, 1955), assim como também a práticas de violência e tecnológicas (PRECIADO, 2010) dentro de um regime epistemológico visual. A visualidade de sexo é iconologicamente cultural e colonial, uma construção científica a partir da colonialidade do poder (QUIJANO, 2002). Instituições como família, educativas, jurídicas, de saúde, acadêmicas e científicas, constata e produzem realidades de sexo, subjetividades e desejos de acordo com ícones e representações de gênero e sexualidade que estão sendo mediadas pelo cinema, pela arte e pela mídia. Isso configura o que podemos denominar como *cultura sexual visual*. Imagens produzidas midiaticamente têm impacto sobre desejos e subjetividades, na medida em que atuam em identidades projetadas e identificações sociais e filiações culturais (SHOHAT, 2001).

É por isso que as pesquisas de culturas visuais têm como propósito estudar e resistir a explicações meramente culturalistas, isto é,

pesquisam como atua a construtividade no que se apresenta visualmente natural (MITCHELL, 2005). Ao questionar o visual como natural, culturas visuais problematizam a complexidade da tecnologia visual (Idem, Ibidem).

Na próxima parte explico como é que atua a tecnologia para a produção e regulação das subjetividades, desejos e eroticidades.

(Re)classificação tecnológica – visual

Com tudo isto, quero dizer que não basta a inteligibilidade de sexo como prática discursiva. Dentro deste dispositivo da sexualidade e em um contexto de crítica pós-colonial, fenômenos residuais como o trans, que também podem ser denominados como linhas de fuga (BREA, 2006) ou o que não pode ser identificável no código binário, passam a ser trabalhados por um conjunto de tecnologias do corpo, tanto científicas como artísticas e midiáticas. Há uma articulação entre arte, ciência e tecnologia para a produção do feminino. É assim como o objetivo desta seção se propõe explicar como opera uma *(re)classificação* que atua tecnológica e visualmente, como componente de uma ansiedade colonial.

A partir da Segunda Guerra Mundial vão proliferar operações cirúrgicas, experimentações e ações hormonais, assim como produções artísticas e de comunicação para a sobrecodificação estética e erótica dos corpos, dentro de uma lógica binária heteronormativa. Lembrando que a designação masculina ou feminina tem se efetuado de acordo com critérios visuais relacionados com uma estética da sexualidade e de sexo (PRECIADO, 2008), ou através de informações científicas que não são mais que leituras a partir de linguagens de tecnologias de visualização (HARAWAY, 1999). Em um contexto neoliberal e de consumo, indivíduos são (re)localizados em “lógicas classificatórias reguladoras de uma ordem moral global” (CUNHA, 2002: 157-158).

No que se refere às linguagens das tecnologias de visualização, temos como principal dispositivo a pornografia⁴². A pornografia

⁴² No que se refere ao debate sobre pornografia liderado pela feminista Catharine MacKinnon, em 1990's, nos Estados Unidos, destaca o trabalho de Charlotte Witt (1997), onde faz uma análise comparativa entre o discurso de MacKinnon e o de Nadine Strossen. MacKinnon parte do pressuposto de que se a pornografia é performativa, então discrimina e violenta a mulher. Já para Strossen, a pornografia pode ter mais de um uso. A partir do liberalismo clássico, Strossen celebra o que ela denomina *liberdade sexual*. Nesse sentido, para Strossen, a censura da pornografia significa *repressão sexual*. Algumas das teorias que discutem a visão moral da pornografia pertencem a Alisa L. Carse (1999). O caráter de ficção da pornografia é tratado por

(re)classifica a designação das identidades, normalizando a relação entre os corpos, propondo pedagogias da sexualidade (PRECIADO, 2009). O filme pornográfico opera como uma máquina performativa, produzindo modelos de sexualidade. A pornografia indica como devem ser usados os órgãos, fazendo uma distinção entre os que devem ser considerados sexuais e os que não devem ser sexuais e sob quais circunstâncias temporais, espaciais, públicas e privadas devem ser utilizados (Idem, Ibidem). A sobrecodificação atua erotizando determinados órgãos do corpo ao mesmo tempo em que os classifica dimorficamente como masculinos ou como femininos. Os afetos não existem em si, não são alheios a indivíduos ou comunidades e tampouco são inseparáveis da circulação dos signos visuais que os produzem (GONZÁLEZ, 2009).

Agora, essa sobrecodificação visual da sexualidade é performativa e tecnológica, na qual sexo é performatizado através de práticas repetidas e politicamente reguladas: trata-se de uma indústria do espetáculo onde intervém a teatralização, a iluminação e a cenografia públicas, para a tecnovisualização de corpos, de modo que, quanto mais inacessível seja a apresentação do corpo, mais desejável. A sobrecodificação além de estar presente na Internet, no cinema, na arte e na televisão, produzindo prazer mediante normas e estéticas corporalizadas, afeta a produção da subjetividade (PRECIADO, 2008).

A partir dos níveis epistemológicos e teóricos que estou expondo até aqui, nas seguintes seções vou desenvolver a metodologia da presente pesquisa.

Metodologia queer para a pesquisa/produção de artes visuais

O objetivo metodológico primordial é transpassar modelos precedentes – binaristas –, dentro de um contexto de globalização, onde não sejam utilizadas categorias dicotômicas como colonizadores e colonizados, evitando oposições maniqueístas entre “nativos e colonialistas”, “oprimidos e opressores” (KUPER, 1999/2002: 283). O queer e o trans não trabalham com categorias binárias, trabalham com saberes situados em uma multiplicidade de línguas que atravessam uma linguagem única sexualizada (PRECIADO, 2008). A metodologia queer

Jean Dragon (2001), para quem as novas tecnologias provocam um deslocamento da intimidade, dando lugar a dois possíveis efeitos: o poder transgressivo da imagem ou bem, a definição de territórios identitários. Para uma visão panorâmica sobre o que se tem produzido dentro da crítica pornográfica, pode ser consultado o trabalho de sistematização de Catherine Zuromskis (2007).

que estou propondo *traspassa* categorias, *cruza* a *(des)classificação* mediante a *(re)produção* de visualidades dissidentes, traficando com conceitos de distintas línguas e disciplinas para a interferência artística no regime epistemológico visual.

Estou utilizando a *perspetiva queer* como um processo que permite atravessar disciplinas, com a finalidade de interferir no paradigma binário que permeia um regime epistemológico visual. O queer, nesta pesquisa, dialoga com o feminismo de tal forma que proponho contribuir para o desenvolvimento de um feminismo queer.

Entendo que o queer emerge no campo da arte, mais precisamente no campo da literatura, genealogicamente. Por esse motivo proponho uma perspectiva do queer a partir do pensamento de Glória Anzaldúa (1987), poeta chicana. Compreendo o queer na consciência mestiça – e feminista – de Anzaldúa, no campo da arte da literatura.

O queer, em Anzaldúa, é o nome que adquire um tipo de instabilidade em relação ao caráter binário da ciência ocidental. A seguir, estudo o queer em Anzaldúa, articulando-o com teorias queer desenvolvidas por outras autoras para, com isso, ampliar a definição da perspectiva queer que estou propondo nesta pesquisa, a modo de introdução da metodologia queer. Trabalho com aquelas premissas que estão sendo importantes na contemporaneidade para a configuração dos estudos queer, em específico no contexto de crítica dos estudos de ciências e da prática inter e transdisciplinar. Explico também de que maneira estou operando na pesquisa. Isto é, justifico o processo de tradução como forma de sobrevivência queer, muito além de ser uma prática de desconstrução, de performatividade ou de teoria queer.

O pensamento de Anzaldúa (1987) coincide com a tradução cultural das teorias pós-modernas e pós-estruturalistas européias na academia estadunidense. Na área da literatura, os textos são desconstruídos revelando a sua heteroglosia. Mas, ao mesmo tempo, os pós-estruturalistas mostram que leitores são produtores ativos. Isto é, transferidos para o contexto das identidades. Os significados de si são produzidos em e com a linguagem, dentro de um discurso que é definido como sistema de poder e conhecimento, questionando-se, desta forma, a ciência moderna.

Desde o ponto de vista de Anzaldúa, existem paradigmas dominantes e formas de pensar previamente definidas que são apresentadas como imutáveis (Idem, Ibidem). Esses paradigmas são transmitidos através da cultura. Anzaldúa não trabalha com a categoria de biopolítica, mas percebe a preservação dos direitos da tribo ou do

coletivo sobre os direitos individuais como um fator importante culturalmente, ao que é considerado como sobrevivência do social. Judith Butler (1990) constrói como um dos seus pressupostos filosóficos que toda narração se cria dentro da linguagem e que, portanto, não se pode saber nem o que está antes nem fora da narração. O que se estabelece como “o antes” é uma atenuação da lei. Dizer que uma lei é universal é uma forma de garantir sua preservação na vida social (Idem, Ibidem). Anzaldúa contempla a equação entre cultura e lei. Em Butler, a lei regula o campo sexual que pretende descrever, descreve os sujeitos sociais que pretende representar e, multiplica os gêneros que deseja dominar.

Para Anzaldúa (1987), muito do que a cultura condena na vida social está focada nas relações de parentesco, no bem-estar da tribo, da comunidade e de *família*. Para Butler (1990), o sistema sexo/gênero é ditado em instituições culturais como *família*, a qual se refere como uma forma residual do intercâmbio de mulheres e da heterossexualidade obrigatória – o que pode ser traduzido nesta pesquisa como resíduo pós-colonial.

Em Anzaldúa o queer abraça o perverso, o problemático, o que atravessa os confins do normal, o considerado como o transgressor. O queer inclui também indocumentados e imigrantes ilegais, no contexto chicano estadunidense. Abordagens a partir do feminismo e do queer, como os de Jon Binnie e Tracy Simmons (2006), estudam dissidências sexuais e seu impacto sobre políticas de migração questionando categorias analíticas como origem – lar e família –, que nos remetem a afinidades entre reprodução, parentesco e heterossexualidade, condicionando o direito à cidadania em um contexto de globalização e diáspora, dentro do projeto moderno de Estado-Nação. Beatriz Preciado também propõe a criação de um movimento internacional de desnacionalização, o que implica o abandono da identidade nacional, assim como suas restrições de mobilidade e de acesso ao trabalho e território.

De forma articulada, para Teresa de Lauretis (1991), o queer surge para problematizar construções discursivas e silêncios no campo das sexualidades. A partir do ponto de vista de De Lauretis, teorias queer esquivam distinções nos protocolos discursivos, com uma forte protesta contra ideologias passivas, com o propósito de transgredir distinções de estilos de vida e sexualidades nas práticas sexuais denominadas lésbico-gays (Idem, Ibidem). Teorias queer, em De Lauretis, e como eu as estou empregando nesta tese, evitam definições

identitárias como identidades étnicas. É preciso redimensionar diferenças. O queer não significa alguma identidade específica sexual, pois sugere a dificuldade para definir uma população, enfatiza a autora. Butler também questiona, em teorias feministas, o uso de predicados como cor, sexualidade, etnicidade, classe, os quais são pensados pré-discursivamente para incorporar um sujeito situado.

Da mesma forma, Anzaldúa prevê essa dificuldade de definição ao visualizar *aos outros*, aos que se desviam do comum sexual, além dos homossexuais. Deslocando-se do pensamento binário, Anzaldúa descreve essa outridade como (ab)normalidade, como (de)formidade, incluindo pessoas com loucura ou com alguma mutilação – e atualmente além delas podem ser incluídas aquelas que se consideram como loucas, deficientes, mutantes ou trans. Igualmente, para Marie Hélène Bourcier (2002) o movimento do queer, mais que teorias queer, exerce uma resistência micropolítica de des-identificação, em uma tentativa por explorar recursos identitários de maneira pós-identitária. E isso quer dizer que o queer reivindica desnaturalização das identidades.

Também concordo com Butler quando a autora afirma que não existe uma ontologia de gênero sobre a qual possamos elaborar uma política, porque as ontologias de gênero sempre funcionam a partir de contextos políticos e preceptivos normativos, atuando sobre políticas de reprodução e sexualidade (1990).

Nesse sentido, resgato nesta tese, o nexo irreversível entre estudos queer, feministas, de gênero e de sexualidade, quando sabemos que a desconstrução da identidade instaura o que é ou como se constrói a estrutura da identidade, questionando o marco fundacionista – e de todas as teorias fundacionistas – no que se refere a como tem se organizado o feminismo em termos de políticas de identidade (Idem, *Ibidem*).

A categoria analítica de gênero está implicada na construção de subjetividades, de sexualidades e de desejo. Preciado tem trabalhado em um transfeminismo queer e pós-colonial em oposição a um movimento gay manso, centralista e amnésico, o qual busca o consenso, o respeito à diferença tolerável e a integração. Para Preciado, o queer busca pontos de fuga frente ao controle estatal de hormônios, esperma, sangue e órgãos, assim como de códigos como imagens, nomes e instituições das tecnologias de produção e modificação de sexo e gênero. Nessa busca, o mais importante não é ser queer, mas ter uma atitude crítica frente aos efeitos excludentes de toda identidade sexual, intervindo criticamente

nos processos de produção e reprodução de vida, em termos de reprodução social, o que inclui *família*, educação e saúde.

A partir das margens, Anzaldúa encontra atratividade tanto no ser masculino quanto no feminino, pois eles possibilitam uma entrada em ambos os mundos. Para a poeta, o inter ou que ela denomina como “half and halves/ mitad e metades” não sofre confusão de identidade sexual ou algum tipo de confusão de gênero. O que é mais grave, afirma Anzaldúa, é a violência com a que a dualidade nos exige optar ou pelo masculino ou pelo feminino. Neste espaço, Anzaldúa sugere um terceiro país, uma fronteira que também pode ser equacionada com um terceiro espaço, com um *in-between* de Homi Bhabha (1998/2001). Anzaldúa explica que a fronteira é um lugar vago, indeterminado, criado por um resíduo emocional, dentro do campo dos afetos. É um constante estado de transição, onde os *proibidos* são seus habitantes.

Por isso proponho a partir da perspectiva anzalduana, como uma ação de queerizar, apontar reiteraões e tautologias, narrativas que ocultam a construtividade nas implicaões da ciência moderna no que se refere à reprodução da normatividade em relação tanto à cidadania, sexualidade e racialização, como a convenões artísticas, estéticas, sociais, étnicas e culturais. A primeira intenção metodológica é a de *atravessar*, não para se opor, denunciar ou desconstruir, mas para *(re)traduzir* os mais intratáveis fundamentos da normatividade. *(Re)produzo* outras linguagens ao *atravessar* sistemas binários legitimados pela ciência e a tecnologia, mediante *(re)traduções*, *(re)visões* e substituições; operações próprias da arte contemporânea.

Em síntese, as ações que proponho realizar dentro da perspectiva são: abrir espaços mediante práticas enunciativas de escrita para a exposição de sexualidades dissidentes não binárias, assim como com mostras e manifestos; provocar interferências, desafios e intoxicações visuais; *atravessar* a colonização científica visual mediante estudos queer e feministas que proponham outras traduções e transladações inter e transdisciplinares; traficar com conceitos oriundos de diferentes línguas e disciplinas, *transpassar* categorias, cruzar (des)classificações através da *(re)produção* de visualidades dissidentes em imagens contemporâneas, afetando contextos de produção de conhecimento.

Mas o mais importante é que esta pesquisa, este conjunto de práticas, de enunciaões, da escrita, das experiências, dos trânsitos, dos desafios, propostas e manifestos, provoque ações futuras em outras sujeitas. Que este produção textual seja um objeto para a interação de outras práticas, queer.

A prática investigativa de uma arte do erótico é operada mediante níveis de trabalho para a queerização das identidades, explorando e desorientando o poder performático da heteronormatividade. Essa prática explora os lugares do intermédio, do abjeto (MAHON, 2005/2007), do admissível, constituindo outros espaços para a intimidade, desembocando, conseqüentemente, em outros desejos e visualidades, marginais e sexuais, afetando contextos de conhecimento em uma *(en)codificação da(s) culturas*.

Esta metodologia evita a (re)apresentação de pedagogias sexuais. Mediante discussões teóricas queer, de trans, antropológicas e da arte contemporânea, pretendo esboçar a linguagem da arte do erótico contemporânea. Tento encontrar o modo através do qual estão sendo geradas novas subjetividades visuais de desejo, mediante uma *(re)produção de linguagens das tecnologias visuais*.

Como se trata de uma metodologia inter e transdisciplinar, proponho *conceitos*⁴³ como recursos operativos para a configuração do objeto – arte do erótico – na sua confrontação com o feminino. Como estou trabalhando com subjetividades, desejos e eroticidades, decidi empregar conceitos pelo seu *potencial de intersubjetividade* (BAL, 2002/2009). Os conceitos favorecem a pesquisa inter e transdisciplinar no campo da(s) cultura(s) e são intersubjetivos porque o seu significado varia em cada contexto. Esse potencial de intersubjetividade dos conceitos tem a função de estabelecer interações entre processos, formas e maneiras de adquirir e transmitir o conhecimento, levando em conta a inclusão e a exclusão (Idem, Ibidem). Os conceitos que proponho são: *ambigüidade, fetichismo, manifesto e desafio*.

O processo metodológico queer para a pesquisa e produção de artes visuais consta das seguintes fases. Em uma primeira interface, construo uma genealogia política com o mesmo conceito a ser desenvolvido (FOUCAULT, 1976/1992). Neste caso, trata-se dos conceitos mencionados: *ambigüidade, fetichismo, manifesto e desafio*. No caso desse último conceito, como se trata de um processo artístico, apenas sugiro alguns usos para nortear a pesquisa prática. Para construir a genealogia, me valho da história sem fazer história para reconstituição do fenômeno conceitual e seu aparecimento em diversos contextos culturais, econômicos, políticos, ideológicos, de gênero e sexuais. A

⁴³ O conceito ganha repercussão no âmbito acadêmico das humanidades a partir dos anos sessenta, quando as humanidades perceberam “a importância da metodologia muito além do discurso crítico” (BAL, 2002/2009: 21).

genealogia⁴⁴ que uso é a proposta desenvolvida e aperfeiçoada por Michel Foucault (Idem, *Ibidem*).

Nesta interface, são realizadas transposições que pontuam conflitos contemporâneos no campo da produção de desejos e subjetividades. Evidentemente, as genealogias não são naturais, como nenhum processo de conhecimento. O que estou querendo indicar é que a genealogia deve ser trabalhada indicando, a partir da contemporaneidade, como atua a gestão dos corpos dentro do dispositivo da sexualidade. Agora, isto não quer dizer que o tempo da pesquisa seja linear. A genealogia, a partir de uma perspectiva queer, não está preocupada com a origem dos conceitos. Talvez me preocupe encontrar seu surgimento, do conceito, mas isto não quer dizer que esteja acreditando em um original ou em um conceito “verdadeiro”. Os usos dos conceitos dependem do contexto. Não há um conceito autêntico. Defendo a ideia de que o conceito como recurso epistemológico pode e deve mudar o seu sentido dependendo do contexto da pesquisa.

Na segunda interface, opera a *(re)produção da linguagem* e que, de alguma forma ou outra, venho operando desde o início da presente tese, e que também se faz necessária na genealogia. A *(re)produção da linguagem* é a operação que consiste em *transpassar* o sentido do conceito ou formulação, de tal forma que as relações de poder, no que se refere ao processo de conhecimento para a constituição das sujeitos, sejam *atravessadas*, produzindo outras realidades enunciativas. É

⁴⁴ Através da genealogia, Foucault cria um distanciamento no que se refere a áreas de conhecimento. Foucault deixa claro que a genealogia não se opõe à história, mas que sim opõe a um desenvolvimento de uma meta-história ou a colocar em termos idealistas uma possível origem. Ou seja, a genealogia em Foucault não se propõe a fazer uma pesquisa da origem, porque seria acreditar em uma causa primeira. Tentar encontrar uma origem como essência é tentar encontrar uma verdade (FOUCAULT, 1971/1996: 137-138). Fazer uma genealogia significa pesquisar aqueles momentos e descontinuidades denominados por Foucault como acontecimentos. Foucault trabalha com a localização desses acontecimentos, na singularidade dos acontecimentos, suas comoções, choques, se opondo à gênese linear. Foucault toma como referência a genealogia de Friedrich Nietzsche (1887/1996). Resgata de Nietzsche a noção de *Herkunft* que, pode ser traduzida como “proveniência”, contraria a *Ursprung*, que significa “origem”. A proveniência está longe de corresponder à semelhança. O mais importante é o fato de (re)encontrar a singularidade de um *conceito*, localizado em um momento determinado, sem que isto determine sua articulação dentro de uma estrutura histórica (Idem, *Ibidem*: 140-141). Foucault não pretende remontar-se no tempo para estabelecer uma grande continuidade. Opta por manter no passado essa dispersão própria do passado, marcar os acidentes e os mínimos desvios. Para Foucault, o corpo é o lugar da “proveniência”. Sobre o corpo encontra-se o enigma dos acontecimentos passados, o lugar onde nascem os desejos e erros, e onde se desatam, entram em luta e se eclipsam uns em outros (Idem, *Ibidem*: 143). Sistemicamente, a história será efetiva na medida em que ela multiplicará nosso corpo e o operará a si mesmo.

importante atentar para a linguagem. Deve-se estar atento a todas as palavras e imagens. Nada pode apresentar-se ou sugerir-se por acaso. A linguagem deve ser questionada em todas as instâncias normativas. A partir da perspectiva queer a pesquisa e prática da arte alimentam-se da linguagem das instâncias normativas.

Esta metodologia não é meramente discursiva, é prática e teórica. O que quer dizer que deve ser trabalhada na produção de enunciações em distintos meios para a subversão dos conceitos e modificação das condições de imaginação e produção das sujeitas artistas e não artistas, interferindo, através da provocação de interações, em todos os contextos possíveis. As produções de realidades através da ação da *(re)produção da linguagem* que é prática modificarão as distintas zonas do meu trânsito como teórica, como pesquisadora e como artista.

Neste sentido, estou mais preocupada em propor um processo metodológico de *(re)produção de linguagem* que possa ser transportado para a pesquisa e produção de outras práticas que não somente as artísticas visuais. Como estou trabalhando a partir do campo da arte, priorizarei o papel do regime epistemológico visual. Questionarei a construtividade discursiva, tecnológica, violenta e visual, desse fenômeno do feminino como uma construção política que se gesta no erótico dentro de um modelo dicotômico.

A *(re)produção de linguagens* também executa-se no contexto das imagens que fazem parte da pesquisa. Quem trabalha com imagens sabe que é impossível esgotar todas as enunciações que se desprendem a partir de uma mesma imagem. Como já falei na introdução, esta tese não constitui uma análise de imagens, não pretendo fazer um estudo formalista, semiótico, sociológico, psicanalítico ou de outra metodologia, somente estou utilizando aqueles elementos iconológicos que problematizam o feminino a partir da perspectiva queer, isto é, a partir de uma abordagem inter e transdisciplinar pesquiso processos de conhecimento, de configuração de subjetividades e de desejos.

A metodologia queer trabalhada nestes términos deve levar a autorização da expressão de outros conceitos para a construção e redimensionamento de contextos em disputa, como são os contextos de gênero e sexualidades, de identidades, de sujeições, tecnológicos, visuais e até os nacionais. Também deve autorizar a expressão de outras categorias, de frases, de enunciados, palavras de ordem, formulações que permitam a *(en)codificação da cultura*.

As imagens como stills ou circulando transnacionalmente em sites da Internet apresentam outras visualidades que nos obrigam a

pensar e experimentar outras formas de olhar, pesquisar/produzir as distintas imagens do corpo para um maior entendimento da vivência dos gêneros e dos desejos no denominado *último pós-modernismo* (HALBERSTAM, 2005).

A ênfase na visualidade das imagens propostas para o estudo do erótico também (*re*)traduz o ponto de vista formal para a construção das identidades. A transfiguração do processo criativo, desde que se gera a ideia até chegar à Internet, fornece uma imagem com múltiplas identidades, como resultado de “contaminações e impurezas presentes no campo fotográfico contemporâneo” (HARTMANN & GOMES PEREZ, 2009: 12). Considero que a Internet facilita a difusão de imagens, propiciando uma intervenção política, assim como a invenção de sexualidades públicas.

Assim como a tecnologia tem sido utilizada para a produção de subjetividades, corpos e desejos, proponho (*re*)inverter o seu uso através da câmera fotográfica retomando fundamentos específicos da antropologia visual, como o de fazer uso de tomadas subjetivas experimentais, aproximações às sujeitos, movimentos constantes em torno dos sujeitos, intervenções nos ambientes e, principalmente, provocar uma interação com a câmera, como objeto tecnológico de amplas possibilidades. É o que exponho na próxima seção. Estou construindo uma *metodologia-ação* onde idealizo e realizo ações artísticas de tipo experimental, em articulação com a problematização do feminino na busca de uma arte do erótico, enfrentando o seu processo de realização como um *desafio*.

Antropologia visual e metodologia queer

Também é importante a possibilidade de trabalhar com dissonâncias visuais produzindo processos eróticos com o objetivo de interferir em ambientes para sugerir ou até impor um contexto. Trabalho selecionando visualidades, estéticas de personagens ou pessoas do meio trans ou queer e que eu conceituo como modelos para a experimentação de processos de produção do que poderia chegar a ser uma arte a partir de uma perspectiva queer. Reapropriando-me das tecnologias da visualidade, executo ações artísticas a partir da antropologia visual. Tento efetuar entrecruzamentos conceituais da arte, da antropologia visual e das teorias queer.

Algumas experiências da antropologia visual permitem a (*en*)codificação cultural de processos de arte do erótico, através da

realização de ações fotográficas com *modelos* dentro de um processo na busca do que pode ser o erótico. Nestes trabalhos experimentais de produção de imagens tenho dois objetivos. O primeiro refere-se a viver esses processos. Esse objetivo é articulado com a potência da experiência, da vivência de uma prática como condição de possibilidade para a elaboração teórica, ideia trabalhada por Grossi em sala de aula (2010): “Não podemos falar, estudar ou pesquisar o que não temos vivido ou do que não temos experiência. Cada sujeito vai produzir conhecimento a partir de seu lugar no mundo”. Metodologicamente, o uso da fotografia é a linguagem mais próxima a esta proposta, dado o seu “caráter prosaico” que “estabelece uma ligação sem precedentes entre a experiência de vida e a experiência artística” (SANTOS, 2008: 54).

O segundo tem a ver com realizar imagens onde determinadas *modelos* se (*re*)conheçam (RIAL & GROSSI, 2006). Em um contexto de crítica pós-colonial, pode-se dizer que a antropologia visual dividiu a sua forma política de interpretar um fenômeno cultural entre uma visão que não está interessada em dar voz aos que não a tem que é o caso do trabalho fílmico de Marcel Griaule e um filme que pela primeira vez dialoga com o povo: através da câmera de Jean Rouch (RIAL, 2010). Estou deslocando esse tipo de “tentativa” da antropologia fílmica para o campo da ação da fotografia⁴⁵.

Durante as experiências artísticas tento fazer diálogos com as *modelos* a partir da interação com a câmera. Esse trabalho de produção, esse processo, será uma vivência para ser pesquisada e, finalmente, mostrada publicamente. O trabalho escrito também será compartilhado, levando em conta que a imagem é o menos importante. O processo executado, o contexto no qual estamos vivendo e trabalhando quando estamos vivendo no momento prático é o que deve ser estudado. Quero que as *modelos* usem a tecnologia, que a desfrutemos para encontrar situações de eroticidades artísticas a partir dos nossos próprios movimentos: construir outras temporalidades no momento da ação, ou bem, encontrar essa temporalidade, essas visualidades de si, para serem trabalhadas, performatizadas durante a ação.

A partir de um contexto antropológico, Rouch foi quem mais incursionou-se em processos fílmicos. Nas suas etnografias, a câmara é arrebatada nos seus movimentos, comunicando vida entre os personagens que participam dos processos. Esta ação é denominada

⁴⁵ Utilizo a fotografia como uma forma para articular imagens mentais e do exterior. A fotografia é o ponto nodal do dilema entre imagem e pensamento (MICHAUD, 1998).

como *cine-transé*. Embora diversas sejam as críticas que se tem efetuado em relação ao *cine-transé*, principalmente quando se afirma que poucas vezes conseguiu-se fazer com que o sujeito observado acesse ao estatuto de sujeito ativo e autônomo durante o processo de filmagem no momento em que é o realizador quem escolhe como deve iniciar a intervenção (PIAULT, 2006), me parece importante o processo que Rouch tem instituído no campo da antropologia visual porque a partir do meu ponto de vista esta *démarche* dialoga com as teorias queer. Estou falando de teorias queer em Preciado. Para a filósofa, a *revolução* consiste em inventar ficções que possam formar parte da *vida* (PRECIADO, 2010). Acredito que na maneira como Rouch tem filmado – interferindo nas práticas culturais de contextos específicos, experimentando formas a partir das possibilidades de um objeto como a câmera – de alguma forma ou outra, fez parte da vida das pessoas, neste momento, neste espaço. Estou falando a partir do âmbito da subjetividade, de onde Rouch propõe dar maior ênfase ao vivido, à subjetivação como processo intelectual (GONÇALVES, 2008).

A câmera como objeto tem passado a ocupar um lugar tão relevante como os próprios sujeitos denominados sociais, deixando claro que somos nós os sujeitos que decidimos em que momento acionamos a câmera (ROUCH, s/d). Podemos especular que a interação que Rouch provoca em mais de uma etnografia visual mediante a câmera reverte o uso da tecnologia, transfigurando a imagem colonizada do corpo. Interessa-me resgatar, nesse sentido, o processo da ação onde intervém a câmera como um processo que *queeriza* a tecnologia. Isto é, *(re)inverter* o uso da tecnologia para a construção tanto de processos como de visualidades corporais e gestuais em um campo do erótico que não contribuam para a sobrecodificação sexual, estabelecendo um diálogo com imagens que circulam na Internet e produzindo imagens de pessoas que escapam do código binário, sexual.

Conclusão

Ao longo deste capítulo, posso destacar alguns elementos importantes que surgem em uma pesquisa inter e transdisciplinar. O pensamento crítico dos estudos pós-coloniais e de estudos feministas tem permitido a emergência dos estudos queer. Estas relações interdisciplinares trabalham em articulação com a crítica dos estudos de ciências. Para um estudo das subjetividades e da produção do feminino como constituinte do binômio masculino/feminino, dentro de um

paradigma das ciências disciplinares que parece ignorar contextos específicos de produção científica, faz-se evidente uma articulação dos estudos queer com a arte contemporânea, na medida em que estes últimos encontram como ponto de intersecção o questionamento da produção das identidades, desejos e subjetividades, entre outros aspectos.

Sem perder autonomia, arte contemporânea pode ampliar seus estudos em imagens a partir da perspectiva crítica de culturas visuais que incorporam conceitos-chaves como visualidade. O conceito de visualidade inclui formações discursivas que operam em diferentes campos, provocando um diálogo com outras disciplinas.

À sua vez, a arte contemporânea e as culturas visuais encontram nos estudos queer uma possibilidade para abrir o prisma da dimensão cultural. Os relatos de ação podem chegar a produzir transformações na maneira como se tem usado ciência e tecnologia.

O campo em que se configura a pesquisa do erótico como objeto de estudos está intersectado pela pesquisa artística, pelos estudos feministas e das culturas visuais. Ao ter como objetivo a configuração como objeto de estudos de arte do erótico, não somente estará problematizando-se o feminino, mas também formas institucionalizadas e acadêmicas de conhecimento.

No próximo capítulo, que abordo a *ambiguidade*, pretendo mostrar como existem processos de conhecimento institucionalizados do feminino. O conceito como regime epistemológico visual. Em um segundo momento, exemplifico como o erótico transpassa esses processos de conhecimento.

CAPÍTULO II AMBIGUIDADE

Introdução

No inverno boreal de 2009, realizei um estágio doutoral em Madri (Estado espanhol), a fim de efetuar um estudo comparativo entre revistas eletrônicas⁴⁶. Afortunadamente, já tenho transitado no infinito mundo das revistas eletrônicas como Multiplicadora do Portal de Periódicos da CAPES no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas/UFSC. Com isso, tenho realizado cursos na Biblioteca Universitária/UFSC para poder repassar técnicas de uso do portal para colegas universitários ou para aqueles que tenham interesse em consultar documentos eletrônicos científicos.

Assim sendo, durante meu estágio no exterior decidi pesquisar como se produzem as teorias queer no campo da arte, a partir da perspectiva queer do erótico. Em Madrid, meu campo de estudo são as revistas impressas e do portal da Biblioteca Universitária da Universidade Complutense de Madri (UCM) e da Biblioteca Tomás Navarro Tomás. Com a ideia de que basicamente as publicações sobre teoria queer estariam concentradas em revistas especializadas em estudos de gênero, de sexualidades ou feministas, como acontece no Brasil, através da Revista Estudos Feministas, Cadernos Pagu ou Bagoas, entre outras, nos primeiros dias me dedico à realização de uma cartografia que dê conta de tais revistas no Estado espanhol. Como esse plano não funciona, pois são somente alguns números que se dedicam a esse estudo, ou poucas são as revistas que publicam com essa pauta editorial, me dou à tarefa de pesquisar no mundo madrileno urbano trans, queer ou de dissidência sexual, quais são as autoras e autores acadêmicos fundamentais que se dedicam ao estudo do queer e da arte. É assim que me deparo com Lucas Platero.

Acontece que quando o conheço, não é mesmo “Lucas” e sim “Raquel”. Escolho entrevista-la para que, dessa forma, eu possa ter acesso ao contexto em que se produzem as teorias queer no Estado

⁴⁶ Como estrangeira no Brasil, não tive direito a bolsa-sanduíche, apoio que permite a doutorandos desenvolver práticas investigativas no exterior. Na época, a antropóloga Carmen Rial coordenava um projeto que tinha como objetivo estudos comparativos entre revistas científicas eletrônicas brasileiras e espanholas de *open access*. Mediante esse convênio de cooperação internacional pode ampliar a minha pesquisa, na Europa.

espanhol e quais as suas implicações na arte. A sua posição como docente do Mestrado de Gênero da UCM e como integrante do projeto europeu Quality in Gender Equality Policies (QUING) a constituem como uma figura importante e relevante para o trânsito e concretização do Estado espanhol como integrante da União Européia, no que se refere ao contexto de Políticas de Igualdade, em uma dimensão de gênero e sexualidades.

A entrevista é efetuada em Madrid, praticamente na mesma semana em que a conheci, pois logo tive que viajar à Paris. Estando em Paris, em uma tarde de inverno, sentada no meio da sala de arte da Biblioteca Pública de Informação do Centre Pompidou, em meio à pesquisa, quando estou revisando meus e-mails, abro um documento eletrônico enviado por quem eu conheço como Raquel. É o momento em que eu me deparo com Lucas. Nesse mesmo instante envio a Raquel um e-mail onde pergunto se ela também é Lucas. Logo e sem contratempos ela me responde afirmativamente. Inclusive em poucos segundos ratifica a sua posição me enviando outro e-mail reafirmando que ela é Lucas; que é Lucas o tempo todo e que unicamente deixa de sê-lo quando pedem o seu documento de identidade.

Ainda não encontro a razão principal pela qual a partir desse instante me sinto atraída não por Lucas, mas sim pela *imagem* de Lucas, pela sua fotografia digital, pelo seu retrato, pelos diversos ícones dele que circulam na Internet, pelo que o seu charme representa estética, artística e performaticamente. E desde aquela tarde quero fazer uma diferenciação entre o estético, entre o artístico e entre o performático quando estamos atuando no contexto da visualidade do erótico.

Trata-se de conceitos, mas para mim, desde aquela inédita tarde, são como sobreposições que ocupam o mesmo lugar na superfície de minha percepção. Eu, artista, historiadora e teórica que acreditava saber tudo ou quase tudo sobre imagens, sobre métodos e conceitos, a partir desse momento ví minhas certezas se esvaindo, as minhas afirmações e categorizações sobre o que pode chegar a significar uma imagem e sobre como essa pode chegar a produzir desejos, subjetividades e afetos.

Essa atração, esse trabalho sobre o meu olhar e, portanto, sobre o meu corpo, vem ocupar o meu tempo, os meus pensamentos, anotações e rumos da minha tese. A imagem trans de Lucas é como uma mancha de tinta que se estampa sobre os papéis, livros, jornais, telas, lentes, câmeras fotográficas, desenhos e todo, absolutamente todo o meu material de pesquisa.

É assim como escrevo este capítulo, com a intenção de saber quais e como se constituem as práticas que produzem visualidades sobre os sujeitos e de como é importante essa visualidade para a sua conformação e deslocamento identitário de nós(outros) sujeitos, tomando em conta as transformações dessas práticas e as suas incidências epistemológicas na pós-modernidade e com os avanços tecnológicos, científicos e de construção visual (BREA, 2003). O potencial dessas imagens no que se refere à geração de subjetivação e o fato de que essa situação visual, de que esses atos visuais desestabilizam processos habituais de identificação, alimentam a necessidade de pesquisar e praticar o conceito que norteia a minha pesquisa: *ambiguidade*. O que é que vemos quando vemos? Que tipo de predisposições incorporarmos visualmente para a percepção e interação com imagens identitárias? Qual é a relação entre o erótico e o visual? Pode chegar a se instaurar um processo do subjetivo do erótico frente a imagens ambíguas? Qual é a relação entre ambiguidade e arte?

O objetivo principal deste capítulo é mostrar como atua um regime epistemológico visual e como esse regime se constitui na linguagem. A partir de uma perspectiva queer, o conceito de *ambiguidade* atua (*re*)produzindo a linguagem do corpo a partir das mesmas conexões imagéticas que o sobrecodificaram. Ou seja, se a tecnologia interveio visualmente para a construção de um código binário, será a partir da tecnologia que se operará para (*en*)codificar culturalmente o processo de produção de subjetividades visuais do erótico. Pesquiso como o erótico, visualizado através do ambíguo, produz transmorfoses visuais *problematizando*⁴⁷ a maneira de perceber o feminino e a sexualidade.

Assim, é possível definir a *problematização do feminino* como as formas de pensar o feminino, de definir o feminino, suas regras de ação e suas relações com o mesmo. No momento em que estou utilizando o conceito de *ambiguidade* para o estudo artístico e do erótico no feminino, o estou problematizando. Esse questionamento sobre o que seria o feminino no erótico inclui elementos sociais, políticos e econômicos. A expressão direta das dificuldades do seu pensamento, da

⁴⁷ Estou utilizando a categoria *problematização* a partir da perspectiva de Michel Foucault (1984). Para Foucault, a *problematização* tem como objetivo pensar e analisar politicamente o conjunto de práticas discursivas e não discursivas, regras de ação e modos de relação que regulam a forma de pensar e institucionalizar o conhecimento e seus objetos. Trabalhar a partir dessa perspectiva é muito diferente de ter como objetivo o estudo de sistemas de representação.

sua percepção e de suas contradições é que faz possível esse questionamento (FOUCAULT, 1984b).

Na próxima seção, problematizo o feminino mediante o uso do conceito de *ambiguidade*. Para isso, explico como opera um regime epistemológico visual para a regulação do conhecimento do feminino.

Regime epistemológico visual

Nesta parte abordo o que estou considerando como regime epistemológico visual. Parto do suposto de que o feminino – e o masculino – se constitui na linguagem de um regime epistemológico e, para a presente pesquisa, priorizo a dimensão visual desse regime. Interessa-me destacar o papel do visual e do corpo como imagem a partir de uma perspectiva queer, como uma dimensão que interfere na produção de identidades sexuais.

Trabalho com as teorias queer através de (re)significações (HALBERSTAM, 2005) de categorias, de práticas culturais e sobre modos usados para a sobrecodificação de objetos ou tecnologias para a produção de subjetividades, desejos, gêneros, sexos, identidades e sexualidades. É importante não perder de vista essa dinâmica operativa, pois ela será executada ao longo da tese. Ou seja, a transação de conceitos e imagens segue a *démarche* metodológica queer: em um primeiro momento localizo uma sobrecodificação de alguma prática ou conceito para depois *(re)produzir a linguagem* de práticas artísticas determinadas. Intenciono mostrar como a sobrecodificação do código binário tem levado à idealização e realização de imagens que podem ser operadas pela *ambiguidade*.

Estou denominando regime epistemológico visual ao sistema de conhecimento constituído politicamente em uma linguagem visual. Determinando o corpo como imagem, o regime parte de códigos de classificação para a identificação de corpos falantes. O que quer dizer que a classificação das identidades inclui também a construção de tipos de visualidades. O binarismo identitário feminino/masculino é constituído como natural e imodificável.

Esta configuração da estética identitária constrói-se a partir de um dimorfismo sexual que é também constitutivo do nosso pensamento ocidental. Estou de acordo com Deleuze e Guattari (1996) quando explicam que esse pensamento binário opera em uma matriz unitária que produz modelos miméticos. Estamos sempre tentando encontrar correspondências binárias que sejam análogas ao feminino/masculino.

Quer dizer que a “representação” é dada por uma lógica dicotômica cultural.

O *regime epistemológico visual* é acionado em nossa vida diária graças às interpelações dadas em imagens dos meios informativos, do cinema, da publicidade e de todas aquelas imagens que estão no nosso ambiente visual. Esse regime tem como consequência a crença de que nosso processo de visualização é natural. Com isso, nos dedicamos a configurar modelos visuais análogos binários: feminino/masculino, homossexual/heterossexual, progesterona/testosterona, sempre tentando estabelecer representações como correspondências estruturadas em uma linguagem visual. Esta representação articula-se a práticas tecnológicas mais além das discursivas. O que implica que esse regime visual está mediado pela tecnologia, através da realidade intersexual, como explico em seguida.

Fenômenos de intervenção cirúrgica ou de tratamento hormonal em casos de intersexualidade podem ajudar a entender o papel da tecnologia dentro de um regime epistemológico visual, em uma ânsia política pelo (re)conhecimento estético do binário como “natural”. Para começar, a formulação de “intersexual” facilita a dicotomização cirúrgica, pois convida a pensar em um lugar “entre” e geralmente quando se está em um “entre” quer dizer que temos duas possibilidades. Isso viabiliza a operação da divisão binária, literal e representativamente, em criancinhas, por exemplo. Funcionando como estratégia discursiva, o conceito justifica a intervenção nos corpos.

Em outras palavras, a intersexualidade desestabiliza essa invenção chamada “natureza”, questionando a matriz ocidental de sexo, gênero e sexualidade. A ambiguidade do nascimento de bebês intersexuais é examinada por uma equipe médica (CHASE, 1998) e a decisão da atribuição sexual é mais social do que médica. O visual correto para uma performance adequada, no caso da designação masculina, por exemplo, é um dos critérios da equipe médica (FAUSTO-STERLING, 2000). A equipe escolhe entre a convenção do feminino e do masculino para designar um sexo.

Hoje em dia, 90% das atribuições sexuais são “femininas”, dadas as limitações técnicas. Segundo os ditados médicos, é mais fácil criar corpos femininos que masculinos, pelos poucos requerimentos de atividade ou sensibilidade que são exigidos (PINO, 2007). Um clitóris grande representa uma ameaça para as expectativas de uma conduta sexual heterossexual (Idem, Ibidem), por isso a cirurgia é um processo de destruição (CHASE, 1998). Durante o processo é removido o que se

categoriza dentro da linguagem da ciência como clitóris hipertrófico. Nos anos 1960, a cirurgia era denominada como “cliterectomia”, semelhante às práticas de países africanos (Idem, *Ibidem*), como Guiné, Burkina e Somália.

Na atualidade o aspecto estético e visual continua sendo um dos critérios iniciais para o tratamento médico de intersexuais, como o é o tamanho dos genitais (PINO, 2007). A diferenciação sexual é sobrecodificada tecnologicamente dentro do paradigma binário feminino/masculino em benefício do que pode ser categorizado como retórica visual (CAO, 1998).

Também é possível evidenciar o papel significativo da imagem como corpo em outros espaços tecnológicos para a constituição do feminino, através de um reconhecimento político do corpo construído pelo paradigma hormonal. Por exemplo, a valorização de corpos ditos varonis é um produto do investimento capitalista e científico na produção molecular do masculino, mediante hormônios *categorizados* como masculinos e que estão dirigidos para a maximização da virilidade, associados à força e desejo sexual. Por outro lado, o investimento investigativo e científico dos hormônios *denominados* como femininos está sendo orientado tecnologicamente para o controle da sexualidade e capacidade de reprodução (PRECIADO, 2008).

O fato de não aceitar a legalização da livre administração de testosterona, também ajuda a visualizar o conflito. Isso mostra que o uso de testosterona cria problemas *somatopolíticos* que modificam a decodificação visual – e também auditiva –; ou seja, o nascimento de cabelo facial – e mudança de voz (Idem, *Ibidem*) – interferem na prática do regime epistemológico visual, porque não se está de acordo com a linguagem do dimorfismo sexual. Estou entendendo o conceito de *somatopolítico* de acordo com Preciado, como uma forma de produzir discursos a partir de gestões de práticas tecnológicas com o corpo, recodificando-as de tal forma que não estejam afetando a normatividade da estética do visual e que tampouco estejam colocando em questão a heteronormatividade. O cabelo e a voz são significantes que questionam a “virilidade” de bio-homens e o “caráter” construído “tecnicamente” do gênero a partir da linguagem de tecnologias determinadas (PRECIADO, 2008). O dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1976/1984) atua como um dispositivo de codificação. Os corpos diluem-se no que parece ser a ontologia de um cyborg, em uma imagem condensada de imaginação e realidade material (HARAWAY, 1985/1991).

A teoria queer desafia assunções hegemônicas no que diz respeito às relações entre sexo anatômico, gênero sexual, identidade sexual, objeto de desejo e prática sexual (ELLIOT & ROEN, 1998). Não se trata de afirmar a existência de quatro ou cinco sexos (STERLING, 1993). O ponto está em aceitar que as identidades de gênero e sexuais possuem caráter radicalmente construído, tanto discursivo como tecnológico e visualmente. De alguma forma ou de outra – e este é outro objetivo que desejo evidenciar nesta tese – a visualidade é um elemento que deve ser levado em conta quando se estuda a produção das subjetividades, desejos e eroticidades, aceitando que esta visualidade não é somente aparência ou superficialidade, mas também é “encorpada” tecnologicamente. A reiteração discursiva é também visual, e o visual afeta o processo constitutivo de sujeitos.

No capítulo seguinte (*re)produzo linguagens* de práticas artísticas que questionam o feminino dentro de um *regime epistemológico visual* e estabeleço diálogos com imagens que circulam na Internet. Imagens contemporâneas devem ser explicadas iconologicamente em relação a outros trabalhos do imaginário virtual que navegam na Web, em um contexto de globalização, ou seja, não seguem a periodização da história da arte. O espaço virtual permite pensar as imagens fora de um processo linear, facilitando associações e novas contextualizações.

Operando com ambiguidade

Nesta seção o que proponho metodologicamente é pensar a linguagem visual da arte como tecnologia, experimentando outros usos com a finalidade de (*re)produzir uma linguagem* que gere outras articulações e outros desprendimentos do erótico a partir de imagens específicas. O que pretendo é discutir o erótico da *ambiguidade* em imagens que desafiam o determinismo visual da heteronormatividade ou do binarismo sexual. Isto é, logo após haver mostrado que a produção de corpos está mediada por práticas discursivas tecnológicas durante as cirurgias em intersexuais, e mediante a pesquisa, produção, categorização e consumo de hormônios, sugiro que se pense a relação entre visualidade artística, linguagem e corpo como imagem, problematizando o feminino como construção discursiva e, em consequência, como elemento visual do código binário.

Se parto do suposto de que o conjunto de nossos hábitos corporais constitui técnicas aprendidas (MAUSS, 1974), posso concordar com Geertz (2001) que o cérebro não pode operar

independentemente fora do contexto em que a nossa mente se encontra no mundo. Linguagem, cultura, tecnologia e pensamento são inseparáveis. A linguagem é uma ferramenta para a autoconstrução humana (HARAWAY, 1985/1991).

A fronteira entre ciência, ficção e realidade social é diluída; não existe uma separação entre o tecnológico e o orgânico (Idem, *Ibidem*). Pesquisar a arte do erótico implica pensar na linguagem como um sistema que tem que ser posto em ação a partir de outras realidades visuais, o que quer dizer que imagens possibilitam *(re)produzir linguagens*, imaginar ou construir outras formas de pensar e atuar a partir do que se está visualizando (HORSTKOTTE & PEDRI, 2008), atingindo *realidades contextuais*. A arte escapa de modelos únicos e pré-estabelecidos. É um campo de possibilidades.

A *(re)produção da linguagem* que idealizo deve ser realizada em imagens que operem na *ambiguidade*, o que quer dizer que não são as imagens convencionadas ou estruturadas em um dimorfismo sexual. Operando com o conceito de *ambiguidade* é possível provocar uma tensão no *regime epistemológico visual*.

Penso do mesmo modo que Mc Donald (2001), para quem a *ambiguidade* na arte permite desconstruir os estereótipos de feminilidade, transgredindo construções generalizadas do corpo feminino. Em imagens como as que utilizo para efeitos desta pesquisa – e as quais serão explicadas posteriormente – está presente o desejo de acabar com categorias binárias, ao mesmo tempo em que expõem um corpo como poder do erótico, sugerindo um prazer fora de um regime epistemológico visual no que se refere à proposição de correspondências do feminino com o masculino e seus correspondentes desdobramentos.

Traduzida a *ambiguidade* nestes termos, o estatuto da produção da arte feminista essencialista se tem apresentado incerto. Ao evocar um ideal de feminilidade puro, indagando impulsos denominados primários para a constituição de uma raiz identitária, este tipo de feminismo essencialista, que vigorou a partir dos anos 1980, tem se deparado com uma contranarrativa da *ambiguidade* que exclui qualquer tipo de fantasia e utopia (ESCUADERO, 2003). Por outro lado, como explica Mc Donald (2001), se bem é certo que os resultados podem ser inesperados, quando não há uma definição ou percepções previsíveis, também existe uma aposta de que estes tipos de práticas de arte favoreçam a democratização da produção da arte ao serviço do prazer ou da produção de prazer fora da normatização, ou seja, fora da previsibilidade que o prazer heteronormativo implica.

A globalização da cultura tem permitido a proliferação de imagens que contribuem para uma complexidade das questões de corporalidade e identidade, gerando visualidades híbridas. Dentro de uma “tipologia do ambíguo”, emergem conceitos tais como: “corpo andrógino”, “corpo híbrido”, “corpo abjeto” ou “corpo pós-humano”, cujas performatividades de gênero e sexo deslocam a identidade como ideal (MC DONALD, 2001: 3). Isto pode ser observado em alguns trabalhos como os de Del LaGrace Volcano.

Del LaGrace Volcano é um artista que *desafia* as “normas” de gênero. Esse artista consome testosterona para interferir em atributos hermafroditas do seu corpo. Desta forma, o seu corpo vem sofrendo mutações, passando pelo lésbico, pelo hermafrodyke e pelo transhomem, chegando ao intersexuado (MAHON, 2005; 2007). Através de tecnologias de gênero Volcano tem como um de seus objetivos recartografar o social, criando novas geografias de gênero que tenham o potencial de constituir-se como fonte de evidência de diferenças que afetam a avaliação do social (VOLCANO, 2005).

Volcano também se considera terrorista do gênero. Entendendo por terrorista do gênero como qualquer sujeito que subverte e *desafia* o código binário e, particularmente neste caso, de gênero. É um *desafio* com objetivos específicos, amplamente inspirados em conceitos de arte, visualidade e de experiências de vida, pois é um fato que o binário tem levado muitas pessoas ao sofrimento da obrigação de atuar, a se comportar e existir obedecendo a padrões determinados ou do masculino ou do feminino.

No trabalho de Volcano, intitulado *Torso Hermafrodita* (1999), a configuração genital aparentemente sugere a existência de um pênis, mas também pode sugerir um clitóris. Assim também e dialogando com outras imagens dentro da história da arte, a exposição do torso nos remete à *Venus de Milo* (Séc. 130-100 a.C). Simultaneamente, a delicadeza do gesto corporal nos evoca o *Hermes*, de Praxíteles (Séc. IV a.C). O que estou querendo indicar é que o imaginário visual na fotografia de Volcano rompe com a ordem simbólica da representação do feminino e do masculino, pois a *Venus* é por tradição feminina e, o *Hermes*, masculino. A imagem nos abre uma inesgotável fonte de inspirações visuais para a *(re)produção de uma linguagem* do erótico ambíguo, mas carecemos de nomes ou palavras que vão mais além do código binário. Como poderia ser? De que forma poderíamos nomear o erótico visual neste trabalho? É possível tratar de uma erótica ambígua? Com quais palavras? Quais adjetivos? Existem substantivos para estas

imagens? O prazer pode ser descrito ou nomeado quando deixa de ganhar sentido a ontologia sexual?

O perigo está no prazer que um hiper clitóris – como o que pode sugerir a imagem de Volcano – possa proporcionar a outro clitóris, substituindo a função sobrecodificada do pênis? Existe um terror anal? Teme-se a produção de um orgasmo anal produzido pelas carícias que um clitóris denominado hipertrófico possa provocar? Isto me lembra claramente o pensamento de Preciado (2009) quando afirma que alguns órgãos possuem um estatuto biopolítico privilegiado, ficando como indefinidas as práticas sexuais onde o ânus copula. A *(re)codificação* do prazer que possa suscitar esse tipo de imagens, como a de Volcano e das diferentes relações que se estabelecem no imaginário erótico, é um dos elementos a ser levado em conta para o estudo das subjetividades dissidentes a partir da perspectiva queer.

Através de culturas visuais é possível fazer uma articulação desta imagem com o filme *XXY*, dirigido por Lucía Puenzo, em 2007. O filme⁴⁸ trata de um/a sujeito intersexual que resiste ao tratamento médico para a padronização genérica. Esse sujeito isola-se junto com seus pais em uma vila perto do oceano, no Uruguai e eles recebem a visita de outra *família* argentina, configurada por pai, mãe e filho. A visita é pensada para analisar a possibilidade de uma cirurgia no sujeito intersexual. No filme, uma teoria da *ambiguidade* se impõe como contranarrativa das “normas sociais” (AMICOLA, 2006).

Em uma passagem do filme que me interessa, vou explicar como a partir de uma visualidade é possível *(re)traduzir* práticas culturais, colocando em questão relações de hierarquia habituais. Para começar é importante indicar que a personagem principal que figura como intersexual leva o nome ambíguo de Alex, o qual possibilita enquadramentos e vozes fora do marco previsível do gênero. Alex é quem está sendo tecnoconstruída como mulher, através de produtos farmacêuticos e enunciados performativos constantes. Como intersexual, Alex possui o poder de executar qualquer prática sexual sem a necessidade de utilizar dispositivos. Com isto não quero dizer que os dispositivos substituam necessariamente os membros do corpo ou que quanto maior seja o número de membros corporais, maior será a capacidade de um corpo para produzir prazer. O que me interessa destacar é que o imaginário que produz um corpo intersexual desborda

⁴⁸ Em diferentes momentos da pesquisa uso filmes para explicar alguns conceitos, sobretudo pelo potencial que porta o filme para “analisar os aspectos culturais ignorados pela literatura especializada” (MACDOUGALL, 1994: 71).

as expectativas que podem chegar a corresponder aos corpos pensados dicotomicamente estáveis.

Para fornicar com o hóspede adolescente que chega em casa, por exemplo, Alex escolhe o prazer sodomita. Seu pai presencia a cena. Descobrendo Alex como “ativo”, conta para a sua esposa ironizando o gesto: “A nossa filha enrabou o hóspede”. A inversão da hierarquia das diferenças produz tensão, pois agora não se trata da filha – mulher – enrabada pelo hóspede – homem –, mas ao contrário, é a mulher quem enraba – um homem. Embora o pai esteja utilizando as palavras que correspondem à descrição do acontecimento, paradoxalmente não coincidem com a linguagem do *regime epistemológico visual*. O que quero dizer é que a partir da visualidade do que está sendo normatizado como feminino, a ação executada visualmente no filme desencadeia enunciações (im)previstas. O ânus é um órgão indefinido e potencialmente erótico. Entretanto, ele tem sido sujado visualmente através de instâncias institucionais artísticas, médicas, jurídicas e sociais. É compartilhado por humanos e animais e seu uso contribui para a desierarquização de práticas culturais e sexuais.

A partir da produção de práticas visuais como as artísticas e cinematográficas é possível apresentar alternativas do erótico, trabalhando o corpo em outras dimensões como a do ânus. A exposição destas imagens *(en)codificam* nossa(s) cultura(s). Por isso é importante o estudo do erótico a partir do visual – artístico –, porque dessa forma o imaginário é ativado, projetando usos diversificados do corpo. A partir de enunciações expostas articuladas visual e verbalmente, interferências políticas e subjetivas em nossa vida cotidiana podem chegar a ser geradas. Com isso podemos ver que o processo do erótico visual incide em práticas da vida.

Neste caso a arte traz biopolíticas da diferença sexual. Posso afirmar que a arte, a partir de uma perspectiva queer, se constitui como um campo aberto a novas formas de visibilidade do sujeito sexual e que essas visibilidades podem chegar a ser traduzidas mediante uma *(re)produção da linguagem*. Se partirmos da ideia de que arte pode chegar a ser uma extensão do desejo ou uma ampliação das nossas subjetividades, posso começar a imaginar o que a arte do erótico pesquisado através da *ambiguidade* pode fazer: provocar conexões entre corpos e percepções de outras realidades no nosso entorno, com as mais diversas sensualidades expressas nas mais variadas manifestações visuais e corporais. Com isso, pergunto: o desejo é visual?

Outras imagens produzem outros graus de visualidade e, portanto, operam através de outros graus de ambiguidade, como é o caso de fotografias de Catherine Opie. Podemos perceber que as imagens desconfiguram convenções identitárias de gênero. Isto é factível de observar em fotografias de Opie como *Angela Boots*.

Quando sabemos que o sistema binário exige clareza na sua definição, veremos que em Opie a *ambiguidade* intervém na clareza, na nitidez e na visualidade do retrato. Na imagem de *Angela Boots*, a visualidade nítida nos apresenta um entrecruzamento de elementos que desautorizam o predomínio hermético do feminino, como o são a performance do corpo, o penteado e o vestuário. A profundidade da imagem está dada precisamente pela performance corporal, isto é, pela disposição do corpo. A profundidade do espaço fotográfico está marcada inicialmente por uma das pernas recostada que figura em um primeiro plano e que, em um único eixo e direção, nos conduz à totalidade da modelo, impondo a bota sobre o corpo. Pelo título sabemos que se trata de *Angela boots*.

Angela botas é como Opie a apresenta. Esteticamente as botas transformam a feminidade da modelo, porque as botas nos remetem a soldado que, historicamente, está vinculado à masculinidade. Este travestismo representa uma perigosa instabilidade, pelo sentido heróico ou guerreiro⁴⁹ que pode ser desdobrado ou inferido a partir da aparência da personagem e que é contrário à estereotipada mártir feminina (LEDUC, 2006).

A partir do prisma das culturas visuais, as botas e/ou a indumentária em *Angela botas* nos indicam também uma *diversidade sartorial*. Com esse termo quero me referir à forma com que a artista nos está sinalizando, através das roupas e acessórios, um tipo de sentimento e transformação indeterminados, conotando uma condição política trans. Estou utilizando o conceito trans como a potência de trânsito sem a necessidade de optar por categorias como sexo ou gênero. Agora, essa prática sartorial deliberada é paradoxalmente tanto construtiva como liberadora, a partir do ponto de vista feminista (SHACKLETON RAFUSSE, 2009), pois sabemos, por exemplo, que o vestido atua como dispositivo que supõe vaidade e visa agradar o olhar masculino. Porém, aqui, a estética, a vaidade e o glamour da modelo

⁴⁹ O sentido do heróico e do guerreiro se intensifica quando sabemos que tradicionalmente a moda no vestuário feminino é suporte para a visualidade heterossexual dos sujeitos. A moda é um mecanismo cultural que produz sujeitos femininos que desejem sujeitos masculinos (FUSS, 1992).

estão sendo *(re)produzidos na linguagem da ambiguidade* da sua postura. Isto é algo que me interessa porque sim acredito que a condição queer e trans possibilitam outra apresentação do sensual através da experimentação de novas formas estéticas. Há um objetivo claro de desidentificação com o gênero, mas também uma necessidade de marcar esse trânsito. E acredito que o visual da modelo o permite. Eis onde está operando a *ambiguidade*.

Posso dizer que o trans na arte atravessada pela *ambiguidade* não acredita na anatomia. O trans não está interessado no que possa representar categorias como identidade sexual. Muito além de uma cirurgia, o trans acredita em uma transformação do subjetivo constante e não se identifica com nenhum gênero. Talvez o termo mais próximo a este tipo de apresentação visual seria transgênero. O transgênero não deve ser confundido com o transexual. O transexual acredita na anatomia sexual, enquanto que o transgênero extrapola a sobrecodificação sexual. O transgênero está fora da lei porque não segue nenhum protocolo para alcançar uma identidade esperada, ao contrário do transexual, que está dentro da lei (MORELI CAPEL, 2010). O transgênero está vinculado com a autoapropriação da identidade pessoal e cria-se ampliando o conceito de performance, atuando a partir das margens (CASTEL, 2003).

No caso da arte que procura o erótico, as ou os personagens, ou simplesmente personagens, não se estacionam em outro gênero, porque o imaginário que provocam mediante os acessórios e os distintos elementos com que trabalham esse tipo de imagens são artísticos e não se fecham a uma única interpretação.

Em uma imagem, essa indefinição, essa *transcodificação* sexual é imprescindível para a provocação do erótico na *ambiguidade*. Essa possibilidade do trans é importante visualmente. A arte a partir da perspectiva queer e trans sugere subjetividades utópicas⁵⁰. Trabalhar com linguagens de *transcodificação* significa essa apresentação de visualidades utópicas que geram outras percepções para outra configuração do desejo e da subjetividade. Posso afirmar que a perspectiva queer, do modo como a estou trabalhando, não implica modelos unitários ou miméticos, nem tampouco analogias, pois para

⁵⁰ Por isso discordo de Gayle Rubin quando ela opina, na entrevista com Judith Butler sobre *Tráfico Sexual* (2003), que a análise literária ou cinematográfica – acredito que pode ser incluída a análise artística –, não parte de pessoas de carne e osso. Compartilha ideia de Halberstam (1998; 2008) de que separações desse tipo contribuem para fortalecer a crença de que existe uma *verdade* na conduta sexual e uma ficção na análise textual – onde incluo o estudo de imagens também.

isso há a sociologia, a antropologia, a história ou a psicologia, que trabalham no sentido de gerar cartografias sociais. Assim como não podemos teorizar sobre o que não experimentamos, tampouco podemos aspirar ao que não temos imaginado e, neste caso, visualizado. Não quero radicalizar a importância da visualização, apenas desejo ampliar o debate sobre as possíveis contribuições da arte visual – contemporânea – para a(s) cultura(s).

Existem outros casos em que a *ambiguidade* pode operar no imaginário. É o exemplo de uma das imagens que pertencem ao arquivo imagético de Goodyngreen⁵¹. A artista Goodyngreen persegue um Eros ambíguo. Embora pareçam ser exercícios experimentais, as *modelos* que aparecem em seu trabalho mostram-se com atitude. Digo isto porque não há timidez nelas e, ainda que sugiram acaso, percebe-se que há um “ensaio” fotográfico, estabelecendo um diálogo com sequências cinematográficas que procuram eroticidade. Há planos panorâmicos urbanos, mas também há recortes. O local pode ser urbano ou em interiores. Podemos apreciar vistas da cidade de Berlim ou locais fechados; apartamentos onde aparece a cozinha, os quartos ou os banheiros. Todos os objetos mostrados pela fotografia fazem sentido; não há barulhos. O enfoque direcionado para o erótico é claro quando os enquadramentos estão enfocados na interação das *modelos*⁵².

⁵¹ Disponível em <www.goodyngreen.com>, este tipo de arquivos imagéticos funciona como coleções virtuais na Internet. Hoje em dia existem centenas de blogs onde as/os administradoras/es armazenam um grande volume de imagens experimentais. Os sites constituem um dispositivo, um complexo político, artístico e conceitual. Os blogs de tipo transfeminista e queer estão interconectados entre si, com os mesmos objetivos: questionam sistemas econômicos, direitos, políticas públicas, violências de gênero e também anunciam programações sobre festivais de arte e cultura. No caso de Goodyngreen, aparecem imagens de performances estéticas e artísticas. As fotos às vezes aparecem com títulos ou frases para conjuntos fotográficos ou simplesmente são etiquetadas como “Sem Título”. Os títulos oferecem alguma ideia sobre a imagem, mas na realidade são muito concisos e, em algumas ocasiões, chegam até confundir, parecendo ser este o objetivo da administradora. Geralmente a autora não especifica a técnica, nem a dimensão das imagens. Durante a pesquisa acessei o site continuamente. Posso dizer que existe uma preocupação artística, pois há composição e organização no espaço, na sequência das fotos que pertencem a uma mesma temática e nas próprias imagens no que se refere a aspectos formais como equilíbrio, enfoque ou cuidado do ângulo. A partir do site é possível acessar o blog da autora, que se identifica como fotógrafa autodidata. Há informações que afirmam que a fotógrafa nasceu na Dinamarca e que o seu trabalho é desenvolvido no cenário queer de Berlim, onde atualmente vive ela e as modelos que ela escolhe.

⁵² A administradora de Goodyngreen já conta com uma disposição das suas fotos em ícones de tal forma que é possível selecionar a fotografia que desejemos visualizar, clicar encima dela e, desta forma, a imagem se amplia. Já no blog, as imagens surgem verticalmente na tela, começando pelas últimas que foram postadas. Como na maioria dos blogs, são informados o dia e a hora em que foram postadas. Algumas têm o nome da cidade que pode corresponder à

Na fotografia denominada *Catalogue Couple # 3*, do site de Goodyngreen, a *ambiguidade* atua *queerizando* a imagem ao erotizar a visão, transformando o olhar de quem percebe em uma atividade incessante, porque não há nenhuma resposta determinante sobre o que está acontecendo. O imaginário prevalece sobre a ordem simbólica quando na superfície da tela do computador não há correspondência entre visão e conhecimento, entre o visível e o cognoscível. Como bem aponta Maurice Godelier (2003), na ordem simbólica – que é o espaço do dimorfismo sexual – uma realidade suporta outra realidade, mas nunca toma o seu lugar. Tanto o simbólico como o imaginário compõem o real, a realidade subjetiva e a intersubjetividade. A simbologia masculino/feminino, ou a sua analogia masculino/masculino ou feminino/feminino parece não ganhar espaço nesta imagem. E tampouco parece ter sentido. Há um erotismo que escapa do simbólico. Ao mesmo tempo, o imaginário do não-binário atua junto com o simbólico, provocando outras formas de pensar o erótico.

Posso sugerir que se trata de uma imagem ambígua que não suporta como exclusiva a realidade simbólica, porque não aparecem visivelmente símbolos que estabeleçam uma correspondência feminino/masculino. O imaginário desperta outros sentidos. A imagem interfere na visão longinquamente anestesiada pela simbologia binária (BOURCIER, 2005). Esse despertar atípa a ordem dos nossos afetos. Esses personagens imagéticos podem ser conceituados como o que a artista Monika Treut (2000) denomina e explica como *genderonauts* – navegantes de gêneros –, aludindo a Sandy Stone, convidando a que sejam vistos em um oceano de diferentes identidades, uma excitação de fronteiras identitárias, diria Sandy Stone. A ação se desenvolve encima de uma máquina de lavar roupa. O choque dos sentidos entre os corpos nus se intensifica quando sabemos que a máquina pode estar ligada e, portanto, pode vibrar na pele e músculos das personagens. Amando-se

foto. Cada imagem possui na parte inferior esquerda o *Copyright* de Goodyngreen. Há um espaço para escrever comentários. Como estou familiarizada com o site desde 2009, em 2010 tento encontrar aquelas imagens com as quais estou trabalhando. Afortunadamente tenho o cuidado de salvar as imagens, porque a Internet funciona dessa maneira: podemos encontrar imagens que nos cativam e, em menos de minutos, elas podem desaparecer. Já vivi essa experiência mais de uma vez. Passo noites e madrugadas tentando encontrar a imagem, com sucesso ou sem sucesso, embora as tenha guardado em um Power Point, que é o formato que uso para armazenar imagens. Sinto um mal-estar quando não encontro a imagem, quando já não está disponível. Imagino que a autora se decepcionou com o seu trabalho e sem pensar o deletou. É um grande risco trabalhar com objetos eletrônicos, diferentemente do que acontece com os objetos físicos – que dificilmente desaparecem e que sabemos que em qualquer momento podem ser expostos.

ou não, estabilizando identidades ou não, o único que resta é o prazer visual que não está preocupado com o entendimento ou qualquer tipo de explicação científica sobre o acontecimento. Isso nos lembra a descrição que Maurice Merleau-Ponty (2006) descobre como própria da percepção erótica: um desejo cego. As máquinas não enxergam. As máquinas são corpos e os corpos são máquinas de desejo. De repente, a produção de uma cegueira de conhecimento visual parece ser a única condição para que se estabeleça a ordem do desejo imaginário. O simbólico precisa da razão para ser visto. E da vista epistemológica para que haja razão. O erótico na *ambiguidade* nunca pode ser simbólico. O prazer do simbólico está no gozo do entendimento. O paradoxal estriba em que a linguagem – embora visual – é inevitável para que surja o imaginário?

O que me interessa mostrar é que são várias as formas em que opera a *ambiguidade*, pensando nas possibilidades de *(re)produção da linguagem* na arte que procura o erótico. Fazendo uso desse conceito podemos pesquisar como artistas trabalham com diferentes linguagens para a produção de processos do erótico que não sejam aqueles produzidos pelo dispositivo da sexualidade. A erotização sobrecodificada na unidade binária, em metodologia queer, é *(re)codificada* na busca de novos *modelos* que não são precisamente uma analogia do masculino e do feminino. Também é importante pensar o erótico como fenômeno. As imagens não são em si eróticas. A linguagem que estamos executando, articulando e *(re)produzindo* é o que traduz os distintos processos do erótico a partir de uma imagem, a partir de distintas relações, traduções e associações.

Na seguinte seção estudo a Claude Cahun como uma artista que pauta, a partir dos seus primeiros trabalhos fotográficos, a pesquisa artística no que se refere à *ambiguidade*.

Claude Cahun: Precursora

Decido iniciar uma seção para falar unicamente da artista francesa Claude Cahun porque a sua produção artística é referência para a minha pesquisa no momento em que me interessa propor a *ambiguidade* como conceito operatório nos processos de arte de lo erótico na contemporaneidade. Penso que o processo de desconstrução do feminino encontra em Cahun a sua precursora. Com isto quero dizer que o primeiro auto-retrato onde se coloca em questão o feminino corresponde a Cahun e data do ano de 1919. Embora nunca tenha dado importância às datas para privilegiar um trabalho sobre outro, ou o

original sobre a cópia, me parece oportuno deixar claro neste escrito como um dado pertinente dentro das pesquisas sobre produção de desejos e subjetividades, assim como das transgressões identitárias, que o trabalho de Cahun é anterior ao de Marcel Duchamp⁵³.

Nascida em Nantes, em 1894, Lucie Schowb adota o nome sexualmente ambíguo de Claude Cahun, em 1917 (elles@pompidou, 2009; 2010). Nos seus trabalhos a artista rompe com o conceito clássico de representação, apresentando-se como a própria modelo, colocando em discussão o estatuto do autor (BONNET, 2000), como pode ser vista no trabalho *Sem Título (Auto-retrato)*, que data de 1927.

Cahun mostra nesse auto-retrato que não existe nem o original, nem o autêntico (ALIAGA, 1997), pressupostos retomados pelas teorias queer no seu diálogo com o pós-estruturalismo derrideano e com as teorias *camp*⁵⁴, de Susan Sontag (1964). A imagem de Cahun ilustra que fenômenos como feminino carecem de origem e que, portanto, nenhum feminino é igual a outro. No contexto das políticas de performatividade, Cahun está nos indicando que identidade é uma imitação reiterada (ALIAGA, 1997).

Diversas exposições sobre Claude Cahun mostram nos seus respectivos momentos e espaços – abarcam desde 1915 até 1950, entre Nantes, Paris e Jersey – que a identidade também depende do tempo e do espaço e que é praticamente impossível usar essa categoria. Constantemente descrita como lesbiana articulada e escritora surrealista, polemista e atriz de teatro, Cahun também chegou a participar na resistência francesa, nos grupos organizados durante a Segunda Guerra Mundial frente à ocupação do exército nacional socialista germano, o qual é um registro do seu compromisso total com o político (GONNARD & LEOVICI, 2007).

No seu trabalho também questiona os cânones de gênero, de beleza e de subjetividade. É considerada também precursora da teoria sobre “mascarada”, tão trabalhada nos anos 1980 e 1990 a respeito das teorias sobre performance de Judith Butler (1990). Nos anos 1990 Cahun se torna uma heroína dos estudos feministas e do movimento homossexual e, mais tarde, dos estudos queer (GONNARD & LEOVICI, 2007). Não devemos estranhar que a qualquer momento ela

⁵³ Estou falando de *RroseSelavy*, de Marcel Duchamp, que data de 1920.

⁵⁴ É também importante esclarecer que Sontag recupera a noção do *camp*, em 1964, para se referir a uma atitude estética relacionada com o prazer na exageração e no artificial. De origem naif, o *camp* transita entre as artes para o kitsch. O trabalho de Ann Cvetkovich (2002) documenta produções culturais vinculadas ao *camp*. David Halperin retoma o *camp* para abordar a cultura masculina gay.

seja também objeto dos estudos trans, quando sabemos que culturas visuais estão reescrevendo a história 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 iniciam uma *démarche* em cujas performances se colocam uma junto à outra, em um “duplo jogo do eu”, mediante as iniciais dos seus nomes: *C.C et M.M.*, transformando elas mesmas em receptoras e cúmplices (GONNARD & LEBOVICI, 2007). *C.C et M.M* formam significantes como *C’est C qui aime M*, ou, *elle m’aime*, ou *Moore*, ou *mort!* / *É C que ama M*, ou, *Ela me ama*, ou *Mais*, ou *Morte!* Isso gera uma matriz articulada na parceria, ou na questão da parceria⁵⁵, da amizade do casal que se desdobra muito além do masculino ou do feminino, sem importar o sexo ou a autoria (BONNET, 2000).

O discurso neutro de Cahun, tanto nas suas imagens como nos seus escritos, pode ser interpretado como uma maneira de escapar dos gêneros ou de uma identidade sexuada. Porém, Bonnet (2000) afirma que essa interpretação é impossível quando a feminilidade não é reconhecida, pois somente é reconhecida na sua relação de submissão com a masculinidade. O trabalho de Cahun mostra também que no momento de desconhecer seu corpo de mulher, perde seu rosto, mostrando que um sujeito que se confunde com as figuras de *persona* carece de rosto, o que ilustra a situação paradoxal da *mascarada* (Bonnet, 2000).

A imagem de Cahun é um signo metonímico da sua biografia. A artista utiliza a fotografia como índice da desconstrução de si como pessoa. Lembrando que o índice, em Peirce (1977), se complementa com o ato verbal (DOANE, 2007), porque os relatos autobiográficos de Cahun coincidem com o evento ambíguo da sua produção imagética: “Eu sou uma terrível preocupação para a minha sombra e não posso escapar disso” (CONLEY, 2004). Eis ela como sujeito imaginado em clara correspondência com a desconstrução do feminino, em um impasse na fotografia, na desavença, na (des)imagem de si mesma, da sua pessoa.

⁵⁵ Posso comparar esta iniciativa artística com a poética de Cabello/Carceller, artistas do Estado espanhol que trabalham também como companheiras abordando a imagem da identidade como um problema, centrando a masculinidade como nos explica Halberstam (1998; 2008) como um processo contínuo de dissolução e construção.

Em síntese, estamos vendo e veremos como a poética de Cahun está presente no trabalho de artistas do século XXI. Para isso, dialogo com diferentes trabalhos dela ao longo da pesquisa.

Na próxima seção estudo a relação entre insatisfação visual e a captura do olhar, tecnologia e *modelos* fotográficos como uma forma de entender o erótico da arte como processo. Retomarei essa temática no Capítulo 5, dedicado a um *desafio*.

Insatisfação visual

Quem trabalha com imagens sabe que a busca de uma imagem pode ser traduzida como a busca de uma visão, do desejo por uma visibilidade até então inexistente. Isso não quer dizer que o objetivo seja criar o nunca visto, o inédito ou o original. Esta ideia tem a ver com uma insatisfação visual, com uma gravíssima insatisfação visual. A pesquisa, a busca por uma ou várias imagens chega a se transformar em uma obsessão. Nesse momento posso dizer que é quando a arte se transforma em iconoclastia, em *fetichismo*.

Em ocasiões, este tipo de comportamento de “viciada” pela produção de imagens passa a ser parte da vida artística. A produção inclui a eleição de uma linguagem ou de uma tecnologia. A fixação tecnológica acompanha a obsessão (MERRIT, 2000). Essa é uma situação que o meio social onde se desenvolve a artista pouco ou nada consegue compreender. Uma artista não tem obstáculos na sua produção. Os afetos e pensamentos trabalham incansavelmente na busca pelo que ainda não existe de forma visual ou manifesta, ou pelo que, talvez, nunca existirá.

Escolher a fotografia, por exemplo, permite estar em contato com os outros, mas também permite trabalhar de forma individual. O fato de poder trabalhar individualmente abre a possibilidade de se colocar como o próprio modelo, como acontece com Cahun, como explico na seção anterior. Artistas como Volcano ampliam as tecnologias de gênero na busca de uma imagem de si ambígua, por escolha própria, por design, antes que por diagnóstico (VOLCANO, 2005). Para Volcano, existem momentos fotográficos dentro do processo de criação. Há uma dinâmica do desejo quando o artista sente algo irresistível no momento de escolher ao modelo, algo que prende seu olhar. A sensação de querer ver, de querer saber, de querer capturar por um instante é o momento mais vulnerável do processo, confessa Volcano (1992). Ele, junto com outros artistas, trabalha intersubjetivamente com a intenção de se

(des)marcar como diferente e semostrar como desejado e admirado através da representação dos outros, como pode ser percebido no seu trabalho *Jax's Front. Jax'sBack*, de 1991.

Nesse trabalho de Volcano, o gesto de se vestir pode ser interpretado como a performance de se desvelar, de se mostrar e de se expor. Na imagem à esquerda da imagem, a modelo está se desvestindo literalmente, se descobrindo: primeiro se descobre de frente para depois, novamente, ocultar-se girando e oferecendo as suas costas. Nesse giro, nesse ocultar-se novamente, atentamos para a lisura de um corpo que nos fala de uma estética de si. A partir deste tipo de imagens posso especular que a insatisfação visual trabalha com o risco de se mostrar, de se expor, de se refratar, de irradiar qualquer tipo de interpretação, possibilitando aspirar a uma *ambiguidade* das múltiplas subjetividades que se desbordam no olhar. Às vezes o sentido comum pode chegar a qualificar este tipo de imagens como “lésbicas pervertidas”, “manequins” ou “aliendycks do inferno” (VOLCANO, 1993: 123). Esta preocupação com o corpo ao mesmo tempo questiona o feminino. Essa performance de despir/vestir matizando a ambivalência visual e corporal não deixa de ser um trabalho preciosista no que o trabalho de nitidez e contrastes se refere. Esses prazeres técnicos também são elementos formais que contribuem para o erótico no ambíguo. O prazer de resignificação se intensifica com um pequeno piercing colocado justamente no mamilo direito da modelo. O metal afixado em uma das partes mais sensíveis do corpo cumpre a função de um índice. Os olhos da modelo nunca são vistos. Somos mirados pelos mamilos, pois esse gesto do piercing prende o nosso olhar decodificado visualmente.

Travestismos sem volta

O travestismo expressa a vontade de sair de si mesma, de uma situação particular. Guarda o objetivo de alcançar um estado de potência. Na atualidade existem numerosos trabalhos artísticos que versam sobre o intercâmbio de sexos ou sobre *ambiguidade* através do travestismo (LEIBENSON, 2007). Na imagem *Escritor Suízo: Anne-Marie Schwarzenbach*, (2008), encontrada no arquivo que nos disponibiliza Goodyngreen, a carne se apresenta como vestido.

O travestismo é recorrente na literatura⁵⁶. Em *Escritor Suízo: Anne-Marie Schwarzenbach* há a imagem de uma sequência fotográfica

⁵⁶ Uma referência importante dentro deste sentido de travestismo é a obra literária *A Hora Da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, onde a autora escreve através do narrador Rodrigo a

cuja modelo aparece com o nome de *Anne-Marie Schwarzenbach*, em Copenhaga, feita em Dezembro de 2008. Sabemos que Anne-Marie Scwarzenbach é uma escritora e fotógrafa suíça nascida em 1908 e falecida em 1942. Desde jovem, Scwarzenbach é partidária da vestimenta denominada como “masculina”, aspecto andrógino⁵⁷ que, com frequência, a leva a ser confundida como homem (VAZ MARQUES, 2008).

O arquivo de Goodyngreen é um exemplo visual do vínculo entre travestismo e literatura, pois a ideia de escritor significa ideia de linguagem, de acesso à linguagem, como explico nos seguintes parágrafos a partir de um texto psicanalítico de Joan Rivière (1929), sobre *mascarada*⁵⁸. Pesquisar o argumento da *mascarada* significa trabalhar com omissões e com a necessidade de *(re)produzir linguagem* como uma forma de problematizar o feminino e suas implicações com o erótico.

Em *A feminidade como mascarada*, de Joan Rivière (1929), mulheres que aspiram à masculinidade estão obrigadas a usar a máscara da feminilidade para evitar serem descobertas por homens, para evitar que homens as descubram no seu desejo de aspirar à masculinidade. Essa aspiração de masculinidade por parte de mulheres significa ocupar um lugar no espaço público, como leitoras, falantes e escritoras (BUTLER, 1990), que não é mais que o acesso à linguagem (RICHARD, 2003).

Nos princípios do século XX, aquelas mulheres que fazem uso da linguagem são vistas como “homossexuais”. As mulheres “modernas” da época são aquelas que publicam. Na França, em semelhantes circunstâncias, há mulheres cujo uso de calça comprida é proibido no espaço público. Rivière constrói a teoria da mascarada quando se produz uma transformação radical no que se refere ao uso da linguagem no espaço público por parte de mulheres. São exemplos disto que bem poderiam ser denominados como a *apropriação da linguagem*: Colette

história da protagonista Macabéa.

⁵⁷ O andrógino é entendido como uma liberação de papéis de gênero constritivos (LAVIN, 1990). A imagem do andrógino produz mundos utópicos geralmente articulados com identidades anti-hierárquicas de gênero. Por outro lado, também podem produzir sentimentos individualistas, às vezes etiquetados como ideológicos e reacionários. Por isso é importante levar em conta o contexto em que se desenvolve o andrógino (1990). Destaco como pioneira no estudo das representações do andrógino a pesquisadora Carolyn Heilbrun (1964).

⁵⁸ Para outras aplicações do conceito de mascarada pode ser consultado o estudo de Anneke Smelik (1999), onde a autora discute teoria fílmica feminista. A autora analisa a narrativa fílmica clássica, o contra-cinema feminista, o olhar, a subjetividade e o desejo feminista, assim como a crítica gay e lésbica, a teoria feminista e de raça, masculinidade e teoria queer.

(1923/2007), Gertrude Stein (1933/2006) e Radclyffe Hall (1928/2003). A *mascarada*, em Rivière, é construída como uma forma de heterogeneidade sexual sobre o desdobramento público de utilizar a linguagem.

Em Rivière, e desde o ponto de vista de Butler (1990), o desejo que mulheres têm pela masculinidade é homossexual; porém, o homossexual não se refere ao desejo, à orientação sexual ou ao intercâmbio sexual, mas ao apoderamento do que significa identificar-se com o masculino. Segundo Butler, a lésbica é interpretada em Rivière como uma posição assexual, como alguém que recusa a sexualidade, alguém que se porta de braveza (1990). Mas ao mesmo tempo, essa identificação masculina em lésbicas pode ser inferida como um tipo de rivalidade sem objeto sexual⁵⁹, ou pelo menos não leva esse nome (Idem, *Ibidem*)⁶⁰.

A *mascarada* é o pavor à repressão política. A *feminidade como mascarada* é uma solução frente às relações de violência que aparecem inerentes na construção da feminilidade. Aos corpos falantes se lhes ensina a usar a máscara da feminilidade como uma forma de sobrevivência. É e será uma solução das sujeitos frente ao medo de serem violentadas (PRECIADO, 2010).

Em outros contextos da literatura, como em *Marvoisan ou L'Innocente Tromperie*, de Mademoiselle L'Heritier, publicado em 1695, vemos que a subversão rumo ao cânone do vestuário feminino se superpõe aos papéis sexuais, o que tem como consequência a desagregação das convenções sociais (VELAY -VALLANTIN, 2006). O travestismo⁶¹ feminino comporta o poder sexual da desmistificação da hierarquia social e sexual, incluindo a do teatro do poder da sedução (Idem, 2006). Esta atitude não significa roubar o poder masculino. A masculinidade, assim como a feminilidade, não é propriedade de ninguém. Qualquer pessoa tem o direito de usar qualquer forma de masculinidade ou de feminilidade, ou bem estar fora delas. Isto não quer dizer que o travestismo se restrinja ao desejo por masculinidade. Mas

⁵⁹ Para uma maior explicação sobre a interpretação de sexo lésbico podem ser consultados os estudos de Gabriele Griffin (1996), onde a autora analisa culturalmente a representação de sexo lésbico no campo da literatura. O texto de Griffin está atualizado no contexto da AIDS.

⁶⁰ Butler reconhece que o pensamento de Rivière está de alguma forma condicionado pelo público “masculino” da época. Os interlocutores de Rivière são psicanalistas homens. Podemos interpretar nesse sentido que Rivière também tem que fazer uso de uma *mascarada* nas suas proposições teóricas.

⁶¹ Um estudo sobre travestismo em outros contextos pertence à Katie Hindmarch-Watson (2007). A autora faz uma análise do contexto londrino na época vitoriana.

me parece importante deixar claro que para um estudo do erótico neste tipo de travestismo é necessário fazer uma pesquisa muito diferente das travestis. Esses são processos de constituição de sujeitos que não podem se misturar. No caso que estudo, e que é o que me interessa, o travestismo é político, porque parte de um conflito.

Por isso este tipo de imagens, como a do *Escritor Suíço: Anne-Marie Schwarzenbach* funciona como textos visuais, como manifestos visuais, porque contribuem a salvaguardar as diversas atitudes e seus possíveis efeitos transgressivos no campo da(s) cultura(s) (TAYLOR, 2004). Este trabalho fotográfico é um documento que atualiza o poder da relação entre linguagem e visualidade. Há uma visualidade, uma modelo, uma ficção que retoma a ação de escrever em uma fotografia contemporânea e isso nos alerta sobre a possibilidade de incidir no espaço. O atrativo está em função das dissonâncias visuais (Idem, 2004): o cuidado da roupa dandy, o corte de cabelo, a seriedade no rosto, o reflexo do céu na água que abre o espaço urbano como lugar de atuação, a firmeza, mas também a delicadeza.

Eis aqui o porquê a *ambiguidade* pode erotizar o olhar. A sugestão está nos cuidados da imagem: estilo, moda, o tempo em que a modelo ou a artista escolhem para nos transportar visualmente. A imagem da tela da Internet se transforma em um ticket, em uma tecnologia rumo a uma possibilidade carnal e sexual. A partir do movimento queer, o sexo ambíguo que provoca a artista transforma-se em uma atitude muito além de conotar um destino fisiológico (LEIBENSON, 2007). Esta imagem de Goodyngreen devém postura artística e política, um dispositivo tecnológico que atua na linguagem do *regime epistemológico visual*. Estamos frente a uma proposta artística onde prevalece a *ambiguidade*, na medida em que o signo plástico não coincide com o que está sendo visto ou compreendido, dadas as múltiplas interpretações (BASBAUM, 2007). A imagem é atravessada por possíveis e diversas enunciações, órbitas e frequências, exercendo espaços de problematização graças à *primazia da forma visível* (Idem, 2007) da imagem sobre o regime epistemológico que desestabiliza nosso conhecimento sobre o feminino.

A imagem também nos sugere uma temporalidade queer, entendendo esta temporalidade como o desejo por outro tempo e espaço, como uma força afetiva que demanda um presente que resiste à subjetividade imposta no tempo linear do projeto da modernidade (FRECCERO, 2007). Ela nos remete à imagem de um passado, atualizada em um travestismo presente.

Outro caso é o blog de Genderqueer⁶². Trata-se de um site mais interativo, onde pessoas podem participar enviando informação: imagens ou textos relacionados com a proposta *genderqueer*. A categoria *genderqueer* pode ser entendida como essas disposições estéticas, atitudes, modos de atuar e de afetar, tanto no campo da arte como dos movimentos sociais, que se opõem a qualquer tipo de identificação, reconhecimento ou valor predeterminado (KEELING, 2009; KULICK, 2007). A categoria *genderqueer* geralmente é aplicada no contexto transgênero. A criatividade linguística é uma característica fundamental da linguagem queer (KULICK, 2007). O sistema gramatical da linguagem entre indivíduos transgêneros os ajuda a constituir uma subjetividade e desejos próprios. É assim que encontro nesse site o objeto eletrônico configurado como *Lyke The Byrd*.

O site onde se encontra localizado o objeto também tem as seguintes palavras: “fireeyedboi-so-treu-fuckyeahblackbeauties-lyketheby”. Posso traduzir esse tipo de enunciado como “olhos de fogo do rapaz além da certeza de um prazer em meio a obscuras formosuras – como o nascimento”. Foneticamente, é possível realizar a seguinte interpretação: “agito incendiado, por esse motivo a chave da trufa alcança lágrimas – mentes, pássaro jovem.” Ou também, a partir do título: Como um nascimento, como um pássaro. Há *ambiguidade*.

Também existem outras formas de (des)associação de fragmentos, de elementos de distintos contextos identitários, que neste

⁶²Este blog pode ser acesso em <<http://genderqueer.tumblr.com/>>. O blog de Genderqueer é atualizado todos os dias. Um subtítulo do blog informa que Genderqueer é muito além de rosa e azul. Na página principal apresenta a data na parte superior esquerda e em meio, uma sequência de fotos é oferecida e pode ser percorrida verticalmente. Até 2010 o blog contém em torno de 340 páginas, aumentando dia a dia, dado o volume de imagens que ao inseridas. À direita aparecem diferentes links. O blog nos informa que é criado para postar imagens de inflexões de gênero, de pessoas trans, lésbicas, gay e de todos os tipos, destinadas a potencializar e celebrar a beleza em todas as expressões de gênero, além de citações e textos que fazem uma reflexão de diferentes pontos de vista sobre gênero e, de outros links de interesse. Adverte que as pessoas retratadas e cujas imagens estão circulando nesse site, provavelmente, não se identificam com o *genderqueer*, mas que elas – as pessoas que administram o site – esperam que essas pessoas não se incomodem pelo fato de aparecerem nesse contexto. Aquelas pessoas que quiserem ser removidas do site, podem solicitá-lo, entrando em contato com elas. Também convidam a que outras pessoas submetam imagens ou textos no blog, oferecendo um link para isso. O link “arquivo” contém todas as imagens, citações e textos.

Apenas se abre o acervo de imagens do site, e imediatamente vão surgindo dezenas de imagens *genderqueer* em miniatura organizadas por mês. Cada mês contém aproximadamente 200 imagens, e alguns textos ou citações. Também há vídeos. Em caso de querer visualizar em tamanho maior alguma imagem ou algum vídeo, basta clicar no ícone. Quando a imagem ou o vídeo são abertos, em ocasiões aparece um texto que explica de quem se trata.

momento apresentam-se visualmente juntas: jaqueta preta, calças compridas confortáveis pouco ajustadas, tênis de rua tipo Converse, anéis grandes e chamativos, corte de cabelo sem definição, olhos e boca ambivalentes. Esses acessórios, junto com o gesto da perna direita em flexão, visualizam um movimento que parece que já concluiu, mas também que está a ponto de acontecer. É toda uma performance da indefinição. Há uma fabricação de uma imagem, de um objeto, de uma demanda em ser percebida, pois está aí enquadrada ocupando um espaço em um site gendqueer. A modelo não nos enxerga, mas sabe que a estamos olhando, porque ela pousou para a foto. Ao contrário da “fotografia erótica”, que apresenta como constante um olhar que se insinua em direção à câmera fotográfica apresentando poses definidas e estereotipadas (KOETZLE, 2001; 2005: 144), *Lykethe Byrd* manifesta-se desinteressada, simultaneamente (in)diferente. Conota outra forma de se ex(pôr). Há um corpo singular, nesta modelo, que exige uma relação específica com o corpo.

Há uma necessidade de uma constituição de diferença e de olhar nessa diferença. Uma melancolia que se mostra indiferente, uma subjetividade ambígua em uma conjunção de elementos que varia e que atua em correspondência com a modelo, como um pássaro que voa andando. Vescovo (1988) explica que a metamorfose se confunde com a explosão do heterogêneo, infringindo o limite do espaço real. Há um processo, um andar de um corpo, de uma subjetividade que nunca termina.

A transvisualização de *Lykethe Byrd* é realizada de forma (in)diferente, prevalecendo uma preocupação por um *cuidado de si*, provocando a (re)produção de uma performance da sutileza (des)interessada em uma (re)invenção de si. Estou de acordo com Michel Foucault (1984a), para quem, na Antiguidade – propriamente no mundo clássico –, o *cuidado de si* é um modo de liberdade gerenciado pela reflexão moral. De acordo com o autor, no mundo atual este cuidado de si é um tipo de amor por si mesma, ou bem um tipo de individualismo que entra em contradição com o interesse que deveríamos ter pelos outros ou em contradição com o sacrifício – cristão – de si mesma pelos outros. Assim, neste momento uso o *cuidado de si* como uma condição de liberdade em que há uma renúncia em sermos escravas de nossos próprios desejos, de exigir dos outros a satisfação dos nossos desejos. Existe, antes de tudo, uma ocupação por si mesma mediante o domínio de si mesma (1984a). Posso sugerir na maneira como posa *Lykethe Bird* que existe esse tipo de (pre)ocupação por si

mesma. Isso porque *Lyke* também pode ser *Dyke*. Diversas são as interpretações para *dyke*, que tem a ver com um estágio anterior aos *stonebutch*⁶³, ao uso do *cuidado de si* para poder cuidar da(s) outra(s), de ter prazer em dar prazer, de sentir o corpo da outra, sem ser tocada, de satisfazer à outra para satisfazer-se a si mesma.

Conclusão

O conceito de *ambiguidade* tem permitido questionar o dimorfismo do regime epistemológico visual, pois produz outras visualidades e conceitualizações para a interpretação das propostas artísticas de autoras que problematizam o feminino. Desde o intersexual e o travesti, por exemplo, a *ambiguidade* sugere outras formas de visualizar os corpos, interferindo nas políticas de gênero(s) *atravessando o poder epistemológico visual*. Isto é, produzindo um deslocamento visual para uma busca do erótico a partir das possíveis linguagens dispostas a serem trabalhadas nas imagens.

A não correspondência heterossexual, mas tampouco homossexual, abre outro paradigma sobre o que pode ser o erótico mediante o enigma da produção ambígua e visual. Apoiadas pela performance de personagens, as imagens *(re)produzem uma linguagem visual* que nos propõem outras subjetividades. Elas possibilitam outras visualidades rumo ao direito ou à possibilidade do inidentificável como o erótico. O ponto de partida talvez possa ser a categoria do feminino, como uma categoria histórica. Mas essa categoria nunca é o ponto de chegada. O processo, o trânsito, é o que seduz a linguagem.

No próximo capítulo utilizo o conceito de *fetichismo* para *(re)produzir linguagens* que problematizam o feminino a partir de estudos feministas queer. A procura pelo erótico nas imagens abre as lógicas fetichistas que são *(re)visitadas genealógicamente*.

⁶³ Como *stone butch* se estereotipa aquela identidade que se veste de forma masculina e que busca satisfazer sexual ou emocionalmente a mulheres ou lésbicas, sem que isto implique necessariamente que ela – a *stone butch* – permitam ser tocadas genitalmente.

CAPÍTULO III FETICHISMO

Introdução

Desejo mostrar neste capítulo como através do conceito de *fetichismo*, determinadas imagens constituem práticas artísticas de contestação do feminino, mais do que revelam práticas sado-masoquistas. Essas imagens, por sua vez, com uma carga de resíduo pós-colonial, não são portadoras de uma verdade sobre o feminino. O *fetichismo* como categoria analítica permite visualizar tanto a recusa quanto a *(re)produção* da violência na constituição do feminino, consciente ou inconscientemente (FREEDGOOD, 2002). O objetivo é estudar como operando com *fetichismo* a arte do erótico a partir do queer atravessa processos de constituição do feminino.

Para desenvolver esse argumento, construo uma breve genealogia do *fetichismo*. Em um primeiro momento, utilizo *fetichismo* em Beatriz Preciado (2010), em Cuauhtémoc Medina (2010) e William Pietz (1985; 1995). Já em um segundo momento, pontuo o trânsito do *fetichismo* no dispositivo da *aliança* e da *sexualidade* para, finalmente, pesquisá-lo no campo da arte.

Na segunda parte, estudo práticas artísticas e culturais contemporâneas, localizando visualidades específicas que atravessam as discussões levantadas durante a genealogia.

Breve genealogia do fetichismo

De acordo com Pietz (1985), fetiche é discursivamente *promíscuo* e ao mesmo tempo teoricamente *sugestivo*, capaz de gerar situações embaraçosas nas ciências humanas. Operativamente, fetiche está caracterizado por designar um poder que fixa a repetição de um evento sintetizador e ordenador do desejo de uma coisa, possibilitando ações entre sujeitos (Idem, 1985). Isso quer dizer que o fetiche é um *conceito – objeto – conceito* (MEDINA, 2010) capaz de nos obrigar a repetir a mesma ação a partir de um evento.

No século XVI, *fetichismo* é um discurso pragmático que permite transações comerciais, facilitando tratados entre europeus e grupos culturais da África Central e Ocidental (PIETZ, 1995). Em um contexto colonial, é um conceito intermédio para expressar mais de uma função.

Especificamente, parece que o primeiro uso da noção de fetiche como *feitiço*⁶⁴ foi realizada por portugueses no século XVI para referir-se a amuletos e relíquias de santos. Em suas colônias é assim que são traduzidos objetos de culto, como na Guiné Equatorial (ELLEN, 1988).

Charles De Brosses, em 1770, vê no fetiche uma forma de explicar a necessidade do pensamento denominado selvagem e focar-se em objetos para alcançar níveis de abstração (DE BROSSES, 1988). Para o autor a origem da religião localiza-se no fetichismo. Não é por acaso que para Comte o *fetichismo*⁶⁵ constitui a primeira das três facetas do desenvolvimento das ideias religiosas. As duas facetas seguintes são o politeísmo e o monoteísmo. O fetichismo é visto como individual e passional, enquanto que o politeísmo é sugerido como religião organizada. Lubbock interpreta o sentido de *fetichismo* como uma faceta a partir da qual o ser humano supõe que tem uma força para fazer com que uma divindade cumpra seus desejos. Para Nassau, o fetiche adquire espacialidade, sendo compreendido como um lugar de residência do espírito, ou seja, nos cultos o objeto não tem poder, representa um local ocupado por um espírito (NASSAU, 1988). Porém, na medida em que o término é associado à religião primitiva, será evitado por antropólogos, até os nossos dias.

A economia como culto, como sacrifício e como fetiche inicia-se na América espanhola. A corporalidade subjetiva de índio é submetida em um sistema econômico nascente (DUSSEL, 1992). O rapto de mulheres, assim como sua entrega como presa para os vencedores, é praticado por homens espanhóis durante a conquista e esse processo dá origem à transação sexual. Outra forma de tráfico de mulheres é constituída para o trabalho de mão-de-obra gratuita, reprodução de escravos e uso como objeto sexual. Como mercadoria sexual, mulheres

⁶⁴ Gostaria de lembrar que, como já foi explicado na seção correspondente à metodologia queer, em uma genealogia não existe uma origem ou conceito verdadeiro. Não existe uma aplicação falsa das práticas discursivas porque se parte da base de que não há uma aplicação verdadeira ou natural. Existem trânsitos e usos de conceitos de acordo com distintos contextos políticos. Consequentemente, o tráfico do conceito, em uma genealogia de cunho queer, desvela o sentido das práticas econômicas, políticas e culturais. Para uma abordagem histórica do surgimento e diferenças entre *fetiche* e *feitiço* pode ser consultada a pesquisa de Roger Sansi (2008).

⁶⁵ De acordo com o historiador Carlos Henrique (2007), os cultos religiosos como o candomblé brasileiro continuam sendo denominados de práticas fetichistas, na finalidade de subjugar este sistema religioso. No Brasil, as religiões africanas foram patologizadas por Nina Rodrigues, dentro de campanhas e “práticas de controle e higienização do povo” (CALAVIA SAEZ, 2005: 343)

circulam no denominado mercado do matrimônio, ou como concubinas (KUMAR ACHARYA & SALAS STEVENATO, 2005).

Nos anos 1840 o *fetichismo* será identificado com a prática do sacrifício humano sem que se perca a antiga ideia de supervalorização de objetos em um nível categorizado como pré-racional. Ambos os sentidos serão articulados dentro de um projeto de civilização, incluindo o ato de dar um valor⁶⁶ ao humano (PIETZ, 1995).

No século XIX, o deslocamento do fetiche para uma crítica materialista leva Marx (1885) a descrever aos sistemas sociais organizados da modernidade capitalista como uma dinâmica entre “seres sensuais”, invertendo a representação do selvagem no sujeito moderno⁶⁷, espelhando a noção de *fetichismo* nos próprios “inventores” do conceito. Pietz vê Marx como o primeiro executor de etnografias invertidas (MEDINA, 2010).

Não é por casualidade que Pietz (1995) menciona a Thomas Buxton (1839) como um dos pioneiros em explicar o lugar do fetiche como repositório de objetos de cultos e de sacrifício humano, o que enfatiza a conexão de *fetichismo* com escravidão e sacrifício humano, sugerindo uma violação e valores para a vida humana, funcional no contexto de conquista.

Um dado importante é que a abolição da escravidão nas colônias britânicas das Índias Ocidentais pronuncia-se em 1833. Isto não quer dizer que a escravidão seja eliminada na sua totalidade. No Brasil, por exemplo, escravas e escravos continuaram sendo vendidos. A escravidão será abolida somente até 1844 nas colônias britânicas, enquanto que no Brasil isso só ocorre em 1888. Neste processo de abolição publicam-se livros onde aparecem retratos da cultura da África Ocidental, cujas imagens sensacionalistas informando um barbarismo sanguíneo com base no sacrifício humano constituem uma ferramenta para captar recursos, a partir do século XVIII. A imprensa desse período apresenta como verdadeiros estes relatos de atrocidades exóticas, sem nenhum tipo de questionamento.

Podemos ver como *fetichismo* é objeto, é espírito, são deuses, são espaços ou transações e tráficos que se geram a partir de seus objetos ou pessoas. A partir de uma teorização queer, *fetichismo* é uma operação

⁶⁶ O ato de dar um valor ao humano pode ser traduzido como o ato de cotar, de fixar um valor que, pode chegar inclusive até se estabelecer como preço.

⁶⁷ Para uma crítica do conceito da mercadoria fetichista no marxismo clássico e nos estudos culturais, pode-se consultar o trabalho de Robert Miklitsch (1996), que enfatiza a necessidade de estudar o fetichismo a partir de uma perspectiva global, focando principalmente no que Marx denomina como *circuito total do capital*.

conceitual fundada na violência humana e que carrega em si a mercadoria do feminino, em uma das interfaces de sua abordagem. A seguir desmembrarei essa conclusão genealógica.

Na psicologia, em 1887, Alfred Binet retoma o *fetichismo* como jogo de sinestesia, como cruzamento e confusão de sensações como olhar, cheirar, escutar, tocar, imaginar, de tal forma que o objeto em questão produz prazer sexual. Há um deslocamento dos órgãos ditos sexuais, no qual o processo ocorre fora do corpo e se instala no objeto: em um objeto não vivo. A visualidade ganha corpo na conceitualização de *fetichismo* e se traduz em uma estética. Com isto não quero dizer que o *fetichismo* nunca tenha tido relação com a visualidade, mas que Binet o manifeste é o que me interessa, porque vemos como é uma prática que se constitui em forma de imagem ou em um objeto visual. Sem dúvida o surgimento da fotografia intensificou a relação entre objeto visual e fetiche (W V, 2005). O objeto fotográfico ativa até as suas últimas consequências o processo do erótico a partir da sensação do fenômeno da relação entre ver e tocar. Segundo o autor, o século XIX é o século da redução tecnológica das distâncias, entre o que se vê e o que se sente.

Simultaneamente, enquanto a psicanálise acolhe o *fetichismo*, Marcel Mauss abre uma vertente na antropologia traduzindo a noção de *fetichismo* como *dádiva* (1923-1924), visualizando novamente transações e objetos como transportadores de espíritos. As suas contribuições inserem-se dentro do paradigma *anti-fetichista* da ciência moderna. Além disso, Mauss instaura uma compreensão antropológica no sacrifício humano, na queima de escravos e no intercâmbio de mulheres, abrindo também os caminhos rumo ao relativismo cultural. Esse autor considera como verdadeiras instituições a todo o conjunto de sistema de circulação de bens, sem eliminar o mágico e o sagrado, dentro de um sistema econômico e jurídico. Em síntese, podemos suspeitar que Mauss amplia a noção de *fetichismo* no momento de traduzi-la como *dádiva* dentro de um *sistema de prestações totais*⁶⁸, que dinamizam as práticas de *aliança*.

⁶⁸Isto não é tão simples como pode parecer, pois o que me interessa mostrar aqui é a importância da tradução e da introdução de categorias nas análises disciplinares para a constituição da ciência moderna. Nesse sentido, não estou de acordo com as análises de Massimo Canevacci (2008: 118-121), no que se refere ao uso de dádiva para explicar o que ele denomina como fetichismos visuais. Encontro três problemas no emprego de dádiva. Primeiro, Canevacci não somente reduz o significado de dádiva a um intercâmbio sexual entre objeto e prazer, mas também, e como segundo problema, heteronormativiza o sentido da imagem. Canevacci reedifica a heterossexualidade ao descrever ao homem como sujeito ativo e com poder aquisitivo e a mulher como sujeito passivo que oferece prazer em troca de um bem. E terceiro, o autor conceitua como equivalentes os elementos prazer sexual e objeto, deslocando

Não é por acaso que Foucault traduz e localiza esse dispositivo de *aliança* como “sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento de parentescos, de transmissão de bens” (FOUCAULT, 1976/1984: 117), no qual *aliança* funciona indicando o que é proibido e o que é permitido e cuja finalidade é manter a lei através do direito.

No contexto de abolição de escravidão (PIETZ, 1995) e de transformações dos processos econômicos da Europa Ocidental, o dispositivo de *aliança* perde importância, ganhando lugar o dispositivo de *sexualidade* (FOUCAULT, 1976/1984). Uma hipótese de Foucault é a de que a sexualidade originariamente brota de uma técnica de poder centrada na *aliança*. O que estamos vendo é que a emergência do dispositivo da *sexualidade* coincide com a abolição da escravidão colonial⁶⁹. O que Foucault faz é uma *secularização* de práticas vinculadas com a noção de *fetichismo*. A partir do raciocínio de Pietz (1995), posso inferir que para (re)conhecer o sistema de transações, de matrimônio e de relações de parentesco e transmissão de bens em termos de suas funções seculares, sem a necessidade de acreditar em poderes sobrenaturais, tanto Mauss quanto Foucault introduzem a noção de *dádiva* e de *aliança*, respectivamente. A partir do meu particular ponto de vista queer, somente desta forma é possível a legitimação de práticas institucionais que não são mais que elementos estruturantes do sistema heteronormativo.

A função do dispositivo da *aliança* é manter a ordem social, por isso Foucault menciona a importância do seu vínculo com o direito, enquanto que o dispositivo da *sexualidade* tem como função penetrar e produzir uma intensificação nos corpos. Foucault (1976/1984) nos indica que o dispositivo da *sexualidade* não substitui ao dispositivo da *aliança*. Quer dizer que a eficácia real do dispositivo da *sexualidade* encontra na *família*⁷⁰ sua principal estrutura de intervenção, precisamente nos eixos marido-mulher e pais-filhos, ou seja, no corpo feminino e na *precocidade* infantil, entre outros elementos. Nunca antes a tecnoconstrução do feminino será tão importante.

dádiva da sua função dentro de um sistema de prestações totais.

⁶⁹ Compartilho com Cecília Sardenberg (2010) a ideia de que Michel Foucault não explicita as implicações do colonialismo nas suas construções teóricas, principalmente no que se refere à emergência do dispositivo da sexualidade.

⁷⁰ Os estudos transnacionais sobre sexualidade explicam a necessidade de repensar *família* como um primeiro locus de desigualdade e diferença (GREWAL e KAPLAN, 2001). Os estudos da antropologia contribuem atualmente para visibilizar a transformação de família através de novas configurações de parentescos. A partir da perspectiva queer, destaco o estudo de Julianne Pidduck (2009). No Brasil, a partir de um olhar antropológico, é considerável a pesquisa de Fernanda Cardozo (2007).

O papel do que se configura como *família* será o de regular a sexualidade, o dispositivo da sexualidade. A função de *família* será a de ser um suporte facilitador para transportar a lei e o regime da *aliança*. Para tanto, as relações de *aliança* terão que ser patologizadas. Não podemos perder de vista tudo que o dispositivo da *aliança* requer: tráfico, objetos, perdas culturais, ganâncias, transações, mas, principalmente e, sobretudo, escravidão e sacrifício humano (PIETZ, 1995). Nos anos 1920, Freud (1927) traduz a noção de *fetichismo* como prática discursiva, como dispositivo de vigilância sobre a masculinidade. Genealogicamente, o *fetichismo* aparece como algo periférico dentro de uma ordem subsidiária, como um *rastró* e, não obstante, abrindo uma estruturalidade nas teorias da sexualidade.

O problema, em Freud, está em apresentar o fetichismo como substituto de um falo que assombrosamente pertence à mulher. Freud apresenta um corpo transexual. O fetiche aparece como um facilitador da vida sexual, como um esconderijo social do desejo, uma máscara para o desejo sexual. Esta trajetória do fetichismo é também uma relação social dentro de um processo histórico que inclui o tráfico de mercancias, de corpos e de mulheres que mostra um conflito entre diferentes modos culturais de estipular valores para a vida humana (PIETZ, 1995). Há uma carga biopolítica (FOUCAULT, 1976/1984), um ponto negro que arrasta tudo e que se cega em um pênis feminino (PRECIADO, 2010).

A ficção na psicanálise de uma mulher fálica – mãe – que é castrada pelo marido – pai –, a partir do ponto de vista do filho – ou mais exatamente da psicanálise⁷¹ –, remete a um fetiche que ocupa o horror que o menino tem do pênis materno. É uma relação controversa: o fato de que o pai castré a mãe e de que o filho deva identificar-se com o pai. Essa identificação passa mais uma vez pela violência, quando Freud institui a ficção do caráter sexualmente castrado de mulher⁷². Aquele resíduo de *fetichismo* reaparece na cultura como uma imagem violenta.

Vemos como a heteronormatividade parece como se fosse, nestes termos, a institucionalização da violência do feminino, elementos constituintes do dispositivo da *sexualidade* apoiados no dispositivo da

⁷¹ A psicanálise pode ser uma grande ferramenta contra a universalização do corpo ocidental, mas, ao mesmo tempo, vem a ser uma forma da biomedicina e por isso deve-se ter cuidado com seu uso (GREWAL E KAPLAN, 2001).

⁷² Para uma análise mais detalhada sobre o pensamento de Freud em relação a mulher podem ser consultados os estudos de Peter Gay (1988/1990: 456-474).

aliança. Observemos como é importante a dimensão visual violenta do feminino e como contrariamente ao que possa parecer, a produção do feminino, longe de ser construído socialmente recorrendo a processos emotivos ou afetivos, gera-se historicamente através de uma domesticação do corpo sexual (OSÓRIO, 2005). E onde fetichismo é um conceito, uma palavra-chave para a tradução de fenômenos como escravidão, tráfico, transações e sacrifícios⁷³.

Não é por acaso que o pensamento crítico da ciência se reconstituirá no seu *anti-fetichismo*. A partir deste momento, *fetichismo* será um *suplemento* da ciência moderna. Quer dizer que para que o conhecimento seja científico tem que ser *anti-fetichista*. A ciência moderna denuncia o estatuto falho dos fetichistas a partir dos fetiches, ou seja, descreve os objetos fetichistas denunciando seus atributos iconoclastas (HENNION & LATOUR, 1993). A potência do objeto é projetada por quem percebe o objeto, explica o pensamento crítico. Porém, o emprego de *projetar* ou de outros termos como *coisificar*, não satisfaz a explicação de porque se têm diferentes usos do conceito *fetichismo*. Mas o mais importante desse raciocínio é que é desta forma que os objetos científicos se separam dos denominados objetos comuns (Idem, *Ibidem*).

Há uma reacomodação dos objetos que utilizam como referência o *anti-fetichismo*, uma tradução do objeto para a regulação dos processos de conhecimento na ciência moderna a partir da divisão dos objetos. A divisão científica de disciplinas entre ciências naturais e ciências sociais é uma divisão fundadora da modernidade: por um lado, a realidade das coisas, por outro, as construções humanas, com seus respectivos métodos. Essa divisão ocorre de tal forma que as ciências naturais utilizam os objetos como coisas e as ciências humanas não veem nos objetos mais que signos culturais de grupos humanos (Idem, *Ibidem*). O critério desta divisão está dado pela causa: o saber natural interessa-se pelas causas enquanto que o saber cultural crítico interessa-se pela atribuição social das causas. Já na arte, o objeto justifica-se pelo

⁷³ Evidentemente que a partir da psicanálise o *fetichismo* é limitado. Por isso é importante a genealogia e a queerização do conceito, para poder explorar seu potencial como conceito operativo. Nestes termos, me oponho ao argumento que Linda Williams (1988) constrói na sua crítica ao uso de categorias como fetichismo. Para Williams, *fetichismo* é apenas uma teoria que ilustra como o corpo feminino é construído como objeto exibicionista para o patriarcado, o que nos remete a pensar em uma eterna castração, limitando o poder da teoria de fetichismo. Operar com conceitos a partir do queer exige um contexto inter e transdisciplinar, como estamos vendo. Esse contexto é que permite o trânsito genealógico e somente desta maneira é possível entender as implicações políticas de processos de conhecimento, assim como suas consequências na produção de subjetividade(s).

significado da técnica, materiais e conceitos que são usados⁷⁴. O sistema de mediações que regula o método de pesquisa dos objetos, tanto científicos como artísticos, é realizado pela tradução das partes implicadas no processo, isto é, pela linguagem.

Na seguinte seção pesquiseo *fetichismo* e arte moderna, assim como alguns trabalhos dentro da arte contemporânea, entendendo-os como possíveis antecedentes a uma arte a partir de uma perspectiva queer.

Fetichismo e arte

Nesta seção estudo a forma como o *fetichismo* opera nos trabalhos de determinadas artistas, dando continuidade à sua genealogia. Comparo o caso europeu e brasileiro no que se refere ao surrealismo para, finalmente, falar do trabalho de algumas artistas da arte contemporânea.

O surrealismo é uma transformação de Dadá⁷⁵ (ARGAN, 1988/1990). De acordo com Hess (2002/2005), a artista Hannah Höch, membro do grupo de dadaístas berlinenses, se dará à tarefa de (*des*)fetichizar de uma maneira lúdica o étnico e o sexual no etnográfico em trabalhos como *Entführung – auseinemethnologischen Museum*, em 1925.

Em 1925, na Europa, o surrealismo trabalhará a partir da arte, dialogando com a antropologia, a psicanálise e o colonialismo⁷⁶, com o

⁷⁴A arte moderna encontrou seu objeto tornando-se independente dos valores estéticos como o da representação como mimese, o que consiste no aperfeiçoamento da correspondência entre representação artística e realidade estabelecida, entre outros aspectos e no que se refere a imagens. A tradução do processo artístico também sofre mudanças. O que antes era explicado como criação agora será traduzido como produção. Com o surgimento da fotografia, a arte não depende mais dos valores impostos pela estética, encontrando na especificidade do médio a sua autonomia, legitimada institucionalmente (FOSTER, 1996). O objeto da arte contemporânea, a partir das possibilidades de desmaterialização, se traduz a partir de um comportamento, atitude ou conceito determinado. Uma ação, uma publicação ou uma exposição podem ser os meios de realização do objeto. O objeto da arte contemporânea antecede à sua realização, mas não às teorias ou ao sistema onde está inserido.

⁷⁵Dadá é um movimento artístico que surge como uma desilusão frente à civilização, precisamente logo depois da I Guerra Mundial. De iniciativa anti-racional, o dadaísmo trabalha com o acaso, fazendo uso de manifestos e de técnicas como o acaso (*Dicionário Oxford da Arte*, 1996/2001). Hannah Hoch é considerada como pioneira em foto-montagem (HESS, 2002/2005).

⁷⁶Do mesmo modo que explico no capítulo dedicado à metodologia queer, é importante lembrar que as fronteiras entre as disciplinas são ideológicas e que, portanto, a mutabilidade das disciplinas deve produzir transformações culturais. Nessa interdisciplinaridade é que entendo o surrealismo, em um sentido expandido dentro de uma estética que valoriza fragmentos e

exótico, o *inconsciente* e o *erótico* (CLIFFORD, 1981). Na atitude surrealista, tanto etnográfica como artística, o exótico será sinônimo de não racional e praticamente sinônimo de *fetichismo*, ou seja, uma visualização estética de como a África deverá ser *representada* (Idem, *Ibidem*: 143). O surrealismo é considerado como a teoria do “inconsciente na arte”, o qual não me estranha, pois essa corrente artística tem como um dos seus principais organizadores André Breton, que é médico psiquiatra e estudioso de Sigmund Freud (ARGAN, 1988/1990: 360).

Já no Brasil o surrealismo não será tão bem recebido como as vertentes construtivistas e concretas⁷⁷, as quais se desenvolvem ignorando o étnico, o afro, o indígena e o colonial (BLANCA, 2007). Mas ao mesmo tempo, cabe perguntar-se como um país poderia acolher uma atitude artística que valoriza o colonial como o exótico, como o sinônimo de *fetichismo*, em um contexto de modernidade.

Neste contexto de tensões e confrontos é realizada a Exposição Internacional do Surrealismo, em Londres, em 1936. Claude Cahun não é convidada e nos documentos da época é apenas indicada como amiga de André Breton (BONNET, 2006). A artista é ocultada por aqueles que constituem suas referências legítimas e ninguém se pergunta por que ela não é incluída no grupo surrealista.

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

Para Bonnet, o surrealismo vela o estatuto do feminino como sujeito autor, não somente através de seus trabalhos, mas também nos registros fotográficos históricos como sujeito participante ou como

manifestações extraordinárias e onde tanto artistas como outros personagens da literatura e da etnografia adquirem uma disposição de crítica frente à modernidade (CLIFFORD, 1981/2008).

⁷⁷ Na I Bienal de São Paulo, em 1951, o abstracionismo é legitimado através do concretismo de Max Bill. A partir deste momento, tanto a arte concreta como a arte neoconcreta desenvolvem trabalhos que tem como um de seus objetivos a atualização formal, a fim de alcançar um nível de diálogo internacional, em evidente articulação com a iniciativa privada brasileira (COCCHIARALE, 1997). A nova objetividade é um dos poucos estágios da arte brasileira da época que tenta provocar um posicionamento político inserindo o coletivo no espaço ambiental. Em trabalhos como Núcleos Penetráveis a cor se transformava em “sensação corpórea”, localizando desejos e percepções (BRETT, 1997, 268-269). O trabalho de Helio Oiticica, assim como de outros artistas não menos importantes, é precursor de projetos de transformação cultural que visam trabalhar absorvendo o colonialismo.

artista⁷⁸. O feminino aparece apenas como objeto do desejo, como imaginário do maravilhoso. Ora, estas artistas, tanto Claude Cahun como Maria Martins, bloqueiam a sua participação no movimento porque seu trabalho fala de experiências pessoais que problematizam precisamente o feminino, o qual não está em questão na pauta oficial do movimento.

Porém, o surrealismo é um ponto onde confluem as artistas atraídas pela sua insistência anti-acadêmica⁷⁹. Essas, estando no seio do movimento, se debatem e terminam afirmando sua independência a respeito do surrealismo. Ao mesmo tempo em que alimentam sua linguagem, antecipam o movimento feminista dos anos 1970 através de uma poética do imaginário que trabalha 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 pintam o conflito da violência em distintos âmbitos, incluindo aquele que implica a construção social do feminino.

Valie Export constrói raciocínios que partem da ideia de que a produção da arte é também a produção de artigos/mercadoria e que, portanto, mulheres são consideradas como artigos tanto dentro do contexto da arte como fora deste. Isto pode ser visto no trabalho de *Smart-Export, Selbstporträt* (1967-1970). Export faz parte do nome, como se autodenomina para não usar o sobrenome nem do seu pai nem do seu marido. Isso denota um tipo de deslocamento para figurar em todas partes e lugares (HESS, 2002/2005). Posso sugerir que Valerie Export está de alguma forma queerizando o sistema da arte, ao reconhecer este sistema como uma analogia fetichista da produção artística, onde são articulados como elementos da mesma ordem arte e mulher, e onde ela se (des)oculta como mercadoria e espetáculo ao atuar como *autora* que *autoriza* essa enunciação visual.

O tráfico do feminino na arte é significativo. Nesse sentido, é histórico o trabalho de Guerrilha Girls (1989)⁸⁰, intitulado *As mulheres*

⁷⁸ E não unicamente no surrealismo, pois o sistema da arte também torna as mulheres objetos mediante a legitimação da iconografia da arte pop, por exemplo, através dos trabalhos de artistas específicos como Andy Warhol ou Roy Lichtenstein. Recentemente, a partir do feminismo está se produzindo outra história da arte onde se trabalha como saberes sujeitos. Como exemplo cito Kallopi Minioudaki (2009) que insere a produção de artistas como Axell, Pauline Boty e Rosalyn Drexler em uma iconografia onde a mulher aparece como sujeito, dentro da arte pop.

⁷⁹ O termo anti-acadêmico é utilizado no contexto artístico da arte moderna como uma posição que se opõe ao classicismo na arte, abandonando preocupações pelos valores acadêmicos.

⁸⁰ O trabalho de Guerrilha Girls dialoga com a arte ativista. Para uma explicação sobre arte e

precisam se mostrar nus para entrar no Met. Museum? Neste offset, as artistas fazem um levantamento quantitativo, expondo que cinco por cento de artistas que fazem parte das sessões de arte moderna são mulheres⁸¹, mas que paradoxalmente, 85 por cento dos nus são femininos (HEARTNEY, 2001/2002).

Na arte contemporânea, artistas como Nicole Eisenman (2004)⁸², mediante pinturas figurativas, discute um fetichismo visualizando a transação que implica a violência sexual, em óleos como *Commerce Feeds Creativity/Transações Alimentam Criatividade*.

O trabalho de Eisenman dialoga com *I've got it all*, de Tracey Emin (2000). Estuprada aos 13 anos de idade, Emin explora de forma despiada a sua biografia exibicionista (STANGE, 2002/2005: 70). Luxúria e dor podem ser categorias afetivas para traduzir esse deslocamento fetichista à cena da arte contemporânea. A ficção de uma arte que se articula com o auto-biográfico. Nesse sentido, me oponho aos preconceitos como os de Stange quando interpreta o trabalho de Emin⁸³, pois ela insiste em classificar a vida da artista como

ativismo, pode ser consultada a pesquisa de Blanca Fernández (2005).

⁸¹ Nos anos 1970, realizam-se pesquisas de tipo quantitativo para estudar como se constitui o sistema de arte, em termos binários. Em 1971, fica em evidência que de um total de 713 artistas que participam em exposições coletivas Museu do Condado de Los Angeles, Estados Unidos, apenas 29 são mulheres e que, dentre as 53 mostras individuais, somente uma é dedicada a uma mulher (ARCHER, 1999/2001: 124). Na retrospectiva do Centre Georges-Pompidou, na França, montada em 23 de Setembro – 13 de Dezembro, de 1993, a exposição mostra que em 30 anos de criação, a partir das coleções do Musée National d'Art Moderne, dos 64 artistas escolhidos somente seis são mulheres (BONNET, 2006). No registro do ano 2000, a coleção deste museu é composta por 628 artistas mulheres e 3660 artistas homens, sendo que do total dos 43300 trabalhos, apenas 7,5% pertencem a mulheres. Estes são alguns dados que marcam quantitativamente aquilo que historiadoras como Joana Maria Pedro, denominam de *misoginia* e hierarquia quando vistos sob o prisma da perspectiva de gênero (2007).

⁸² Trabalhos de Nicole Eisenman fazem parte da que é considerada como a primeira mostra de arte com sensibilidade queer: *In a Different Light*, sob a curadoria de Lawrence Rinder e Nayland Blake, exposta no Museu de Arte Universitário de Berkeley, em 1994. O trabalho curatorial será amplamente criticado por Michel Duncan (1995) e Robert Atkins (1996), principalmente no que se refere à forma como Rinder e Blake procedem, privilegiando o trabalho artístico antes que artistas. Ou seja, Rinder e Blake trabalham partindo de conceitos, não a partir de uma seleção de artistas. Nesse sentido, é isso que fazem os estudos queer: evitam-se essencialismos e pontos de partida biográficos, pois o queer trabalha com ações, atos, fatos e trabalhos, antes do que com identidades. Isto não quer dizer que os curadores ignorem o clima hostil em que trabalham os artistas participantes. O que se resgata é a persistência no trabalho artístico, mostrando as condições de atuar no mundo em relação às/aos outras/os (BLAKE, RINDER e SCHOLDER, 1995)

⁸³ Estou consciente de que esta observação bem poderia ser colocada como nota de rodapé. Porém, me interessa problematizar esse processo de intersecções e acomodações metodológicas, questionando até onde é possível deslocar como nota uma ação que diz respeito à normatização que se produz no trabalho científico, neste caso, no trabalho produzido a

“licenciosa”, inferindo e conotando que o estupro sexual que Emin sofreu é como uma punição, como uma consequência do que Stange pré-conceitua como “vida desenfreada” (Idem, *Ibidem*: 70).

Quero terminar esta última parte da genealogia sobre *fetichismo* com o trabalho de Cady Noland. Na instalação de Noland, montada em *Mattress Factory*, em Pittsburg, em 1989, é possível deparar-se com elementos dispostos como muros, barricadas ou acúmulo de objetos. A arte como paciente psicopata é o que Noland pesquisa na sua produção artística. A artista problematiza o estado da burguesia, especificamente estadunidense – que poderia ser a burguesia da globalização – como uma “cultura do terror” que busca a ordem dos objetos na sua ansiedade por controlar a sociedade (GOHIKE, 2002/2005).

Até aqui podemos ver como a divisão disciplinar permite a divisão dos objetos de estudo. Para poder dividir os objetos ou conceber objetos, constrói-se objetos disciplinares. Há uma descontextualização e uma recontextualização dos objetos que se realiza a partir da linguagem que objetiva as partes. Isto é, a fragmentação das percepções e sua objetivação transita entre *anti-fetichismo* e *fetichismo*. A objetivação cria atributos perceptivos que não correspondem ao objeto, pois estão mediados pela linguagem. A objetivação é uma operação anti-fetichista que se produz com a linguagem. Nesse processo de criação de atributos ou de categorização para a objetivação há uma tensão entre sujeito e objeto. A tensão de quem detém o poder da objetivação realiza-se em função de uma possível transação funcional no contexto de colonização e, mais tarde, da ciência moderna disciplinar. A tensão intensifica-se tanto na arte moderna como contemporânea.

À continuação pesquiso imagens do erótico que *(re)produzem a linguagem do fetichismo* na contemporaneidade. Estudarei como a visualidade do feminino conota violência, que bem pode ser qualificada como uma crítica pós-colonial.

Corpos disputados

Nesta seção exponho a disputa que se gera a partir das implicações das eroticidades em práticas artísticas contemporâneas

partir da crítica e história da arte. Preocupa-me a construção do conhecimento da arte como dispositivo acadêmico para gerenciar as subjetividades, desejos e eroticidades das artistas. Esta é uma démarche que tento discutir nesta tese, mais especificamente a inserção de “barulhos metodológicos” como prática textual queer.

atravessadas por *fetichismo*⁸⁴. Queerizo trabalhos artísticos fazendo evidente a construção do feminino como transação, como tráfico e como espetáculo científico e artístico.

O trabalho de Rosana Paulino, artista brasileira cuja preocupação gravita em torno ao étnico e ao sexual, desenvolve uma morfologia do corpo que problematiza o feminino. Nos seus desenhos, de 1997, que fazem parte do *Catálogo Heranças Contemporâneas II*, a artista utiliza traços gestuais delicados e cortes transparentes, mas também fortemente acentuados.

Neste desenho intitulado *Ama de leite*, Rosana Paulino mostra um seio cuja tinta transparente expõe alvéolos e ductos lácteos. Os mamilos também aparecem, a partir dos quais brotam linhas que terminam em forma de pingos. Os pingos são pintados em duas cores: branco, que sugere leite, e vermelho, que invoca sangue – que tanto é vida como morte (VIANA, 2008). Em outras imagens, Paulino trabalha o corpo de forma mais sugestiva, ao mesmo tempo em que pesquisa como se constrói o feminino, denotando órgãos sexuais a serviço da reprodução.

Em uma situação pós-colonial⁸⁵, o trabalho de Rosana Paulino apresenta o corpo de mulher como um genital protuberante, o que evoca o tratamento sexualmente fetichista construído em torno das denominadas Venus e, neste caso, é praticamente impossível deixar de associá-las à corporalidade de Saartjie Baartman (1789-1815), da cultura Khöikhöi, da África do Sul, conhecida como Venus de Höttentot. Estou falando de escravidão, de quando mulheres da África são capturadas e seus seios funcionam como bolsas para transportar tabaco. Os seios como sacos favorecem o intercâmbio colonial tendo ao tabaco como uma das mais cotizadas mercadorias.

Nos tempos da Venus de Höttentot, a visualidade corporal de Saartjie exalta o imaginário sexual, tanto do denominado masculino como do denominado feminino. É apresentada como um exemplar de corpo que viola o cânone da “corporeidade branca”, como “curiosidade biológica” (PUGLIESE, 2005: 298). É exposta como fera de circo na Holanda, Inglaterra e França, e explorada como objeto sexual, amplamente prostituída. Será Étienne Geoffroy Saint-Hilaire quem

⁸⁴ O uso de *fetichismo* como conceito operativo para (re)significar práticas artísticas também aparece nos estudos sobre cinema, como é o caso da análise da produção cinematográfica *Theima and Louise* (Dir. Ridley Scott, 1991), realizado por Robert L. Cagle (1994).

⁸⁵ Aqui, estou me referindo como situação pós-colonial à perspectiva crítica com que é possível visualizar processos tecno-pornográficos de erotização que se executam em latitudes não-ocidentais (BOURCIER, 2005).

patologiza o corpo de Baartman a partir dos termos científicos da época, como: cadeiras hipertróficas, glúteos e órgãos genitais protuberantes.

Quando Saartjie, a Venus de Höttentot, morre, em 1815, transforma-se em um espetáculo público e visual no que se constituirá, no século XX, como o Musée de l'Homme, em Paris⁸⁶. Parece que foi Henri Marie Ducrotay de Blainville quem coordenou o trabalho de autópsia do corpo de Saartjie Baartman e que Georges Cuvier foi quem dissecou e desmembrou o corpo de Baartman. Há uma relação entre o erótico, o feminino, o visual e o científico. Seus órgãos foram enviados como objetos de pesquisa a distintas instituições científicas europeias. Com isso, posso perceber como a noção de imagem surge como um pronunciamento visual, uma relação ideológica instituída que nos ensina como é que devemos ver e pensar (GAROIAN & GAUDELIUS, 2004). Este espetáculo de cultura visual funciona como uma forma de ubiquidade de representação na qual são constituídos objetivos pedagógicos para mediar culturalmente e incorporar desejos e eleições na ordem do capitalismo (Idem, 2004).

Um dos trabalhos da artista brasileira Fernanda Magalhães aparentemente dialoga com a Venus de Höttentot. A autora, como Claude Cahun, utiliza seu próprio corpo como modelo. Embora proponha uma estética sem questionar o feminino como tal, queeriza figuras humanas idealizadas dentro dos cânones da história da arte, apresentando-se ela mesma como modelo obesa⁸⁷, no trabalho fotográfico *Gorda 09*, de 1995.

Nesta fotografia de Fernanda Magalhães, podemos ver a associação que a artista cria do seu corpo com os padrões clássicos da figura humana. O corpo de Magalhães aparece montado com a cabeça da denominada como *A Venus de Willendorf* (encontrada na Áustria, em 1908), que é uma peça (*re*)classificada como feminina. Estes tipos de Venus apresentam marcas corporais como seios categorizados como grandes e abdômen também considerado como desproporcional aos

⁸⁶ Nelson Mandela, como presidente da Sudáfrica em 2002, conseguiu a repatriação dos restos de Saartjie Baartman. Cabe notar que quando desembarcam os restos na Sudáfrica, constatam-se mais membros corpóreos do total que um corpo humano possui. Em 1999, surge em Cape Town o Centro Saartjie Baartman para Mulheres e Crianças, como refúgio para sobreviventes de violência doméstica.

⁸⁷ É sintomático que a pintura mais cara do mundo de um artista vivo, no presente início do século XXI, seja precisamente a imagem de *Benefits Supervisor Sleeping* (1995) (*Cadre d'une société de prévoyance sociale*), de Lucien Freud. Trata-se do retrato de um corpo nu feminino obeso. Durante o inverno boreal de 2009-2010, tive a oportunidade de conhecer a pintura exposta no Centre Cultural Beaubourg, em Paris, França. A pintura não ganhou destaque musográfico.

estereótipos construídos como ocidentais. Também é categorizada como *feminina*, na história da arte, por apresentar estes atributos preconcebidos como característicos da fertilidade, que é considerada como *natural* do feminino.

O dimorfismo na arte da figura humana caracteriza-se por estabelecer como inquestionável a categorização das formas, qualificando como orgânicas e femininas às formas curvas, enquanto que as formas retas são instituídas como masculinas (MILES, 1997/1999). No caso de Magalhães há uma tensão. Como artista visual coloca-se alheia à crítica das artes. *(Des)venta* uma estética racial interferindo no regime epistemológico visual, no que se refere à estética clássica.

Na próxima seção discuto as práticas artísticas que se posicionam frente ao sadomasoquismo, instaurando visualmente outros sentidos críticos do erótico.

Transadomasoquismos

Uma vez feita uma genealogia sobre fetichismo, atravesso com ele práticas culturais e artísticas que trabalham com sadomasoquismos e outras visualidades que, na busca de outras eroticidades, questionam a construção do feminino.

O trabalho intitulado *Sem Título* (2005), de Maria Sarkis, por exemplo, artista que provém de um país pós-colonial como o Líbano, pode chegar a dialogar com a proposta de Rosana Paulino. Irei enfocar aqueles elementos que fazem parte de uma poética sadomasoquista a partir de uma crítica pós-colonial para, desta forma, estabelecer articulações com outras imagens.

Sarkis conta com estudos em artes plásticas, na Faculdade de Belas Artes de Beirute e expõe regularmente na França. Galerias de Beirute acolhem a arte de Sarkis com o intuito de produzir modificações na maneira de perceber o erótico na cultura árabe (YASSINE, s/d).

Distintas são as interpretações que se desprendem do seu trabalho. Em uma das imagens que Sarkis produz, no presente século XXI, mostra um corpo pintado ao óleo, onde é possível encontrar marcas de práticas sadomasoquistas.

A pintura, *Sem título* (2005), faz parte da exposição itinerante *Erotika*. As cores vermelha e verde aparecem contrastadas com o branco das zonas corporais e com o fundo obscuro que situa a personagem em qualquer contexto histórico indeterminado em termos de tempo e

espaço. O queer na arte nos permite transitar em distintas temporalidades, retomando o que é discutido durante a genealogia para poder tratar de forma crítica e política a proposta da prática artística. Vai ser a linguagem da arte contemporânea a que vai trasladar a problemática do feminino aos nossos dias.

O que tem de relevante esta imagem que se vincula a uma *Erotika* é que os seios aparecem com uma cruz negra pintada no lugar do mamilo. Essas cruces são os mesmos adesivos que usam modelos para posar em imagens ligadas ao fetichismo dentro de sites de BDSM (Bondade, Disciplina, Dominação e Sadomasoquismo), como no site de Nikla Black.

No site podem ser observados os adesivos em forma de cruz sobre os seios, que são destacados ao transpassar o colete especial para deixá-los descobertos. As cruces negras dialogam com o colete, como se houvesse um traço demarcando o território do busto. O brilho dos seios, acentuado pela cor branca, aumenta seu volume.

Atualmente, essas cruces geralmente são usadas para manter os mamilos escondidos debaixo de qualquer tecido. Além de ter adesivo, são fabricados com acabamentos tecnológicos para não captar a luz através da roupa transparente. Também são usados para tomar sol em topless. Não são criados somente em forma de cruces, mas também na forma de figuras de borboletas, estrelas, cerejas ou de piercing. Essas peças são fabricadas em diferentes cores para oferecer alternativas de visualidade. Para alguns designers em moda trata-se de uma tendência para eliminar o sutiã, com a única finalidade de usá-los como *protetores*, denominados cobre-mamilos, adesivos para mamilos, nipple stickers, autocollants memelón ou simplesmente nippies.

O termo *patch of freedom*, que significa *patch de la liberté*, *parche de la libertad* ou bem *parche da liberdade*, também é usado dentro da publicidade midiática para vender os adesivos. Vendem-se em uma medida padrão de quatro centímetros. Estes produtos podem ser encomendados pela Internet, mediante as denominadas “lojas de brinquedos eróticos”. O par é vendido como brinquedo erótico festivo. O que chama a atenção é que este dispositivo em forma de cruz é mais usual e favorito entre artistas, retratado em trabalhos como nas pinturas de Sarkis.

Também é o caso do trabalho artístico e político que desenvolvem no Estado espanhol o coletivo de Las Chulazas. A data mais antiga que tenho como registro do blog é de 2008. Antes de Agosto de 2008 havia outro coletivo, denominado Las Chulazas militam com

LasMedeak. A partir de Setembro desse mesmo ano o grupo decide criar Las Chulazas. A ideia de abrir o blog nasce quando as artistas que o integram saem para fazer “trabalho de campo” com uma câmera fotográfica. Na volta, o resultado é claro: sequências fotográficas de imagens *lascivas* produzidas entre elas, de acordo com o que explicam. No blog de Las Chulazas aparecem pensamentos, aventuras, notícias, trânsitos e performances fotográficas ou em vídeo do coletivo. Também dão espaço a outros grupos e coletivos artísticos e políticos como Post Op, Océan Leroy, Parole de Queer, Mujeres Creando Bolivia, Heroína de lo periférico, Ideasdestroyingmuros, LesAtakás, Genderhacker e muitos mais. Na rede de blogs, sites e contextos eletrônicos de dissidência sexual, política e cultural, expressam-se diferentes grupos, ativistas, artistas e poetas que emergem continuamente. Alguns também desaparecem, ficando o blog como registro, como parece ser o blog de Las Chulazas.

Nesse blog, através de textos, Las Chulazas mostram a sua inconformidade com uma cultura que não apresenta opções de consumo para quem não participa do binário, por exemplo. Isto pode ser visto nos resultados da pesquisa de campo que elas executam em um shopping. Nesse trabalho elas não encontram produtos, roupas ou acessórios próprios nem para elas, nem para aquelas que não possuem nenhum tipo de identificação com a categoria identitária *mulher*. Também denunciam assassinatos de mulheres por parte de homens ou maridos e relatam suas formas de protesto que, realizam-se além do textual no blog, com intervenções no espaço público mediante concentrações. Assistem a filmes e peças teatrais. Fazem uma crítica à ópera de *Carmen*, de Bizet, estreada em 1875, tão aclamada pelo público hispano-americano e adaptada para o cinema por mais de 20 diretores. Sob o título de “Carmen, obra de arte ou pão de cada dia!”, Las Chulazas questionam como é possível que na representação Carmen seja assassinada por desejar ser livre e que, além disso, o público apóie quem a mata: um homem. Também fazem uma crítica ao vínculo que se estabelece entre a cirurgia estética e o feminino, no que se refere à promoção de injeções de botox ou aumento de volume de seios. São precisamente os seios que aparecem indicados com fita em uma das fotografias de Las Chulazas .

Nesta imagem, novamente aparece o gesto de mostrar-se, como na fotografia de Halberstam, intitulada *Jax's Front. Jax's Back* (1991)⁸⁸. Esta exposição chega a parecer heróica, como na imagem de *Angela*

⁸⁸ Esta imagem é estudada no **Capítulo II** da presente tese.

*Boots*⁸⁹. Há sobreposições de *ambigüidade e fetichismo*. Neste trabalho de Las Chulazas a personagem aparece com o torso nu e o braço esquerdo levantado como se estivesse comemorando uma vitória. A mandíbula configura um vértice triangular cujos lados são paralelos aos braços que nos conduzem até o seio marcado pelo parche negro.

Sabemos que *parchear*, em espanhol, significa tentar resolver transitoriamente uma situação complicada ou um problema (LAROUSSE). E sabemos que um *parche da liberdade* em forma de cruz é um brinquedo erótico e que marcando um seio justamente no mamilo é *fetichismo*. Podemos intuir que a ação de Las Chulazas atravessa o processo de constituição do feminino mediante uma erótica em luta. A imagem nos remete à escravidão, ao tráfico, aos seios da Venus de Höttentot, nos remete a seios usados como sacos para transportar tabaco, à amamentação, à reprodução, à biopolítica do seio. Não podemos esquecer que em 1758, Carl Von Linné introduz o termo mamífero na taxonomia zoológica. É através deste gesto de Linné, deste detalhe das mamas que o peito materno vai transformar-se no ciclo zoológico homo, humano, e esse corresponde ao momento da classificação. A classe determinante mamífero corresponderá ao corpo com mamas. A noção de mamífero aparece em uma controvérsia, em um debate biopolítico. A mama se imporá como signo anatômico classificatório humano.

Antes do século XVIII o seio é somente uma força de trabalho. A prática de amamentar é uma profissão. A amamentadora é uma profissional. O peito não existe como um órgão biológico, mas como uma força de produção. Assim como existe, na época, a mão trabalhadora, existe o peito amamentador. Mulheres podem vender o produto e a técnica de amamentar. Em cidades como Berlim, Paris ou Lyon, 80% das mulheres metropolitanas cedem seus filhos a amamentadoras profissionais.

O corpo se vende em redes diversas. O corpo trabalha em enramados econômicos. O corpo é extraído do intercâmbio econômico.

A prática amamentária é a palavra-chave no social, através do estabelecimento de uma relação que passa pela mama e a partir da qual podemos constatar que essa relação entre mãe e filha ou mãe e filho é arbitrária. A partir de Linné, os filhos não podem ser amamentados por outras classes ou raças. A partir do século XVIII, as classes burguesas não admitem que uma mulher que não é a mãe *biológica* dos seus filhos

⁸⁹ Estou me referindo ao trabalho de Opie, também estudado no **Capítulo II**.

os amamente. Será feito do seio como mama uma tentativa de purificação de classe e de raça. Que cada mãe deva alimentar a sua filha ou filho biológico é uma maneira através da qual se pode definir filha ou filho. Através da mama se inventará a figura da mãe como amamentadora doméstica. A amamentadora profissional, que antes atravessa geografias e classes, agora perde sua profissão. Com a prática amamentadora biológica haverá um sequestro da mulher no espaço doméstico. Mulheres serão confinadas no lar. O corpo feminino é extraído e desvalorizado economicamente. Uma lei institui que a mama não pode ser usada mais que para alimentar às suas próprias filhas ou filhos. Quando Linné inventa a categoria de mamífero propõe-se a categoria lactante, isto é, o ato de sugar, não tanto de mamar. Definidos como mamíferos, somente fêmeas de mamíferos amamentam humanos. É assim como entra o feminino no cânone da espécie humana, através das mamas alimentadoras. Trata-se de gerenciar as técnicas do corpo feminino, as práticas do corpo feminino. É biopolítica (PRECIADO, 2010).

Esta gestão dá forma ao erótico como uma realidade a ser incorporada. Com isto não quero dizer que o erótico seja empregado para gerenciar os corpos, suas práticas e seus desejos. A binarização é moderna, é científica, tecnológica, discursiva e visual. No momento em que o seio aparece como órgão erótico, podemos ver como a intensidade biopolítica é a de uma sobrecodificação do erótico. O erótico é uma sobrecodificação visual do regime heterossexual. A partir de uma perspectiva queer, sabemos que onde há uma sobrecodificação biopolítica há uma possibilidade de subversão. É assim como Las Chulazas *(re)produzem a linguagem* do seio eroticamente em uma performance que escapa do código classificatório estrito do feminino, porque a ambiguidade da visualidade da personagem, além do mais, não corresponde a uma erótica heterossexual. A modelo não olha para o espectador. Há uma outra proposta do erótico. A sedução está na disposição corporal que nos remete à vitória em campo de batalha. O *fetichismo* atravessa todo um processo político no tratamento do seio, que pode ser visto nesta imagem no seu processo de aplicar um parche. O gesto da marca, do processo artisticamente proscrito, seduz. O parche como dispositivo protetor atua como um estimulante visual.

Outro trabalho que procura outra alternativado erótico mediante uma *(en)codificação cultural* é o que realiza o coletivo argentino Anarcopervertismo (2009). Este coletivo identifica-se como *perversas queer S/M*, um *grupo de anarquistas sujsx*. Logo na página principal do

blog as artistas comunicam sua proposta: bater, lambar, chupar ou se prostituir mutuamente. Dizem que optam por ser uma manada de lobos, com o objetivo de encontrar as mais selvagens. O blog é bilíngue – espanhol e inglês – e mostra textos na parte esquerda e, à direita, fotografias de pessoas nuas beijando-se ou tocando o corpo, não somente do coletivo argentino, mas também de outros grupos da rede – que na maioria das vezes denominam-se como coletivo de dissidência edesobediência sexual. O blog indica que os textos são postados por *Cúmplices de Chigi*. A maioria das fotografias aparece sem nenhum tipo de referência.

Em uma das imagens onde aparece um corpo nu, e que parece pertencer ao coletivo – porque também aparecem fotografias da performer Diana Pornoterrorista, do Estado espanhol – vemos o fragmento desse corpo deitado sobre uma cama com as mãos atadas atrás das costas. Trata-se de uma prática comum S/M. A imobilização do corpo é o que provoca prazer. Segundo informa o blog, as práticas S/M por elas realizadas são levadas até os seus últimos extremos, desafiando práticas sexuais com fins reprodutivos. Neste sentido, os participantes não precisam ser heterossexuais, explicam. O gênero é o que menos importa. O *Anarcopervertismo* tem como objetivo a criação de prazer nas mais variadas formas. É uma luta contra a associação hegemônica de sexo e reprodução (Anarcopervertismo, 2009).

Participantes usam o S/M como ferramenta para combater a *família* e as convenções de gênero, nos explica o texto do blog do Anarcopervertismo. A perversão é estratégica. As práticas são experimentações para a produção de corpos. O uso de objetos modifica o denominado papel feminino sexual. O feminino fica obsoleto, explica o blog, porque uma das condições da experimentação é não atuar conforme estereótipos identitários (Anarcopervertismo, 2009).

Este tipo de coletivo busca a estimulação pós-pornográfica através de imagens. Estas artistas *(re)produzem a linguagem do fetichismo* da violência ou a violência do *fetichismo* mercantil, sexual e político, trabalhando imagens artísticas que deambulam entre o sofisticado, o selvagem, o racional e o (des)conhecido. A partir a perspectiva queer, reitero que não estou de acordo com Gayle Rubin (1984) quando fala de práticas sexuais sadomasoquistas e fetichistas da mesma forma como se refere a práticas homossexuais e transexuais, advogando que estas não deveriam ser objeto de preocupação ética. No entanto, concordo com ela que colocar sob julgamento uma prática sexual está relacionado com ideologias racistas. Mas o que quero

denotar é que uma prática sexual sadomasoquista deve ser estudada no contexto onde ela ocorre, pois não é o mesmo o sadomasoquismo em Beverly Hills que na França, na América Latina ou na África. O *fetichismo* que atravessa o sadomasoquismo muda em cada contexto. As condições de possibilidade são outras. A partir do político, o conflito que se estabelece não está em função da orientação sexual ou do objeto de desejo, mas sim se essa prática se enquadra ou não em um modelo único heterossexual. Esse é um dos problemas da homocultura: acreditar que o que não é heterossexual pode ser estudado como homocultural. O dispositivo da sexualidade atua polarizando as práticas entre o masculino e o feminino, mas também entre o hetero e o homo, dentro de uma ciência binária que abandona epistemologicamente o contexto fetichista do colonialismo. Tampouco concordo com Rubin quando explica que Kinsey (1949), ao efetuar um distanciamento científico para o estudo de sexo, ganhou uma refrescante neutralidade. Essa percepção de Rubin é outro desdobramento de cultura/natureza, outra conclusão analógica. Sem dúvida, devemos a Rubin a configuração da sexualidade como objeto. O problema é que se continuamos construindo objetos puros sem efetuar metodologias transversais a outros fenômenos e contextos, não poderemos problematizar o código binário em que atua a ciência. Nenhuma posição enunciativa é neutra.

A ciência arrasta fetiches, ignora conflitos e, em consequência, despolitiza a pesquisa. Posso chegar a suspeitar que *fetichismo/anti-fetichismo* é o motor da ciência moderna. *Fetichismo* é combustível. Quanto maior é a carga do rastro maior será o avanço tecnológico.

Estas imagens de *Anarcopervertismo* também são apropriadas pela linguagem da publicidade. O *fetichismo* continua sendo tráfico, continua conotando mercadoria, continua definindo o feminino. Isto pode ser visto na imagem publicitária de pérolas de Majorica, que parece dialogar com o trabalho de *Anarcopervertismo*.

Neste caso, a imagem de imobilização do corpo feminino é constantemente (re)codificada. A sobreposição de distintas capas: tráfico de mulheres, objeto e escravidão transfigura-se na linguagem da estética ocidental branca, masculina e heteronormativa. A luta pela (re)codificação é a luta pelo apoderamento da produção dos corpos. A (re)produção da linguagem dos corpos é disputada. O regime epistemológico visual é estratégia violenta do feminino. A modificação das correspondências analógicas e desdobramentos do código binário em muito continuam dependendo da (re)traducción necessariamente

perversa que (re)activa imaginários da violência para la (re)articulação do *fetichismo* mediante experimentações contínuas.

A seguir, explico outra prática artística onde o *fetichismo* do colonial também se faz presente.

Em trabalhos como de Marlene Dumas podemos observar como o fetichismo atua nas suas imagens. Dumas pesquisa o erótico no campo da pintura. Conheci uma de suas pinturas intitulada *Casais*, na exposição Lágrimas de Eros, em Madri.

Lágrimas de Eros foi uma exposição realizada do dia 20 de Outubro de 2009 ao dia 31 de Janeiro de 2010, no Museo Thyssen Bornemiza y Caja Madrid Fundación. Além de Dumas, participaram cerca de aproximadamente 100 artistas e destas, somente sete autoras que não são homens: Kiki Smith, Rineke Dijkstra, Louise Bourgeois, Nan Goldin, Maria Martins, Marina Abramovic e Cindy Sherman.

O que me chama a atenção de *Casais*, de Dumas, é o contraste das peles das personagens que intervêm na pintura, assim como o quase imperceptível desaparecimento do contraste, da esquerda para a direita. Essa técnica nos faz lembrar o ensinamento dos impressionistas relativo à inexistência da cor, quando a sua visibilidade é totalmente contextual, dependendo das condições da luz. Isto é, a cor é um conceito, uma categoria que ocupa um lugar em uma ordem, uma ficção, um nome com que identificamos o estado de um dia, de um espaço. Ou seja, cor como lugar, como um campo, com pretensões descritivas ou de identificação transitória que, desaparece na ausência da luz.

Nestas condições do campo pictórico, a imagem sugere ambiguidade do erótico, porque não se sabe se os casais são lésbicos, transgêneros, transexuais ou mistos, ou de algum outro tipo. Além de que nos mostra que a cor da pele é imaginária. Que a classificação é contextual, com pretensões descritivas ou de identificação transitória que, desaparece na ausência da luz. Críticas como Raima Stange explicam que Dumas cresceu como “africana branca” na África do Sul e que, portanto, isso a leva a ter um “sentimento de culpa” por ter pertencido a uma “minoría” que detém o poder sobre a “maioría” (STANGE, 2002/2005: 64). Esta prática discursiva muito se opõe à proposta de Dumas. Penso que explicações como a de Stange contribuem para uma racialização dos corpos. Posso inferir com o pensamento de Hamel (2006) que, a racialización é uma prática tecnológica, discursiva e visual contra grupos (*des*)classificados como minoritários que, opera com conceitos como *raça*, *etnia* ou *desviação*

sexual. O resultado desta operação é uma alteridade que conota inferioridade.

Evidentemente Dumas está indicando a pele no corpo, mas problematiza a percepção e, conseqüentemente, a categoria de *raça*. A pintura de Dumas nos indica que existe um Eros sem *raça*, sem hierarquias. Os diferentes ângulos que nos apresenta a artista indicam também sombras. Há uma indefinição carnal marcada pelos diferentes registros da cor. As distintas modulações, assim como as acentuações dos contrastes, nos informam sobre as possibilidades de articular objetos e variáveis, produzindo outras realidades, outros diferenciais.

Em outro trabalho *Sem título*, de 2010, Dumas mostra a teatralização da erotomania⁹⁰ (KARABELNIK, 2004). Como artista que trabalha em Amsterdam, tem acesso às vitrines onde são expostas imagens alusivas a uma pornografia funcional.

Dumas faz fotografias de seus modelos no local de ação, no prostíbulo, na boate ou em qualquer outro lugar, para depois pintá-las. A ideia é removê-las do seu contexto original para que não sejam identificadas. Nessa imagem, podemos ver como a modelo está de joelhos e levemente recostada. Seu braço direito cruza seu peito, enquanto que seu braço esquerdo se posiciona no seu próprio púbis.

Pintado, seu rosto nos olha. Há um excesso de tinta que marca um rosto, o indica atrás da capa da cor. O espetáculo do corpo, de uma posição do sexual, do que possivelmente busca um orgasmo que se exhibe ocultando um rosto que se expõe. A máscara que habita a pele, o horror da carne com máscara em um devir inseparável (CAHUN, 1930).

Outro elemento que mais se destaca nesta pintura é o uso de luvas. As luvas são um dos elementos fetichistas. Tem luvas de lycra, de seda, de rendas, de veludo, de cirurgia, de couro, de látex e de tafetá. O seu uso está associado a masmorras. As masmorras são um tipo de prisão. Normalmente são construídas debaixo de castelos ou fortalezas e são usadas para torturar pessoas. Por isso as luvas são usadas para

⁹⁰ Falar de erotomania implica falar de auto-erotismo. Para uma maior explicação sobre o auto-erótico a partir da perspectiva queer, pode ser consultada a pesquisa de Eve Kosofsky Sedgwick (1991). Sedgwick explica que a história da masturbação é complexa, escapa da narrativa da reprodução e do relacionamento interpessoal. Sedgwick sugere que a masturbação está vinculada com a escrita, como um reservatório metafórico potencialmente utópico e de energias que apontam a uma independência ou de auto-posseção, entre outros aspectos. Outra referência é a última publicação de Thomas Laqueur, intitulada *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation* (New York: Zone Books, 2003). A partir de uma perspectiva crítica, o autor de *A invenção do sexo*, pontua os distintos significados e interpretações que a masturbação tem a partir da área da psicanálise, médica, artística, entre outras.

desempenhar o papel do torturador em práticas BDSM, são usadas por quem vai escravizar.

Dumas nos mostra uma imagem onde também há uma mancha que aparece pintada pela luva que produz prazer na região do púbis. *(Re)produz a linguagem* de quem tortura com prazer. Fetichiza o prazer, o tráfico do prazer, a escravidão. A artificialidade da tinta sugere também orgânico. A gestualidade que implica a artista é furtiva. O abrupto no informe é êxtase. Esta procura do erótico transita entre sensualidade e repulsão. Conhecida como pensadora independente, nos seus trabalhos coloca-se como voyeur, como artista pornográfica intermediária, como *fetichista*, como *terrorista da imaginação* (KARABELNIK, 2004).

Conclusão

Mediante o uso do conceito de *fetichismo*, a experiência da pesquisa na Internet nos informa que a Web na sua interface como arquivo de imagens, de acervo de coleções, possibilita essas ligações entre arte contemporânea e culturas visuais, ao conter imagens tanto artísticas como publicitárias misturadas, provocando associações e articulações conceituais que não são arbitrárias. O que me leva a perguntar: em que momento as categorias que utilizamos se transformam em instrumentos conceituais de dominação? A produção de conhecimento não é neutra. Os processos de construção de categorias em qualquer atividade de campo são uma luta política pela hegemonia da tradução cultural, para a regulação de realidades contextuais. É desta maneira que a metodologia queer propõe a *(re)produção da linguagem* a partir de práticas culturais e artísticas, de genealogias e imagens como mais outra forma de tradução cultural. O queer tampouco é neutro: antepõe em dita metodologia um pensamento crítico e político que, visa o *atravessamento do poder epistemológico visual*.

O reconhecimento do conflito visual é político. A visualidade como tal não existe. Tampouco a linguagem. O processo metodológico queer dentro de uma pesquisa da arte do erótico demanda a *(en)codificação cultural* da visualidade do feminino em um contexto de conflito de sexualidades e subjetividades desejantes, *atravessando* os processos de conhecimento institucionalizados ditos científicos.

No próximo capítulo, intitulado *Manifesto*, trabalho diretamente com ações políticas como o é a experiência que tenho ao escrever *manifestos* e ao executar ações artísticas. Mediante uma genealogia de

manifestos feministas visualizo diásporas queer. As diásporas estão inseridas em contextos de linguagens contemporâneas que nos abrem distintas vertentes de possibilidades do estudo da produção de subjetividades.

CAPÍTULO IV MANIFESTO

Introdução

Enquanto escrevo este capítulo, em 2010, o Brasil está em período eleitoral presidencial. Os candidatos que vão para segundo turno são: Dilma, do Partido dos Trabalhadores (PT), da esquerda, e José Serra, do Partido Social Democrata Brasileiro (PSDB), associado à direita. Como comunicam os meios informativos, a questão do aborto é um dos principais motivos pelos quais a candidata do PT não venceu as eleições diretamente no primeiro turno. O PT por sua vez, culpa à ala feminista do PT por insistir em incluir a Legalização do Aborto no programa da campanha eleitoral de Dilma.

O Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS) retoma a discussão sobre aborto e eleições. O debate no interior do NIGS se intensifica. Uma necessidade de expressão me invade. Inclusive, sonho que o Núcleo se transforma em um Partido Político Feminista Queer. Informo ao grupo o sonho e também digo que desejo estabelecer uma comunicação “com o mundo de fora”.

Grossi apóia a proposta da realização de um manifesto. Também convida distintas professoras estudiosas da religião, aborto e política, já que Dilma está sendo pressionada por grupos religiosos e esse fato é o que a leva a mudar de opinião em relação à interrupção da gravidez, ideia que tanto vinha apoiando desde 2009.

Escrevo e proponho o *Manifesto NIGS – I*. Maria Amélia Dickie, antropóloga e uma das professoras convidadas, percebe como estratégico o discurso que exponho e sugere que seja enviado como manifesto. Ninguém mais se posiciona. Cria-se um clima incerto. E eu, afetada pelo tempo, essa estranha sensibilidade ao tempo, essa acumulação de informação que venho concentrando de *journals*, Internet, xerox, livros e notícias, entro em estado de desespero, pois o manifesto tem que cumprir as etapas do seu processo de expressão: proposição, escritura, demonstração, aprovação e exposição – pública. Que ninguém diga nada, que se mantenha o silêncio, que ninguém exija a sua exposição, é alheio à atitude artística. Repentinamente, Grossi nos comunica que serão editados o debate e outros textos, incluindo o manifesto que escrevi, no site do NIGS. aguardo comentários. Os meus companheiros não opinam, pois tanto faz para eles. Eu entro novamente

em um estado de desespero porque um manifesto é um trabalho artístico público que deve ser mostrado e lançado publicamente.

Entro em contato com Grossi e falo com ela sobre a minha insatisfação. Faço o mesmo com meus colegas. Não obtenho respostas. Novamente, de forma repentina, Dickie insiste em assinar e enviar o manifesto que proponho. Isso me dá esperanças e me alenta. Para isto, inteiro-me através de colegas pesquisadoras que Grossi está apresentando o manifesto que escrevi, inserindo-o em um boletim, em uma mesa de pesquisa intitulada *Feminismos*, dentro do 8º Encontro Nacional Universitário da Diversidade Sexual (ENUDES), em Campinas, São Paulo. Preocupada, continuo com a ideia de manter a especificidade do escrito como manifesto e insisto com Grossi para que apóie essa ideia, enviando o manifesto a possíveis destinatários. Grossi intervém no texto, contribuindo com uma língua portuguesa mais refinada e eliminando a crítica ao Partido dos Trabalhadores. Em poucas horas, a história do Brasil está mudando. Urge o apoio à candidata Dilma Rousseff. Traduzo o manifesto do português para o espanhol e mostro para Grossi. Finalmente, o lanço. Agora está no espaço virtual, em edição bilíngue, talvez, transitando em distintos países e também quiçá, sendo lido por diferentes nômades como eu, que lutam pela obtenção de direitos humanos feministas, acadêmicos, políticos, culturais e artísticos, independentemente da nossa condição como estrangeiras.

Em meu ponto de vista, o manifesto tem a intenção de incluir brasileiras e estrangeiras. Nesse sentido quero propor o conceito de *manifesto* como uma expressão a partir de uma perspectiva queer que não somente nos permita transitar entre as identidades para a sobrevivência e ocupação dos espaços, mas também como um recurso epistemológico para operar demandas políticas, culturais, artísticas e sexuais sem que isto implique uma identidade nacional, étnica, de gênero ou inserida dentro de um código binário.

Para efeitos metodológicos, continuo com a mesma *démarche* realizando uma genealogia política de distintos conceitos, como o fiz com *ambiguidade* e *fetichismo*, sendo que para este capítulo interponho o conceito de *manifesto* como recurso artístico e político que dialoga com o feminismo a partir de uma perspectiva queer. Durante a genealogia estabeleço uma relação entre visibilidade e necessidade de expressão. Recupero as problematizações do feminino. Cada um dos manifestos que seleciono nos aponta de uma forma ou outra, para a emergência de um feminismo queer. Utilizo manifestos que surgem em distintas áreas, espaços e temporalidades, desde a literatura, a

antropologia e teorias queer, para chegar a enunciações de demandas coletivas da contemporaneidade como o são as expostas no último *Manifesto Transfeminista*. Dessa forma, parto para em um segundo momento, onde explico o *Manifesto NIGS – 1* – (Anexo 1) e o *Manifesto NIGS – 2* – (Anexo 2) que escrevi dentro do contexto eleitoral presidencial do segundo turno, no Brasil.

O objetivo principal é mostrar a relação que existe entre manifesto, visualidade e diáspora, apontando como, a partir do queer, o feminino é uma zona de conflito. E que as denúncias do ponto de vista do feminismo contêm também um tipo de programa ou de proposta, de mundos utópicos a partir da perspectiva queer. Na segunda parte, estudo outras ações como intervenções e dispositivos específicos que venho realizando no NIGS.

Manifestos feministas a partir do queer

Nesta parte faço uma genealogia de manifestos feministas a partir de uma perspectiva queer. Como indica o dicionário da língua portuguesa *Aurélio*, o termo manifesto refere-se a uma “declaração pública das razões que justificam certos atos”, ou ainda, que “fundamentam certos direitos”; é também o *patente*, o *evidente* (FERREIRA, 2000: 444). Tem como objetivo alertar um *problema*⁹¹, o que pretendo mostrar nesta seção é como uma necessidade de comunicação pública, de fazer evidente um *problema*, um conflito, encontra como forma de expressão o *manifesto*. É um trabalho artístico de expressão urgente. É a partir do conflito que se torna *patente* e que, portanto, se gesta *visualmente* como *evidência* do conflito, de tal maneira que o manifesto transita entre o textual e o visual. É por isso que, de acordo ao Trésor de la langue française informatisé (TLFi, 1974/1994), um manifesto é uma declaração escrita e pública pela qual um governo, um ser humano, um partido ou uma corrente artística expõe um programa de ação ou posição, geralmente político ou estético. É uma expressão artística ou política.

A partir de uma perspectiva *queer feminista*, a ideia de *manifesto* surge na arte, mas na arte da literatura. Parece que a primeira ação caracterizada como manifesto feminista localiza-se no século XVII, no poema “Hombres necios que acusais...”, de Sor Juana Inés de la Cruz (MELGAR BRIZUELA, 2010). Recentemente, com os estudos queer,

⁹¹ Para uma definição mais completa pode-se consultar a Wikipedia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto>>. Acesso em 06-11-2010.

sugere-se a ideia de que a poeta insiste em que a alma carece de sexo e, ao mesmo tempo, descreve-se como andrógina (MERRIM, 1999); ou ainda, que seus enunciados transitam entre o masculino e o feminino (RIVERO, 2009), ou que é impossível classificar seu imaginário como masculino ou feminino (SERRANO BARQUÍN, 2004).

Sabemos que Sor Juana entrou para o convento para fugir do matrimônio. Seus versos mostram uma maneira de abolir o matrimônio. Uma diáspora atravessa a produção literária da poeta. Nesse sentido, seus escritos epistolares como cartas e missivas são uma referência dentro das tecnologias autobiográficas, cujas representações artísticas possibilitam alternativas que se articulam contra “a lei de gênero” e, nesse sentido, ela é incluída junto com outras como Cherrie Moraga (BADOS-CIRIA, 2001), como uma das precursoras do queer.

Para finalidades específicas deste capítulo, me interessa explicar que a ideia de manifesto surge como uma necessidade corporal, artística e de expressão. É uma reivindicação onde convive o político com o artístico. Coloca-se em questão um contexto e é imprescindível sua visualização, sua publicação. Existem registros que nos indicam que o conceito de manifesto aparece pela primeira vez no século XVI, como um derivado de *manifesto* da língua italiana, que quer dizer “denúncia pública” (FULCHERI, 2010). Por isso insisto que quando nasce a necessidade de elaborar um manifesto, existe uma necessidade de trabalhar com uma linguagem que reivindique ou denuncie publicamente. Sabemos que atuar publicamente significa construir uma visualidade.

Estudos recentes de culturas visuais sugerem que uma das primeiras formas de manifesto, de denúncia pública, são os trabalhos visuais gráficos elaborados durante a campanha a favor da abolição da escravidão colonial (FINLEY, 2010), a partir do século XVI. É na diáspora que a visualidade toma corpo para revelar, manifestar uma denúncia étnica, escravista e sexual. A imagem de deslocamento, de movimento, da ausência de direitos humanos, ganhafôrça através da visualidade distribuída amplamente durante o século XVIII – principalmente na imprensa britânica – para exercer pressão a favor da abolição, além de outras imagens onde se dá relevo ao sacrifício e à escravidão como práticas bárbaras ou pouco civilizadas (PIETZ, 2010). A principal imagem de manifesto em contexto de diáspora é a do navio

*Brookes*⁹², dentro de um famoso impresso da época intitulado *The Description of the Slave Ship*.

Porém, a visualidade que mais ganha força na época corresponde a um detalhe da imagem, onde é possível perceber a forma em que se projeta a valorização do corpo humano.

Nesse detalhe é possível observar a disposição dos corpos como objetos de mercadoria, economizando espaço para uma otimização do tempo e do espaço para o tráfico humano. Esta disposição de corpos não é mais que uma formalização do que mais tarde passou a ser denominado como *dispositivo* – noção que guarda relação com o conceito de *dispositivo* da sexualidade de Michel Foucault (1976/1984), e que mais tarde emigra para o campo das artes visuais –. O impacto desta imagem deve ter sido atroz. Pergunto-me se esta denúncia é em prol de direitos humanos ou se é o comunicado de alarme no que se refere à compactação e cálculos programados e visualizados como objetivo para a gestão dos corpos humanos, o que tem levado à mobilização a favor da abolição. De qual abolição se estava falando?

Nesse sentido, é necessário lembrar que a visualização que é um trabalho de imagem, de imaginação, não unicamente refere-se a uma comunicação sobre o que aconteceu no passado ou está acontecendo no presente. Uma imagem projeta mais de uma temporalidade. Não está sujeita ao presente, não é linear. Essa representação gráfica poderia ter sido de outra maneira. O trabalho imaginativo do artista que produz tal imagem é visual e essa visualidade é visão. Ter visão é também antecipar, é ready-made. Trabalhar com uma visualidade, a partir do estudo das culturas visuais, é construir uma temporalidade múltipla e uma espacialidade propositiva e reveladora de uma situação econômica, política ou cultural.

Por isso mesmo diz-se que ninguém tem o controle sobre as imagens. Uma mesma visualidade, uma mesma visão pode ter distintas finalidades. Chama-me a atenção que ainda no ano de 2009, essa mesma imagem de escravidão, de tráfico e de exploração, tenha outros usos como o da Labadee.

A imagem da Labadee é usada pelo site *Notmytribe*⁹³ como forma de denunciar essa ansiedade ocidental de turismo sexual, de uma

⁹² Este tipo de figura com diagramas pertencentes à época da escravidão pode ser encontrado nos sites da marinha britânica, nos links relativos à história britânica. Disponível em <<http://www.royalnavy.mod.uk/content-information-types/history/diagram-of-a-ship-s-slave/index.htm>> Acesso em 30-10-2010.

⁹³ *Not my tribe* < <http://notmytribe.com/> > é um site informativo e de denúncia sobre acontecimentos que afetam movimentos sociais de esquerda, anarquistas, libertários,

viagem que mascara um poder imperial em uma situação pós-colonial (SHOHAT, 2001). Na parte superior da imagem pode ser visto um navio que pode ser usado para efetuar percursos turísticos intercontinentais (estilo embarcações de cruzeiros). Na parte inferior, a imagem mostra o repartimento inferior do navio ou espaço para transportar municações, que era onde comumente carregavam-se seres humanos como escravos. Contudo, neste caso, a imagem põe em cena um ritual festivo em meio de uma floresta: no centro há o que parece ser um corpo feminino dançando e, em torno dele, outros corpos que parecem ser masculinos mostram-se participando de algum rito festivo. A fotografia do cruzeiro corresponde a uma publicidade elaborada por uma firma estadunidense com fins turísticos em Labadee, em 2009, que é um resort localizado nas costas ao norte do Haiti. O texto que acompanha a imagem faz uma crítica à exploração sexual no Haiti⁹⁴, antes do terremoto que o fez tremer e o levou à ruína, no dia 12 de Janeiro de 2010⁹⁵.

Vemos como o conceito de *manifesto*, nestes termos, está estreitamente articulado com diáspora e visualidade, denúncia e sexualidade. A amplitude temporal que o conceito incorpora facilita essa relacionalidade para uma não-segregação dos espaços geográficos (SHOHAT, 2001) e das múltiplas espacialidades que se encontram interconectadas dentro dos estudos pós-coloniais e queer.

partisanos, de expatriotas ou refugiados. A partir de fatos atuais expõe uma perspectiva editorial definida, além de recomendar livros. Embora muitas das notícias e opiniões sejam anônimas, o site nos informa que atuam como colonistas Eric Verlo, Marie Walden, Tony Logan e Brother Jonah.

⁹⁴ Em 2006, antes do terremoto, um terço das mulheres sofriam violência física ou sexual, segundo informa um estudo do Banco Interamericano de Desenvolvimento e explica o periodista Francisco Perejil (2010). Somente a partir de 2005 o estupro sexual intra-familiar começa a ser considerado como delito sexual no Haiti. Nos primeiros 150 dias após o terremoto, foram registrados pela *Comisión de Mujeres Víctimas por las Víctimas* (KOFATIV) mais de 250 casos de estupro, na sua maioria meninas, registro que por muito é distante do número real, segundo informa o periodista Maye Primera (2011). Além do que, no Haiti meninas são consideradas como mulheres a partir dos 12 anos. Logo após o terremoto, o tráfico de mulheres disparou. Mulheres no Haiti estão expostas ao tráfico, à prostituição obrigatória, estupro e abandono (GODOY, 2010). De acordo com a Organização Internacional para as Migrações, o tráfico de pessoas é circunscrito no traslado e ingresso ilegal de migrantes, o que facilita o crime. No que se refere à transação mundial, a cada ano traficam-se perto de 4 milhões de mulheres, com fins de prostituição forçada e escravidão. 225 mil mulheres provêm do Sudeste Asiático, 150 mil do Sul da Ásia, 74 mil da Europa do Leste, 100 mil da América Latina e do Caribe e, em torno de 50 mil da África (KUMAR ACHARYA & SALAS STEVANTO, 2005).

⁹⁵ O terremoto também me fez tremer. Nesse dia eu estava na Espanha. Em Janeiro e Fevereiro de 2010, o movimento feminista espanhol, que reúne tanto participantes do Estado espanhol como migrantes, fizeram circular panfletos e fanzines impressos e digitais onde informavam sobre o tráfico de mulheres.

Retomando nossa genealogia sobre manifestos visuais, o estado de alerta que se gera a partir das imagens de *The Description of the Slave Ship*, assim como outras mais a favor da abolição, leva à constituição de outros documentos, de outras formas de denúncia pública. Estou falando do célebre manifesto de Mary Wollstonecraft, escrito em 1792, e que leva o título de *Vindicação dos Direitos da Mulher*. Como denúncia, o manifesto de Wollstonecraft é o primeiro tratado sobre a tecnoconstrução social do feminino. Como proposta, a autora faz um chamado para renunciar ao adestramento do feminino e para que, em contrapartida, as mulheres se tornassem mais masculinas. Pouco ou nada se fala sobre esta “vindicação” no feminismo. Porém, podemos perceber nele, bem como no manifesto de Sor Juana Inés de la Cruz, rastros do queer. O manifesto não é tão enfático sobre a igualdade de gênero. Ao dar o título de “vindicação”, a tradução do inglês para o francês difere de *défense*, que é com se tem traduzido. Não se está exigindo a defesa dos direitos. Colocam-se em questão os direitos da mulher, do feminino. Como o seu significado o especifica em inglês, o conceito *vindication* encontra como um dos seus sinônimos a *exoneração*. *Exonerar* sugere se demitir, se desobrigar. É uma ação totalmente queer. Wollstonecraft manifesta uma inconformidade frente a uma situação. Ao ser considerada como uma das primeiras feministas, clama por uma liberação de gênero para se eximir, para se desobrigar – o que não é mais que se eximir da obrigação do feminino sob os termos exigidos pela revolução francesa.

No mesmo tom e, quase dois séculos mais tarde, em 1967, Valerie Solanas escreve e publica o *Manifesto SCUM*. Entre suas propostas está a eliminação do sistema dinheiro-trabalho, em lugar de igualdade econômica entre sexos, como argumentam as feministas da época. É uma crítica contra o sistema heterossexual de produção que Preciado vai retomar no *Manifesto Contra-Sexual*, o qual discuto mais adiante. A possibilidade de eliminação deste sistema de produção significa o fim da economia nacional, declara Solanas. Além do que, ela formula categorias estratégicas como *destrabalho* ou *destraballar*, desafiando o projeto de modernidade.

Solanas elabora uma teoria da construtividade do feminino. Do ponto de vista do *Manifesto SCUM*, o feminino é o resultado de uma paternidade instaurada e legitimada em *família*⁹⁶ que tem como objetivo

⁹⁶ As problematizações implicadas na produção da *família* como elemento do dispositivo da *aliança* para uma gestão do feminino dentro do sistema de matrimônio e desenvolvimento de parentescos, entre outros aspectos, foram estudadas no **Capítulo III** dessa tese, dedicado

a produção de um feminino dependente, doméstico, inseguro, covarde, humilde, convencional, medroso, evitando com que as mulheres alcancem algum tipo de individualidade.

A autora do *Manifesto SCUM* propõe tribos onde se estabeleça uma convivência entre indivíduos de diferentes espécies – proposta que será retomada por Donna Haraway, no seu segundo manifesto, e que será explicado na sequência – e na qual exista uma organização capaz de prescindir de autoridades. A autora também questiona a reprodução e a vida, abrindo problematizações da biopolítica *avant la lettre*⁹⁷.

Em 1985, Donna Haraway publica *Um Manifesto Cyborg: Ciência, Tecnologia e Feminismo-Socialista no Século XX*. O manifesto é uma ironia acerca da forma literal como a teoria é usada para descrever o trabalho da ciência na década 1980, assim como da utopia que encerra a idealização tecnológica. Nesse manifesto, Haraway faz um chamado para prestar atenção em quem controla a interpretação das fronteiras corporais das tecnologias de visualização, argumentando que essa é uma tarefa para teorias feministas. A autora enfatiza a escrita e a tradução como políticas de cyborgs em uma luta pela linguagem. Novamente vemos aqui a importância da linguagem, de retomar essa tecnologia para a elaboração de programas políticos feministas. Nessa ciência-ficção que é real, Haraway propõe imaginar monstros cyborgs, ou seja, um mundo sem gêneros, pois para Haraway, nos mundos cyborgs não há história de origem. O cyborg é um bastardo infiel a sua origem. Na medida em que a autora parte de um paradigma de simulação, opera um desprendimento do orgânico do natural. Em Haraway, existe a possibilidade de desmontar-se e outra vez montar-se, onde as relações são relações sociais de ciência e tecnologia, ironicamente.

Haraway resgata os reescritos de La Malinche⁹⁸, esse mito do feminino que fala da violência na constituição da soberania nacional

aofetichismo.

⁹⁷ O *Manifesto SCUM* somente vai ganhar visibilidade depois de que sua autora, Valerie Solanas, dispara com uma arma contra o artista pop Andy Warhol (DEEM, 1996). O manifesto é escrito no momento mais álgido da New Left/Nova Esquerda. A autora realiza 2 mil cópias em mimeógrafo e as põe à venda em Greenwich Village, Estados Unidos. Vende 400 copias no hall que alugará para o SCUM, em 1968. O *Manifesto SCUM* será publicado nesse mesmo ano, transformando-s na bíblia feminista do movimento radical feminista, tanto nos Estados Unidos como na França (1996).

⁹⁸ La Malinche (1496-1529) é uma mulher indígena nahuatl que serve de intérprete ao conquistador espanhol Hernán Cortés. Ao intermediar a conquista do que agora é México, é considerada como tradutora/traidora. As feministas chicanas (re)codificam o mito de La Malinche como mãe das filhas não-brancas, subalternas e híbridas. Nesse sentido, para Claudia

latinoamericana. Haraway clama essas outras traduções dentro dos mesmos campos de batalha conceitual sobre o feminino. Em *La Malinche*, Haraway localiza uma mãe, mas uma mãe da raça “bastarda”. Esta personagem é resgatada nas *(re)produções* chicanas do queer, que não são mais do que as filhas imperfeitas da diáspora e que estão interconectadas em Cherrie Moraga, que utiliza a linguagem como tecnologia, autobiográfica. Haraway (1985/1991) vê em *La Malinche* também uma personagem capaz de elaborar distintas traduções, a denomina *mestre de línguas*, isto é, uma tradutora que se habilita para a realização de distintas possibilidades de deslocamentos, translações e *(en)codificações*.

No seu segundo manifesto intitulado *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness* (2002), Haraway propõe uma interação entre o humano e o não-humano, recuperando a proposta da convivência entre diferentes espécies do *Manifesto SCUM*, de Valerie Solanas. Este tipo de proposta de interação é denominado, pelas teóricas das ciências, como “espécies em companhia” que, é o pressuposto do manifesto: não estamos sós, estamos associadas com outras espécies. Mediante categorias como metaplasma e a partir de teorias evolucionistas, Haraway remete-nos a um aspecto humano, à espécie humana dada entre outras espécies. Indo mais além da construção social, a espécie se faz em co-construção, remodelando a carne e códigos que são *códigos da vida*.

Nesse mesmo ano, em 2002, é publicado em castelhano o *Manifesto Contra-Sexual*, de Beatriz Preciado. No Prefácio, Marie Helène Bourcier (2002) explica que seria falso dizer que a edição em francês do manifesto é uma tradução do inglês ou que a edição em castelhano é uma tradução da francesa. Com isso, a autora afirma que as teorias queer e pós-coloniais são o resultado de viagens e deslocamentos, o que vai reincidir no *Manifesto Contra-Sexual* como espaço contra-textual, onde se aposta em um direito à reescrita ou à resignificação, a qual é metodologia queer.

A partir destas premissas, no *Manifesto Contra-Sexual*, Preciado aponta que não existem textos originais e tampouco línguas nacionais. Semelhante a Haraway, não há uma origem. Isto também é um indício de diáspora queer. Essa transnacionalização dos textos e sua produção é uma proposta para outros usos da linguagem fora do código binário homens/mulheres, heterossexual/homossexual, masculino/feminino,

sexo/gênero, como forma de aceder às posições de enunciação capazes de empreender uma desnaturalização das práticas sexuais e do sistema de gênero que permita a produção de formas de prazer-saber.

Em Preciado, a contra-sexualidade identifica a sobrecodificação dos órgãos sexuais. Estudamos que uma das funções do *regime epistemológico visual*⁹⁹ é a de sobrecodificar os órgãos sexuais para a reprodução. O regime epistemológico produz o erotismo para a reprodução e regulação das populações. Preciado nos adverte sobre as práticas operadas pelas tecnologias sexuais sobre órgãos sexuais para a fabricação das subjetividades que tomam corpo no desejo, em detrimento de outras partes do corpo. Preciado desloca o estudo do sexo da *história natural* para a *história das tecnologias*.

Construído em deslocamentos e viagens, o manifesto de Preciado também aposta em uma renúncia a um passado simbólico e absoluto. Ela resiste em acreditar em uma origem pura que remeta ao heterossexual e que justifique a transformação de sexos e gêneros. Desta forma, no *Manifesto Contra-Sexual*, organizado em artigo na primeira parte, à maneira de uma declaração institucional, Preciado demanda que se apague o código binário das carteiras de identidade. Somente assim poderá aparecer um novo corpo com um novo nome. Também reclama a abolição do contrato matrimonial e aqui vemos uma retomada inconsciente daquilo que Sor Juana expressa nos seus manifestos poéticos.

Mais adiante a autora propõe uma pesquisa high-tech que tenha como objetivo propor novas formas de sensibilidade e afeto, reivindicando a exploração do ânus ao se tratar da zona mais abjeta no sistema heterossexual. A subversão das práticas orgásmicas também é parte dos artigos do manifesto. A dissociação entre reprodução e práticas sexuais para uma configuração de processos de gravidez livres e voluntários para todos os corpos falantes também faz parte desse manifesto. Embora inclua métodos contraceptivos e de prevenção obrigatória, o documento posiciona-se a favor da separação das práticas sexuais fora da categorização binária.

O manifesto denuncia tanto a regulação das práticas de mudança de sexo por parte de políticas psiquiátricas e jurídicas, como a obrigação de consumo de hormônios e práticas cirúrgicas para dita mudança de sexo dentro de modelos anatômicos e políticos fixos, presos a coerências de ordem dicotômica, assim como o reconhecimento da prostituição

⁹⁹ Estou me referindo ao **Capítulo II** dessa tese, dedicado à *ambiguidade*.

como forma *legítima de trabalho*. Para esta subversão da normalização sexual, Preciado propõe a distribuição gratuita de imagens e textos contra-sexuais, considerando-os como artes e disciplinas. Neste contexto, o Manifesto Contra-Sexual constitui uma publicação visual rica em imagens ilustrativas. (Re)significa as práticas de visualização, rumo a uma produção de desenhos que funcionem à maneira de dispositivos visuais.

Essas imagens da *Dildotopia*, ou melhor, esses dispositivos, podem ser vistos como *(re)visualizações* do dispositivo de *The Description of the Slave Ship*, explicado nesse capítulo. Esses dispositivos, em Preciado, fazem parte da *Dildotopia*. A *Dildotopia* é uma ilustração para a Dildotectônica. A Dildotectônica supõe o corpo como superfície, como terreno de deslocamento, mas também de localização do *dildo*. Essa premissa teórica é ponto de partida do corpo como terreno de deslocamento e localização, ou seja, é uma operação de translação e de localização, encontrando o que se procurava ao massagear partes do corpo à maneira de *dildos*.

Sugiro que no *Manifesto Contra-Sexual* de Preciado existe uma preocupação pela produção artística, onde se propõe o visual para subverter as formas humanas dispostas no que estou denominando como *regime epistemológico visual*. Seus desenhos são acompanhados de descrições de práticas contra-sexuais, geralmente orientadas para o exercício de deslocamentos e intensificações de circulação sanguínea em distintas partes do corpo visualizadas à maneira de dispositivos, ultrapassando o regime do erótico e dos prazeres rumo a outras possibilidades.

Já o *Manifesto Transfeminista* (Anexo3), publicado no dia 01 de Janeiro de 2010 e assinado por vários coletivos, teóricas, poetisas, filósofas, performers, feministas e trans do Estado espanhol, é uma reivindicação a partir do feminino, a partir do queer e do trans, fazendo um chamado para “dinamitar” o binômio gênero e sexo como prática política. Essas autoras posicionam-se como rede. Fazendo uma convocatória para a ocupação das ruas e dos blogs, insistem que é impossível silenciá-las, já que estão conectadas. As autoras apostam também em um feminismo transfronteiriço e transformador.

Recebi o manifesto quando estava em Madri. Já na introdução aparece a citação da revolução do Exército Zapatista de Libertação Nacional, uma revolução liderada por culturas indígenas mexicanas, o que dá ao manifesto uma característica transfronteiriça, pois se trata de um manifesto lançado a partir do Estado espanhol. É um pensamento

gerado na diáspora. Este acontecimento me instiga a escrever o *Manifesto NIGS – I* –, o qual explico na seguinte seção, onde também pesquisei outras ações articuladas com a presente genealogia.

Manifesto NIGS – I

No momento em que surge a necessidade de que o Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS) posicione-se politicamente, estabelecendo uma comunicação direta com a sociedade, decido escrever um documento que pontue elementos de um feminismo queer, respeitando as especificidades do contexto brasileiro.

Este *Manifesto NIGS – I* –, o escrevo a partir de um sonho. Trata-se de uma imagem que me persegue há alguns meses: a de distintas mulheres em fila, caminhando rumo a uma fogueira, rumo ao sacrifício, algumas até caminhando de forma deliberada. A opção de uma política do sacrifício ou de uma tanatopolítica me intranquiliza. O regime heterossexual baseado em uma sobre-codificação dos órgãos sexuais, em uma configuração do erótico do feminino trabalhada pelas tecnologias da visualidade com vistas à reprodução, encontra um dos seus pontos de fuga no aborto. O aborto interrompe o ciclo do feminino em uma das suas interfaces. Que se permita que esta interrupção do ciclo do feminino se dê fora do espaço público, da saúde, me parece perigoso, pois a lei “autoriza”, no marco da discursividade, o extermínio de mulheres mediante a não legalização do aborto. Trata-se de mais uma contribuição para a figuração violenta do feminino. Essa imagem de sacrifício me persegue, vejo-a na história, nos fundamentos religiosos cristãos e pagãos, na história da arte, em uma genealogia da diáspora, como se fosse uma condição imperdoável para toda cultura, a partir de uma crítica pós-colonial.

Este sonho vem à tona no meio do clima eleitoral, pela forma como o aborto é usado pelos grupos religiosos e pela fração mais conservadora da população brasileira. O que mais me parece fora de contexto é a forma como os próprios integrantes do Partido dos Trabalhadores culpam ao feminismo pelo fato de a candidata Dilma Rousseff ir para o segundo turno, já que essa poderia ter alcançado a vitória no primeiro turno.

Desta forma, abro o manifesto declarando uma inconformidade, deixando claro que é de interesse da população porque tem a ver com a opinião pública:

Nós, do Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades/NIGS, queremos manifestar a nossa inconformidade frente à forma como diferentes questões têm sido colocadas na opinião pública, neste segundo turno.

Em um segundo momento, sem abrir mão da *liberdade de culto* e, desde logo, da *liberdade de expressão*, me proponho dar corpo a uma visualidade (*re*)*produzindo uma linguagem* que consiga interconectar o feminismo, o transfeminismo, o queer, o pós-colonial, os sonhos, o político, o estético e o perverso. Surgem alguns problemas. O transfeminismo não é conhecido no Brasil e o queer é esquivado pelos movimentos sociais brasileiros.

O transfeminismo emerge da convicção de que todo binarismo é uma ilusão ideológica. Não há uma luta de homens contra mulheres ou mulheres contra homens. O que há são conjuntos difusos, gêneros difusos onde se incluem os trans (*Conjuntos difusos*, 2009). Dessa forma, o prefixo trans inclui-se no feminismo configurando o transfeminismo como um conjunto de ações que incorporam o movimento de liberação de gênero sem nenhum determinismo, defendendo interesses específicos de sujeitos políticos que se desenvolvem de acordo com seu entendimento e a sua subjetividade.

Para resolver esse problema, decido queerizar o chamado, isto é, nomear dentro de um mesmo conjunto distintas identidades, tentando incluir a todos os setores da população. Penso em *mulher*, no *feminino*, no *lésbico*, no *trans*, no *étnico* e no *nacional*, como *condições circunstancialmente substantivas*, como tecnoconstruções políticas. Nesse momento, não me importa se mulheres feministas no Brasil vão concordar em se ver na mesma ordem que lésbicas. Tampouco me importa que transexuais e transgêneros incomodem-se por estarem no mesmo grupo de mulheres. Também incluo gays, que se consideram homossexuais sem questionar o binômio homossexual/heterossexual, e que talvez não apoiem o feminismo queer no Brasil. Mas é necessário listar em um mesmo conjunto todas as *condições circunstanciais* como *identidades* para focar o problema da precariedade econômica como um problema que parte do privilégio do binômio heterossexista.

Posiciono politicamente a voz do manifesto na academia e na militância como “pesquisadoras feministas”. Recorro aos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU) porque é a partir dessa carta que o Governo Lula tem desenvolvido suas políticas públicas. Algo muito importante, que tomo cuidado a partir da

perspectiva queer, é não polarizar as posições, isto é, evitar colocar posições identitárias como subalternas, advertindo que a precariedade encontra como causa o desatendimento por parte do Estado dos setores “menos privilegiados”. Isto é proposital para não incorrer em uma vitimização. Apenas comunico um conflito dentro de uma situação, sem apelar à história, para não eternizar o problema como se fosse uma condenação:

Como pesquisadoras feministas, defendemos os direitos para o exercício pleno da liberdade de culto, de expressão e de reprodução para cidadãs sem distinção de raça, cor, sexo, religião ou opinião pública como assim o exige a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Sendo assim, demandamos um mandato presidencial contra a precariedade social, econômica, sexual e cultural, que contemple soluções que atendam às demandas dos setores sociais menos privilegiados da população brasileira e estrangeira, como mulheres, negras, indígenas, lésbicas, gays, transexuais, travestis e transgêneros.

Uma vez contextualizado o manifesto, insiro o problema do aborto como prática que contradiz a lógica do cumprimento dos direitos humanos, porque não está legalizada. Articulo o sonho do sacrifício com “castigo”, como uma violência de gênero, como um sistema social que pune o gênero, ou seja, quero mostrar, a partir da perspectiva queer, que o comportamento fora do ciclo da reprodução é castigado no espaço privado, na clandestinidade, degradando a mulher. Mas ao mesmo tempo, aproveito a oportunidade para falar de diversidade, para ir além de gênero, envolvendo lésbicas, bissexuais e transgêneros. Afinal, a campanha omite estas categorias binarizando o problema como se só existissem mulheres – e homens. Além do mais, a reprodução também está sendo exercida não somente por mulheres. No contexto brasileiro, a *família* está se modificando, se organizando de forma alternativa à nuclear, assim, falo dessa transformação diversificando o sujeito político que está em jogo.

Dessa forma, começo o seguinte parágrafo reafirmando que a autora são cidadãs feministas legitimando as práticas dos movimentos sociais, lembrando ao PT que o discurso de Dilma, desde que inciou a

campanha eleitoral, trouxe a força dos movimentos sociais, e foi assim que ela chegou até onde chegou:

Como cidadãs feministas, defendemos as conquistas dos movimentos sociais para que ninguém seja “submetido à tortura, nem ao tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante”, como o estabelece a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Portanto, consideramos de fundamental importância que sejam previstas as garantias para a Legalização do Aborto, evitando o sacrifício de mulheres, lésbicas, bissexuais ou transgêneros violentadas durante práticas de interrupção de gravidez clandestinas.

Na seguinte demanda, posiciono a voz na academia e no trabalho. A queerização da academia também está sendo efetuada ao se falar a partir da precariedade, a partir das condições laborais, deselitizando o conhecimento. O manifesto não se conforma com o reconhecimento que, às vezes, parece ser a única demanda LGBT. Ao situar a voz do manifesto como sendo de “trabalhadoras”, estou me remetendo a uma demanda que reclama justiça. Neste momento, tomo partido pelo Partido dos Trabalhadores, me opondo ao partido neoliberal. Advogo por programas de saúde e educação tentando dialogar com o discurso do PT ao tratar estrategicamente aborto como problema de saúde. Tampouco abro mão da tecnologia, tão importante para os estudos queer, exigindo programas de informatização e também como uma forma de apoiar a continuidade do governo atual. Devemos entender que somos também fabricados por máquinas, para acabar com os dualismos mente/corpo, animal/máquina.

Comunico o que hipoteticamente tem levado o PT a perder votos: a falta de políticas sustentáveis dentro de um programa progressista. Uso também o conceito de “contra-partidas socioambientais” para abarcar um espaço que envolve não somente humanos. “Ambiente” implica um envolvimento com diferentes ecos-sistemas, abrindo seu uso para abraçar outras espécies, outros micro-cosmos, com a ideia de dialogar com o *Manifesto SCUM*, de Solanas (1967), e *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness* (2002), de Haraway (2002):

Como estudantes e trabalhadoras, recusamos soluções neoliberais que nos levem a condições de precariedade mais injustas, priorizando programas de produção econômica, em detrimento de programas de saúde, educação e informatização em equilíbrio e compatibilidade com políticas sustentáveis que assegurem contrapartidas socioambientais.

Na última parte, invento e introduzo o termo “direitos feministas”, tentando conciliar o movimento e a luta política, objetivando a desobrigação para com o gênero. Ao exigir “direitos feministas”, desloco o feminismo do direito. Uma tentativa por quererizar justiça. Em vez de configurar demandas dentro do direito, esperando que o direito molde o sujeito político do feminismo produzindo a realidade que vai representar, coloco em pauta a capacidade de autogestão do feminismo como um organismo autônomo com estrutura suficiente para interagir em um governo democrático, em clara oposição ao regime neoliberal. Faço, finalmente, um chamado para uma luta onde incluo “estrangeiras”, desejando que, pela primeira vez, em um momento tão nacionalista como o são as eleições, se reconsidere o projeto de Estado-nação em uma dimensão transnacional. Além do mais, eu sou estrangeira e junto com outras estrangeiras estamos excluídas mais uma vez em distintos momentos e espaços laborais, acadêmicos e artísticos. Em nenhuma pauta laboral, acadêmica ou artística e, muito menos presidencial, estamos presentes. O *Manifesto Transfeminista* (Anexo3) é a declaração que me *autoriza a expressão* de estrangeiras dentro de um manifesto para exigir direitos para todas e por todas. Também as teorias queer são determinantes, a partir do momento em que optam por falar de corpos falantes, para não continuar usando gentílicos ou adjetivos pátrios¹⁰⁰:

Acreditamos que é tempo de contribuir acadêmica e politicamente para a inclusão dos direitos feministas na pauta do debate presidencial. Convidamos a todas as cidadãs brasileiras e estrangeiras em nossa luta por uma sociedade

¹⁰⁰ Estou me referindo às teorias queer de Preciado (2010). A experiência da diáspora leva à tradução ou a busca de outras noções que autorizem não somente a expressão de categorias desusadas, mas também para autorizar a construção de propostas que abracem cidadãos transnacionais em distintas práticas que surgem acompanhando o fenômeno do trânsito.

mais justa e em forte oposição a qualquer tipo de intransigência neoliberal.

Manifesto NIGS – 2

Para o segundo manifesto do NIGS, a pauta da coordenadora para a sua escrita são os retrocessos implicados nos discursos de campanha de segundo turno, justo no momento em que a candidata Dilma Rousseff assina a carta de amplas intenções, cooptada por líderes evangélicos. Escrevo este *Manifesto NIGS – 2* – (Anexo 2) baseando-me na imprensa internacional. Como acompanhamento a campanha através da mídia internacional, e a forma como se aborda o feminino na política e no poder, reúno diferentes documentos e colunas de opinião. Desde o início me parece que a imprensa internacional publica informações que não aparecem na imprensa nacional. Tenho notícias e opiniões de jornais equatorianos, chilenos, argentinos, espanhóis, franceses e italianos. Os que oferecem uma maior cobertura para o Brasil são os jornais argentinos e franceses, seguidos dos espanhóis.

Este manifesto, eu o desenho apoiada nos informativos do *Le Post*, especificamente em uma coluna de Ehrmann (2010), onde o escritor faz menção à presença das teorias criacionistas no ideário evangélico no Brasil. Assim, articulo o papel de teorias criacionistas infiltradas em religiões evangélicas. É importante porque esta infiltração provém dos Estados Unidos, que apóiam com recursos financeiros a instalação de grupos evangélicos em países da Ásia, da África e da América Latina¹⁰¹.

Dilma tem que se submeter às demandas evangélicas. É obrigada durante a campanha, para não perder votos, a fazer uma revisão no Plano Nacional de Direitos Humanos – 3 (PNDH-3). Tanto no *Manifesto Cyborg* (1985/1991) quanto no *Companhia de espécies* (2002), Donna Haraway já vem problematizando as teorias criacionistas dos grupos evangélicos estadunidenses. Para Haraway, o criacionismo cristão deve ser combatido. Essa autora o considera como uma forma de corrupção de menores contra a *animalidade humana*. Haraway localiza a preocupação fundamental dos criacionistas na história da origem. Ao não existir uma história da origem, uma unidade, não existe uma

¹⁰¹ Cecília Sardenberg (2010) alerta sobre a instalação de grupos evangélicos em comunidades da periferia baiana, nmo Brasil. A antropóloga e diferentes grupos de pesquisa comprovam os retrocessos que estão vivendo as comunidades no que se refere a projetos feministas, a partir da interferência evangélica.

dependência e, portanto, não há uma identificação com a natureza, com uma *mãe fálica*, explica Haraway (1985/1991), o que transgredir o processo violento de construção do feminino. Assim, decido começar o manifesto anunciando um estado necessário de alerta frente às teorias criacionistas:

Trazemos neste boletim, notícias sobre a campanha eleitoral brasileira, veiculadas pela imprensa internacional alarmantes discursos da campanha presidencial do segundo turno favoráveis a teorias criacionistas do protestantismo evangelista estadunidense.

Dessa forma advogo por dar continuidade ao PNDH – 3:

A mídia internacional tem mostrado que a campanha presidencial dos dois candidatos mostra um retrocesso no III Plano Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3), relativo à legalização do aborto, da prostituição, ao casamento entre pessoas do mesmo sexo e aos direitos de lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais, travestis e transgêneros, à adoção homoafetiva, e à regulamentação da lei de redesignação sexual, entre outras.

Sem teorias criacionistas não há fronteiras entre o animal e o humano, entre as espécies e entre o artificial e o natural. As fronteiras são transgredidas instaurando-se possibilidades perigosas (HARAWAY 1985/1991). A matriz natural, como se refere Haraway, do feminino como materno no ciclo heterossexual, e que dá início a uma sobrecodificação dos órgãos sexuais (PRECIADO, 2002), somente faz sentido a partir do criacionismo. A legalização do aborto contradiz as teorias criacionistas porque implica falar da interrupção de um processo, o que conota teorias evolucionistas. Novamente insisto que se legalize o aborto como uma garantia de cidadania, fazendo citação do PNDH-3:

Face a todos estes retrocessos, reclamamos que:
O aborto seja considerado como tema de saúde pública, como garantia de acesso a serviços públicos e que visa a Garantia dos Direitos das

Mulheres para o Estabelecimento das Condições
Necessárias para sua Plena Cidadania.

O direito ao corpo, ao seu gerenciamento fora do regime heterossexual, também faz parte do PNDH – 3 e parece ser colocado em questão pelas teorias criacionistas na medida em que há um deslocamento do uso do corpo para a reprodução, para a sua profissionalização. Assim, insisto nas ações promovidas pelo plano a favor do livre uso do corpo fora do estigma social:

Reivindicamos também que os candidatos se comprometam com a realização de “campanhas e ações educativas para desconstruir os estereótipos relativos às profissionais do sexo”, também prevista como Garantia dos Direitos das Mulheres para o Estabelecimento das Condições Necessárias para sua Plena Cidadania, dentro da Diretriz 9 do III Plano Nacional dos Direitos Humanos.

O direito à adoção por casais “homoafetivos” – termo utilizado no Brasil, e que não concordo – também contradiz teorias criacionistas porque é um deslocamento da reprodução prevista para a configuração de uma família nuclear, para uma organização fora do arquétipo binário heterossexual. Desta forma, o manifesto desnaturaliza o fenômeno da reprodução ao questionar o feminino como o natural maternal. Retomando algumas declarações do PNDH – 2, o PNDH – 3 exige direitos para diferentes sujeitos políticos como garantia para uma cidadania, o que deslegitima o criacionismo como uma verdade da categoria *vida*. Assim, coloco em pauta mais uma vez as ações voltadas para a adoção, por casais “homoafetivos” e sua união civil:

Reivindicamos também que se faça valer a Garantia do Respeito à Livre Orientação Sexual e Identidade de Gênero, apoiando “projeto de lei que disponha sobre a união civil entre pessoas do mesmo sexo”, e promovendo “ações voltadas à garantia do direito de adoção por casais homoafetivos”, de acordo com objetivos da Diretriz 10 do PNDH-3.

A exigência pela extinção do controle do feminino e do masculino em carteiras de identidade, exigida no *Manifesto Contra-Sexual*, também já tinha sido contemplado no PNDH – 2. Decido retomar esse direito, como uma forma de questionar a naturalização do código binário e a sua institucionalização, fundamentando-me na mídia internacional, a qual se mostra preocupada pelo retrocesso que implica a revisão destes acordos no mandato de Rousseff:

Que se apóie a “regulamentação da lei de redesignação de sexo e mudança de registro civil para transexuais”, como assim foi disposto no item 115 das Propostas de Ações Governamentais na pauta de políticas públicas, relativas à Crença e Culto do PNDH-2.

Para terminar, coloco mais uma vez em pauta Direitos Feministas – desta vez com maiúsculas – como uma forma de garantia e proteção de direitos humanos:

Por fim exigimos mais uma vez a inclusão de Direitos Feministas no discurso da campanha eleitoral, e na pauta presidencial, para a Garantia do Aperfeiçoamento e Monitoramento das Normas Jurídicas para Proteção dos Direitos Humanos (PNDH-3), conquistados pela Sociedade Civil Feminista e Movimentos Sociais.

Em seguida, estudo outros manifestos visuais realizados em espaços específicos universitários, assim como um dispositivo utilizado no espaço urbano, onde também tento articular o artístico com o político a partir da perspectiva queer.

Manifestos Visuais

Nesta seção estudo outros manifestos visuais feitos com a equipe do NIGS. Trata-se de diferentes intervenções pensadas para serem montadas no Hall do Centro de Filosofia e Ciências Humanas/CFH UFSC. Discuto diferentes problemas relativos a gênero, identidades e subjetividades. Porém, parto de um único dispositivo plástico que uso para todas as intervenções. Articulo questões metodológicas plásticas e conceituais para justificar as interferências a partir de estudos queer e arte contemporânea.

Para poder dar conta das diferentes intervenções executadas a partir do NIGS, com distintas finalidades no mesmo espaço, idealizo um dispositivo plástico (Figura 2) que consta de uma estrutura física de cabos de aço dispostos no hall do CFH. Projetados em forma de grade, encontram-se suspensos no primeiro andar do prédio do CFH¹⁰², com a finalidade de servir como suporte para pendurar faixas de tecido TNT. Os cabos de aço são fixos. Já os tecidos mudam de acordo com a intervenção. Idealizo este dispositivo porque me permite mudar a disposição das faixas de tecido TNT de acordo com as necessidades da exposição, transformando o ambiente do hall para cada intervenção. Posso fazer uso do dispositivo inúmeras vezes, sem nenhum custo monetário.

As faixas são penduradas nos cabos de aço, das mais variadas formas, presas com grampos coloridos, como se fossem lenços molhados pendurados para serem secados. O tecido fica liso, sem rugas. Como o hall mede aproximadamente 80 metros quadrados, com uma altura de 9 metros, a grade de cabos de aço está colocada horizontalmente na altura do primeiro andar, de modo que as faixas estendam-se desde uma altura de 3 metros, movimentando-se com o vento que corre no interior do prédio.

As cores das bandas são as mesmas que a bandeira do arco-íris, também indicada como a bandeira da diversidade. Para as intervenções apresento cada cor separada uma da outra, nunca permanecendo juntas. Abro as cores e as deixo soltas no ambiente do hall. A ideia é *abrir o espaço atravessando-o*. Este é o objetivo principal de uma arte elaborada a partir de uma perspectiva queer. Em todas as ações o espaço é aberto no mesmo momento em que se atravessa. Impõe-se um contexto, mas não há uma luta antagônica. Há um percurso – uma genealogia –, um estudo, para depois transpassá-lo. Usam-se no mesmo contexto, na mesma realidade contextual, os mesmos elementos traduzidos nas suas mais diversas conotações. O que fazemos é escrever “palavras de ordem” e imprimi-las. As cortamos e depois as grudamos sobre o tecido TNT. Os tecidos são pendurados nos cabos de aço. Para cada intervenção muda a disposição dos tecidos e, obviamente, as palavras de ordem. A partir desta tecnologia é possível a *(re)produção de uma linguagem* que traduza uma demanda, tal como a Legalização do

¹⁰² A Direção do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, a cargo de Roselane Neckel, em 2010, solicitou que deixasse este suporte para ser utilizado em futuras exposições e, atualmente, esta estrutura de cabos de aço faz parte do Hall do CFH/UFSC.

Aborto¹⁰³, realizada na semana do dia 28 de Setembro de 2010, ou ainda as demandas de Transexualidades e Contra a Patologização das Identidades¹⁰⁴, exposta na última semana de Outubro e primeira de Novembro, também em 2010.

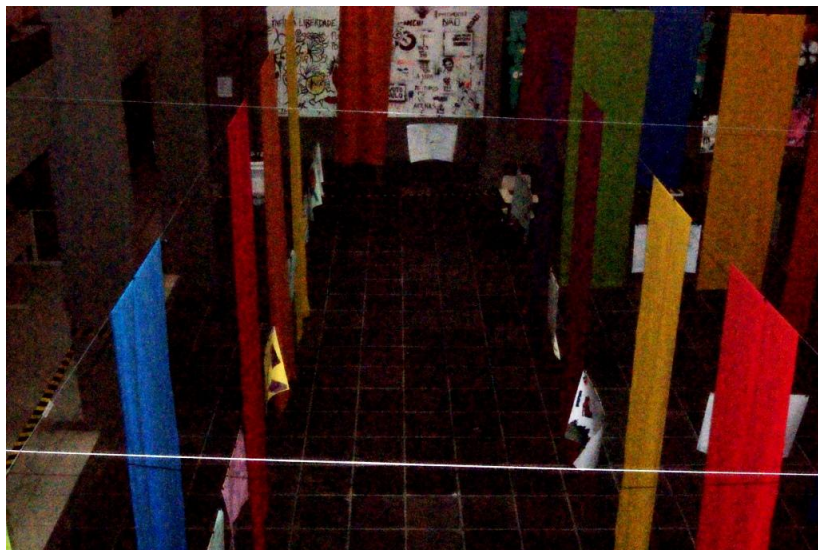


Figura 2: Vista do dispositivo
Faixas TNT penduradas em cabos de aço (2010)

Nesta última intervenção sobre Transexualidades e Contra a Patologização das Identidades, além de contar com o dispositivo de cabos de aço e faixas coloridas, decidimos Simone Ávila e eu mostrar fotografias de pessoas transexuais e transgêneros. Procuramos fotos de pessoas trans na Internet para montar uma exposição. Ávila escreve no documento da intervenção que se trata de um manifesto visual. Este manifesto visual trans é convidado para participar nas atividades de Inter-Núcleos, na Universidade Federal de Santa Catarina, que explicarei a seguir.

Violência de gênero

¹⁰³ Atividade organizada também pelo NIGS.

¹⁰⁴ Atividade organizada por Simone Ávila.

Nesta parte, estudo a minha participação/intervenção nas atividades do Inter-Núcleos. O objetivo é estudar mais uma intervenção a partir do queer, desta vez tentando dialogar com os estudos de gênero. Estas atividades do Inter-Núcleos, na Universidade Federal de Santa Catarina¹⁰⁵, promovem uma mesa redonda para discutir os desafios à implementação da Lei Maria da Penha. A atividade insere-se na *Campanha 16 Dias de Ativismo pelo Fim de Violência Contra as Mulheres*.

No dia da mesa redonda e da intervenção, levo as fotografias de trans e uma faixa roxa a qual monto no auditório onde seria realizada a atividade. Na ante-sala do auditório monto as fotos. Para a faixa que instalo no auditório, escolho a cor do feminismo – roxo – e seleciono algumas das palavras de ordem que utilizamos na intervenção do Trans Day Nigs 2010. Configuro o enunciado: “*Por políticas públicas anti-discriminação trans*” (Figura 3).



Figura 3: Por políticas públicas anti-discriminação trans (Detalhe)
Manifesto Visual
Inter-Núcleos/ UFSC, 2010

Na mesa, quando chega a minha vez para falar, decido queerizar o tema da mesa *Violência Contra as Mulheres*. Desta forma, articulo um discurso sobre *violência de gênero*, frente às pesquisadoras e pesquisadores dos distintos núcleos convidados¹⁰⁶. Primeiramente, explico quem são as/os trans. Faço a distinção entre transexual e transgênero e argumento que existem trans que desejam que se conserve

¹⁰⁵ Esta atividade foi realizada no Auditório do Centro Sócio-Econômico/UFSC, no dia 25 de Novembro de 2010, às 18h 30min.

¹⁰⁶ Os participantes/convidados são: Fernando Luiz Salgado da Silva, com o tema: *Uma pena e muitas prisões: por uma análise institucional de gurias em privação de liberdade*; Isadora Vier Machado, com o tema: *Uma discussão sobre violências psicológicas contra mulheres a partir da Lei Maria da Penha*; Maíra March Gomes, com: *Combinações policiais entre preto e rosa: reflexões sobre masculinidade e aplicação da Lei Maria da Penha em uma delegacia da mulher, criança e adolescente*; Rosa Blanca: *Exposição – Manifesto visual sobre Transexualidades e pela Despatologização das Identidades*. A coordenadora da mesa e organizadora é Teresa Kleba Lisboa.

o prefixo trans para que possam diferenciar-se das categorias de gênero. Falo também que essas pessoas sofrem de violência precisamente por atuar fora das normas de gênero. Faço citações das exposições das minhas outras colegas que previamente participaram na mesa, acerca de como a violência contra *lésbicas* não é violência contra *mulher*. É outra violência. É uma punição por elas não se adequarem aos comportamentos de *mulher*. Por isso trata-se de *violência de gênero*.

A opção trans é uma possibilidade de deslocar-se do código binário, de não se submeter ao imperativo de gênero para não ser julgado dentro dos moldes do código. Ora, isso vai ser castigado. É a isso que me refiro com o termo *violência de gênero*. Denomino *violência de gênero* à ação brutal que se aplica a todas as pessoas que se deslocam da normatividade do código binário. Estão incluídas pessoas que se consideram mulheres, mas que decidem consciente ou inconscientemente agir com autonomia, independentemente das expectativas sociais e dos estereótipos do binário.

Exponho também que um dos meus pressupostos afirma que *mulher* é um sujeito que se constrói de forma violenta. *Mulher* é um sujeito violentado. Para que uma pessoa construa-se como *mulher* precisa ser violentada. Falo da articulação entre direito e violência, de como a violência precisa do direito para poder ser exercida. Faço uma transposição das teorias de Judith Butler (1990), de como o direito produz os sujeitos que diz ou pretende representar. Os casos de violência na contemporaneidade escapam do direito, precisamente pela não correspondência entre *mulher* na vida atual e *mulher* do direito, ou *mulher* como sujeito de direito. Não é por acaso que existe a Lei Maria da Penha, por não encontrar no *direito* garantias de *direito*.

Nesse instante, frente à platéia universitária, posiciono o meu pensamento a partir da perspectiva queer. Exemplifico casos como o da transgênero Vladimir Luxuria, candidata independente pelo Partido Rifondazione Comunista, na Itália, mostrando como sofre pressão para que se submeta cirurgicamente e, desta forma, venha a apresentar uma coerência dentro da linguagem da biologia, uma coerência entre o que se denomina gênero e o que se denomina sexo. Falo deste caso como um exemplo do absurdo como atua a *violência de gênero*, dos critérios visuais, das tecnologias e das aparências como formas de controlar os corpos. Falo da simplicidade de um código e de um *regime epistemológico visual* e da paradoxal brutalidade do castigo pela não correspondência entre comportamento e regime visual.

Faço alusão à faixa roxa exposta na parede do auditório, abordando a necessidade de políticas públicas que acabem com a *violência de gênero* que se gera contra pessoas que fogem do código binário. Advogo pelo direito à não-pertença, pela liberdade de transitar de um gênero a outro, ou a nenhum. E assim termino esse manifesto visual.

Em seguida explico outro dispositivo construído para a Parada da Diversidade de Florianópolis, em 2010.

Diáspora sexual

Nesta seção, discuto outro meio a partir do qual executo manifestos para estabelecer uma comunicação com o público. Neste trabalho, como nos outros, tento traduzir o queer em uma prática regional, como a anual Parada da Diversidade, em Florianópolis.

Dessa forma, proponho-me o objetivo de queerizar uma parada regional. Decido confeccionar um dispositivo que apresente o NIGS publicamente nas ruas da cidade. O objetivo de queerizar uma ação pública é provocar questionamentos a partir de conceitos.

Primeiro, proponho à equipe do NIGS falar sobre *soberania corporal*. A equipe aceita. Porém, a ênfase na autonomia corporal parece-me uma contribuição para o assujeitamento do corpo, pois parece remeter a um tipo de confinamento no corpo. É o que Foucault (1987/1994) explica como uma tentativa para aceder a um modo de ser imaginando, ou que existe uma natureza mascarada no corpo, a qual está reprimida por mecanismos históricos e sociais e que basta que se retome o contato consigo mesmo para se ter uma relação plena. Algo como tentar alcançar um estado mais puro ou auto-disciplinar dentro de um processo de individualização da modernidade (ELIAS, 1939/1994).

Imediatamente proponho substituir *soberania*. Sugiro *diáspora*: *NIGS EM LUTA POR DIÁSPORA SEXUAL, LAICA, AFETIVA E CORPORAL* (Figura 8).

A equipe aceita, não sem antes perguntar por que estou usando essas palavras de ordem. Explico que estou entendendo essa proposta como a luta por uma sexualidade fora do controle classificatório heterossexual/homossexual, territorial/nacional, sagrado/profano, cultural/natural.

Com essa proposição tento acessar a uma dimensão mais ampla do *objeto*, permitindo a transmutação das sexualidades. Penso que *diáspora* como recurso epistemológico transforma as estruturas da

sexualidade. É possível atravessar fronteiras. Tenho a intenção de traduzir o queer. Para atravessar o código binário sugiro *diáspora*. É uma maneira de localizar a Parada em um contexto transnacional. Queerizar mediante a categoria de *diáspora* significa comprometer o movimento, comprometer a parada com uma ação política e cultural que afete o projeto de Estado-nação, pelo menos enquanto dura a parada.

É obvio que não estou usando o termo queer. Sei que isso geraria uma confusão na Parada, por isso substituo queer por sexual, desloco a categoria *diáspora queer* (MISKOLCI, 2009) para *diáspora sexual*. Desta forma incorporo as teorias de Kasuko Takemura (2010), no que se refere à existência de uma relação entre a racialização e a intolerância sexual. Takemura explica que uma nação que se mostra intolerante em termos de raça, é também intolerante sexualmente. Essa é outra batalha que empreendo no Brasil: contribuir para os estudos queer tendo como um dos objetivos esclarecer que, o queer não é sinônimo de LGBT (ROMERO BACHILLER, 2010). A perspectiva queer trabalha com a interseccionalidade, pesquisando essa relação entre Estado-nação moderno e raça e produção de subjetividades. Dessa forma, podem ser pensadas batalhas mais estratégicas, mostrando que a luta pelo *reconhecimento* identitário reduz-se à reafirmação de um *regime epistemológico visual*.

A produção das subjetividades e dos desejos não é natural, pois se articula dentro de um projeto de Estado-nação econômico e político. Urge uma interseccionalidade (MISKOLCI, 2009) para ter acesso de uma forma mais crítica ao conflito que se gera em países pós-coloniais como o Brasil.

O conceito de *laico* parece-me urgente. Assisto à perda da laicidade no contexto político da América Latina. A religiosidade nas instituições públicas e educativas significa um retrocesso para o desenvolvimento de uma república. Os conceitos de *afetiva* e *corporal* são uma provocação, uma proposta de busca de uma subjetividade em devir. Na medida em que coloco *NIGS em luta*, estou impondo uma dificuldade, mostrando algo que não está dado, que requer uma luta, uma batalha, uma disputa com todo o corpo.

Reconheço que se trata de um objetivo com pretensões talvez inalcançáveis, e que um manifesto visual em uma Parada pode não ser nenhum acontecimento. Porém, acredito que existe a possibilidade de executar um evento performativo mediante ações como esta, onde a linguagem atue produzindo mudanças na maneira de perceber uma Parada da Diversidade. Pesquisadores do NIGS e outras pessoas

imediatamente perguntaram-me sobre o termo. Ainda nos questionamos o que pode chegar a significar o uso de termos como *diáspora sexual*, em um contexto de diversidade. Propor um questionamento é *problematizar*. Isso já é uma ação.

Conclusão

O manifesto permite fazer articulações entre o feminismo e o queer. Podemos ver como genealogicamente é possível encontrar preocupações que são constantes em praticamente todos os manifestos selecionados e pesquisados, os quais podem chegar a configurar-se dentro de um feminismo queer.

Os conceitos de visualidade e diáspora são desdobramentos do conceito de manifesto, a partir de uma perspectiva queer. São declarações e reivindicações que sugerem propostas que colocam em questão contextos políticos de conhecimentos e usos do corpo e do feminino.

Pensar manifesto como conceito operativo é uma proposta que se gera a partir da prática, a partir da academia e no contexto eleitoral presidencial. É uma prática artística e política que se gera no trânsito inter e transdisciplinar. O que mostra que é possível articular o artístico com o político. Como declaração tanto do campo da arte como da política, o manifesto trabalha com visualidades que podem ser tanto conceituais como plásticas, poéticas e tecnológicas. Isto quer dizer que é possível executar ações a partir da arte em contextos acadêmicos e em uma dimensão do político, em países como o Brasil.

No próximo capítulo dou continuidade a essas noções de *ambiguidade*, *fetichismo* e *manifesto*, de fricção de zonas fronteiriças. Utilizo o conceito de *desafio* como uma provocação para o estudo do que pode ser o erótico, com todos os caminhos que isso implica e também para evidenciar que o erótico não se esgota. A imagem artística do erótico constitui-se processualmente.

CAPÍTULO V DESAFIO

Introdução

Neste capítulo, mostro como a partir do queer é possível gerar interações modificando o curso das relações entre sujeitos e, principalmente, levar a cabo interferências visuais no *regime epistemológico visual*. A experiência é parte do trabalho artístico que foi exposto na Mostra de Fotografia do seminário Fazendo Gênero 9, em Florianópolis, Brasil. Trabalho com mais de um/a modelo. Para efeitos da presente tese, estudo somente algumas interfaces do trabalho, focando em processos determinados da ação. O objetivo é propor a busca do que pode chegar a ser o erótico a partir de uma ação, ao mesmo tempo em que se queerizam zonas específicas do espaço urbano. Pretende-se também experimentar uma linguagem que seja também o corpo dos afetos que se geram durante a ação.

O título do conjunto fotográfico é *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer*¹⁰⁷. Nomeio a ação dessa maneira para ser coerente com teorias queer, como teorias que se produzem na translação e no tráfico. A ideia de tráfico deve-se à rápida tomada de decisões que estou vivenciando os últimos acontecimentos e que se revertem nos conceitos operativos da minha produção teórico-prática¹⁰⁸. Transitando em diferentes artigos e bases informativas junto a constantes deslocamentos, me vejo obrigada a traficar com informação, produzindo um pensamento em contínuo movimento eletrônico e físico, em um sentido literal e metafórico. Não tenho espaço físico. Estou desmontando a minha biblioteca por diversos motivos, queer. Perco livros, objetos e outros espaços estáveis e fixos. Dissolvo um contexto

¹⁰⁷Miriam Grossi participa como co-autora intelectual deste trabalho fotográfico.

¹⁰⁸Tráfico é também o que me sugere trabalhar com Miriam Grossi e Claudia de Lima Costa. De Grossi me chama a atenção o seu *olhar viajante*, a forma como trafica com teorias e livros que recolhe de vários países, dispondo cópias para suas alunas e alunos em centros de xerox universitários ou, atualmente, dispondo teorias em documentos PDF em seu site para que qualquer um/a possa baixá-los. Já o artigo publicado em inglês pela *Latino Studies*, intitulado “Lost (and Found) in Translation: Feminisms in Hemispheric Dialogue”, de Claudia de Lima Costa (2006), fala sobre fronteiras *libidinais* – entre outras como as geográficas, as econômicas e as políticas – em um contexto de *tráfico* de teorias e conceitos que se gera e onde a translação parece ser o único espaço para estudar “poder”, assimetrias e processos de conhecimento que se gestam. *Traficar* atravessando fronteiras libidinais, com tudo o que isto implica, me parece sugestivo.

para ganhar outro, para sonhar em outros. O único que me acompanha são imagens e artigos no espaço virtual da Web.

A maior parte das imagens do conjunto fotográfico constitui produtos do erótico em tráfico pertencentes a registros de pessoas vivas *trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer*, de gente inclassificável que transita para não ser pega por nenhuma base social estável de controle. O que pode ter como efeito a obrigação de atuar de forma determinada em espaços específicos. Atualmente, no Estado espanhol, é possível ocupar diferentes lugares, assumir distintas identidades em diferentes contextos ou trabalhar dentro de alguma categoria identitária produzindo agência, para depois passar para outra. O corpo é um contexto relacional. Cada corpo constrói seu lugar relacionando-se transitoriamente com uma identidade (ZIGA, 2009). Há pessoas que são denominadas *mulher* no momento de nascer, mas que na vida adulta exercem a função de gay durante anos e relacionam-se sexualmente com gays, entre outras possibilidades. Conheço pessoas, em Madri, que atuam com butch durante o dia e pela noite performam como gays com desejos lésbicos, usando bigode ou barba.

O que me proponho nesta ação é utilizar o conceito de *desafio* para pesquisar o processo da ação que realizo fotografando ativistas, poetas, artistas e teóricas que se preocupam em tecnoconstruir-se e transitar fora de qualquer expectativa ancorada no *regime epistemológico visual*. Com esta ação tento mostrar que o erótico é um processo, um processo tanto histórico, cultural e político, quanto prático, plástico e visual. A partir do queer, não há uma definição de arte do erótico. Há processos que atravessam as imagens que se desprendem a partir de ações.

Inserida no contexto da arte contemporânea, esta ação que exponho coloca a criação no segundo plano (FLAHAUTL, 1997). Neste exercício, estou entendendo a arte contemporânea com uma “vocação implicada a uma dimensão reflexiva” e onde, as “ações artísticas” são de uma concepção mais *ativa* para produzir um “olhar singular a ser compartilhado” (SANTOS, 2009: 174). O que sugiro que levemos em conta é a *démarche* que evidencia as relações que estão construindo-se durante todos os processos de ação, entre distintos elementos. A constituição das imagens deve ser estudada como um campo de processos. A ação que exponho a seguir deve ser percebida metodologicamente como um estudo das interfaces que intervêm em uma prática artística de busca do erótico.

Por isso posso dizer que esse erotismo, a partir do queer, começa com a artista. Como venho explicando, a construção do processo do erótico inicia-se com o trabalho de eleição da modelo. Em alguns casos, tenho que convencer as possíveis modelos que o ato de posar para mim não é pornografia. Algumas modelos gostariam que fosse pornografia. Outras não se importam. Às vezes passamos horas registrando fotos para depois apagá-las. Muitas das imagens não servem para nada. O que importa é a vivência do processo.

Por outro lado, o contexto atual do Estado espanhol me facilita esse tipo de ações, pois está passando por mudanças econômicas e políticas no marco da União Européia, assim como pelas provocadas pelos movimentos LGBTQ (Lesbiano, Gay, Bissexual, Trans - Queer). Com isso, não tenho problemas no momento de selecionar as modelos e explicar-lhes o meu trabalho – algo que imediatamente compreendem, entendem a ação e especificamente a mim mesma, ou a nós mesmos¹⁰⁹. É como se de repente, quando as enfoco com a câmera, elas também estivessem me enfocando, porque de me olham. Uma ligação perfeita: uma relação totalmente visual entre gesto e gesto, corpo e corpo, posição e posição, dentro de um processo de tecnologia corporal. Com esta ação pretendo estabelecer um diálogo com o trabalho de Jean Rouch (DESROCHE, 1975).

Os problemas surgem quando as modelos não entendem que o processo tem que terminar e que tudo acaba, e que nada é infinito. Mas também os problemas surgem quando eu não entendo que o processo tem que terminar e que tudo acaba, e que nada é infinito. O prazer começa antes de ser sentido, antes que a arte seja produzida ou visualizada. O simples fato de imaginar o prazer da ação gera a adição. O Eros é um prazer imaginado. Há uma distância incalculável entre o ato e sua reflexão e imaginação. E esse é um problema monstruoso quando se trabalha com arte, quando se pesquisa arte, quando se pretende fazer pesquisa com arte, do erótico. Implica *desafio(s)*.

Desafios visuais

A partir do momento em que descubro a Lucas começo a trabalhar no seu processo, no seu processo específico de transfigurá-lo em *modelo*. Este processo de constituição como modelo é o mais difícil. Não somente porque Lucas já é *modelo* em outros trabalhos, o que de

¹⁰⁹ Digo a nós “mesmos” porque a partir deste momento usarei indistintamente tanto um masculino, quanto um feminino, tentando ser consequente com o trânsito constante.

alguma forma condiciona a sua atuação nesta prática artística. Mas também porque a nossa comunicação deve ser por email. Como explico em outro capítulo¹¹⁰, este processo inicia-se estando eu em Paris e Lucas em Madri. A partir desse momento os diálogos através da Internet se multiplicam.

Outro problema é o nosso primeiro encontro. Nesse encontro, ele apresenta-se como pesquisadora, como professora e como membro do projeto europeu Quality in Gender Equality Policies (QUING). Também se identifica como ativista. Eu também me apresento como teórica. Quando ele passa a apresentar a sua imagem como trans, há uma mudança no nosso relacionamento.

A ideia de querer fazer fotos ou retratos de alguém a quem não se conhece ou com quem pouco se tem intimidade levanta questionamentos na ordem da subjetividade. Há um mistério na proposta que pode ser interpretado com desconfiança por parte do modelo. Na produção cinematográfica intitulada *A pele: Um imaginário retrato de Diane Arbus*, dirigida por Steven Shainberg (2006), baseada na biografia da fotógrafa Diane Arbus, podemos entender esta situação. O filme mostra que uma proposta de fazer retratos fotográficos abre mais de um questionamento e pode conotar, inclusive, um tipo de interesse afetivo. E embora não exista um interesse afetivo, a proposta de fazer fotos é contingente, porque se desenvolve no contexto artístico – se fora no contexto comercial, da moda, por exemplo, não teria este tipo de problema.

“Retrato de alguém que nunca viu?” É a resposta de Lionel, o personagem que Arbus deseja fotografar e que é praticamente a dificuldade que se constitui em um primeiro momento entre Lucas e eu. Nunca me encontrei com Lucas. Meus encontros são com Raquel, não com Lucas. Nunca vi a Lucas, então porque quero retratá-lo se nunca o vi? Esta é uma questão, uma interrogação que Lucas me faz durante o diálogo que temos na Internet.

Esta questão é um enigma do processo subjetivo entre artista e modelo que tem que ser resolvida da maneira mais objetiva possível. E talvez não se solucione. Isto é, o *trabalho* artístico é uma forma de desafiar o enigma, mas isso não quer dizer que o solucione. A história da arte nos mostra vários registros. Estudos mostram que o que guia uma produção artística de um retrato é a projeção de sentimentos, como é o caso do pintor fauvista Matisse¹¹¹.

¹¹⁰ Estou falando do **Capítulo II**, sobre **ambiguidade**.

¹¹¹ Henri Matisse (1869-1954), pintor, escultor e artista gráfico francês, autor de *Luxo, Calma e*
154

Outra maneira de resolver o problema é através da literatura. A escrita é a linguagem que Gertrude Stein (1933/2006) encontra para resolver o enigma¹¹² da projeção de sentimentos que tem por Alice B. Toklas. Stein incorpora a sua própria *modelo* escrevendo a vida de Toklas como autobiografia¹¹³.

No caso de Lucas, o enigma está mediado por uma imagem. É um desejo, uma confrontação. O que é que eu vejo na imagem de Lucas que não vejo em Raquel? Por que não me interessa fotografá-lo como Raquel e sim como Lucas? O que é que me leva a preferir a Lucas como *modelo* e não a Raquel? Aparentemente, trata-se da mesma pessoa. Seria diferente se Raquel tivesse apresentado-se como Lucas?

Volúpia (Musée d'Orsay, Paris, 1904-5) é comparado com o pintor holandês Van Rijn Rembrandt Harmensz (1606-69), autor d'A *Vigília Noturna* (Rijksmuseum, Amsterdam, 1642) em diferentes maneiras de encarar a produção artística do retrato, como uma projeção de sentimentos, mediante o prisma da filosofia, por Cynthia Freeland (2007).

¹¹² Estou propondo o exercício da pesquisa do erótico como um desafio, como um enigma que não está resolvido, que não se esgota em um único estudo porque estão implicados os desejos e as subjetividades. Mas ainda assim, representa uma linha, uma convocação que sugere enfrentar o enigma de nossos desejos. Este enigma que encontra como solução a linguagem não deve ser confundido com a produção do ato criativo em psicanálise. Estudos em psicanálise explicam que formas de produção do ato criativo podem ser a escrita ou as artes visuais. É assim como o especifica Ana Costa (2001), quem adverte que “não há propriamente uma saída para o mal-estar”. Falar nestes termos não significa patologizar o ato criativo, mas “enobrecer o sintoma” (Idem, *Ibidem*: 131-132). Tampouco guarda algum tipo de relação com a pesquisa de Marlen Batista De Martino, sobre *Narrativas do eu: confissões na arte contemporânea – o corpo como diário* (2009). Do contrário, a pesquisa que estou propondo se opõe totalmente aos argumentos de De Martino. Para De Martino existe uma confissão no momento em que a/o artista expõe a sua vida ou a sua existência como obra de arte. A diversidade da experiência ao respeito do que De Martino denomina como saber cognitivo é uma revelação, uma maneira também de curar, de *excretar o impuro*, de onde se origina a estética. Ora, esse é um julgamento do ponto de vista da moral e da psicanálise, como se existisse um sentimento de culpa causada por uma experiência determinada. Em De Martino, podemos observar uma preocupação por recuperar os valores da estética (EAGLETON, 1990/1993; NIETZSCHE, 1867/1996), anterior à emancipação da arte moderna. Estamos assistindo a este tipo de preocupações na arte contemporânea quando artistas trabalham com aspectos da sua vida íntima ou explorando o corpo nas suas mais diversas manifestações. Infelizmente há posições que se mostram intolerantes como as do museólogo e crítico da arte Paul Ardenne (2006). Chama a atenção que na sua anterior publicação: *Art, l'âge contemporain: une histoire des arts plastiques à la fin du xx-ème siècle* (Paris: Éditions Du Regard, 1997) Ardenne aborda mediante construções paradigmáticas o trabalho da arte contemporânea, proporcionando elementos objetivos relativos às distintas memórias, às diferentes concepções de tempo que atravessam os trabalhos artísticos, com uma percepção mais crítica da que mostra na obra onde repulsa os extremos de uma arte que tem como suporte o corpo: *Extrême: esthétiques de la limite dépassée* (Paris: Flammarion, 2006).

¹¹³O artista Collier Shorr também usa seus *modelos* como uma forma de fazer auto-retratos (CORTEZ, 2002).

O que vemos em uma imagem que não aparece em outras realidades? Este é outro enigma – ou talvez o mesmo – que Michelangelo Antonioni *trabalha* como *desafio* na produção cinematográfica *Blow-Up* (1966). O filme mostra como um fotógrafo se depara com outros fatos a partir de uma imagem, fatos que ele não vê no momento em que realiza a fotografia. É tecnologia, há uma relação entre imagem e modelo. O primeiro registro de uso de modelo na história da arte pertence ao contexto da arquitetura greco-romana e trata-se de uma “reprodução de um edifício em escala reduzida”, que também aparece usado na escultura (ARGAN, 1968/2003: 441). A partir do Renascimento vai ser empregado *il modello* como pintura e desenho preparativo a uma obra maior, geralmente feito para ser mostrado ao patrocinador (Dicionário Oxford da Arte, 1988/2001: 354). Parece que com o uso da câmera obscura¹¹⁴, no século XVI e XVII, surge a articulação entre imagem e modelo através do retrato. Stevlana Alpers (1983/1999) explica que Inglaterra e Holanda destacam-se por terem uma cultura visual orientada à tecnologia. “A imagem é um desafio” que o pintor terá que enfrentar para a execução do retrato, mas também serve como “modelo para a sua arte” (Idem, *Ibidem*: 63-64). Tudo parece mostrar que o binarismo cópia/original como ideais e valores da cultura do Ocidente são análogos ao retrato como cópia e ao *modelo* como original. Com o desenvolvimento da tecnologia, no século XX, o binarismo cópia/original dissolve-se na imagem fotográfica (TAYLOR, 2004). A emergência de uma visualidade do queer e do trans acompanha o desenvolvimento artístico, científico e tecnológico, a partir de uma abordagem das culturas visuais.

Também como *modelo*, Lucas é representativo. Com isto quero dizer que a imagem de Lucas é um argumento visual político. É *manifesto*, um produto da *ambiguidade* e do *fetichismo* que o desejo encontra como expressão de si mesmo. E é por isso que o sugeri como *modelo* nesta tese sobre arte a partir do queer, pelo erotismo que desperta o *desafio*. Proponho a imagem do erótico a ser pesquisado e experimentado como um desafio. Eis um processo que nunca termina.

Esse é o potencial visual de Lucas, no contexto desta pesquisa, o *desafio* do erótico no contexto da sua exposição tanto pública quanto

¹¹⁴ Estou me referindo ao espaço criado para a observação, denominado como câmera obscura. No seu interior, a luz que entra por um orifício previamente efetuado em uma parede, projeta na parede oposta uma imagem invertida. Esta imagem é correspondente à realidade do exterior da câmera. Com essa imagem os artistas podem estudar sua realidade correspondente, em termos de perspectiva (COLLIER, 1973).

íntima, em um código não-binário. E é o que desejo explorar. Neste trabalho fotografo *modelos* nos quais projeto afetos que, de alguma maneira, descobrem uma visualidade do erótico a partir do queer. Há uma invenção de si, mas ao mesmo tempo é um *manifesto* de um coletivo, o que produz uma tensão entre o individual¹¹⁵ e o coletivo, tensão característica da arte contemporânea (FRANCISQUETTI, 2005).

Na comunicação por email, explico a Lucas meu trabalho. Descrevo o objetivo da tese, de uma busca do erótico na arte a partir do queer, problematizando o feminino. Pergunta-me se é o mesmo que Cabello/Carceller¹¹⁶ se propõe. Cabello/Carceller busca questionar masculinidade, ilustrando de alguma forma ou outra as teorias sobre performance de Judith Butler (1990, 2002). Tento mostrar as diferenças do meu trabalho comparado com o do Cabello/Carceller. Explico que não trabalho com estereótipos nem paródias. Que trabalho com visualidades que buscam desejos não binários, alternativos.

Lucas me pergunta se eu planejo que ele use algo especial para o dia das fotos. Não sei se Lucas sabe qual é a imagem que me instiga em retratá-lo¹¹⁷. Posso sugerir que use a mesma roupa que está usando na foto da Internet que me leva a esta ação. Peço que use as roupas com as que mais se sente atraído. Agora me dou conta que a maneira como as modelos vão apresentar-se, o que escolhem como melhor visual, me produz uma expectativa afetivamente visual. Há uma elasticidade entre modelo e artista, entre o artístico e o visual, uma interação no processo.

Quero executar a ação no Museu Rainha Sofia, nas salas que nos introduzem ao trabalho de Joëlle Tuerlinckx¹¹⁸ e que estão desocupadas

¹¹⁵ Esta proposta em muito difere do que propõe Anne Cauquelin (1992/2005) descreve como o próprio da arte contemporânea. Ao conceber a “individualização” como um estilo e como o que é exigido para entrar no circuito da arte contemporânea, Cauquelin desloca o individual a uma dimensão formal e como requisito no protocolo da arte contemporânea. A qual estilo está se referindo? Acredito que o estudo da arte contemporânea ainda é incipiente. Nesse sentido, me parece que continuam atuais as preocupações de Clement Greenberg (1961/1996) no que se refere a problematizar o uso de categorias como forma e conteúdo, como uma dicotomia que pode resolver os problemas com os que nos deparamos quando enfrentamos um trabalho artístico. Além do que, equacionar “individualização” com estilo despolitiza o trabalho.

¹¹⁶ Cabello/Carceller realiza desconstruções de *modelos* masculinos cinematográficos com a finalidade de estudar estruturas de gênero no capitalismo. Mediante a linguagem do vídeo, analisa também o espaço arquitetônico como um espaço normativizado (PAROLE DE QUEER, 2009).

¹¹⁷ Reconheço que este tipo de estudos transforma-me em uma voyeurista da minha própria vida, um fenômeno que é explicado por Christine Palmeieri (2001a) quando entrevista Catherine Millet a propósito da sua publicação *A Vida Sexual de Catherine M.* (Rio de Janeiro: Ediouro, 2001).

¹¹⁸ Joëlle Tuerlinckx expõe *Estatísticas do Quadrado do Céu Azul*, em cartaz no outono-inverno boreal de 2009-2010, no Prédio Sabatina, Planta 3, Sala 305 do Museo Nacional

fazendo parte da mostra. Sinto imensidão nesse espaço. A proposta de Tuerlinckx é desenvolver propostas abertas e especulativas no inabitado. Acredito que isso é o que percebo na imagem de Lucas: uma disposição aberta, especulativa e inabitada. E penso que também posso definir dessa forma a busca do erótico a partir do queer, como o aberto, o especulativo e o inabitado, imenso.

Porém, o risco de que um guarda impeça a ação, no museu, me leva a mudar de opinião. O trabalho tem que ser feito, custe o que custar. Não posso correr nenhum risco que impeça a prática. Tenho que trabalhar nessa imagem. Decido que o melhor lugar é a boca e o corredor do metrô Diego de León, precisamente, pela amplitude do seu espaço. E porque também é subterrâneo. Desejo proteger ao modelo. Esse é um *afeto*¹¹⁹ que também surge durante as ações. As pessoas quando deixam de serem pessoas para transfigurar-se em modelos adquirem um *fetichismo*. Este *fetichismo*, no sentido dos afetos, me produz um sentimento de cuidado, de tomar cuidado com seu trato e bem-estar¹²⁰. Se bem é certo que não quero que passem mal para que a prática seja efetuada, que não peguem um resfriado, por exemplo, ou que não sejam atacados por algum delinquente urbano. Também nascem em mim *afetos* que, por enquanto, não posso explicar; não encontro as palavras adequadas, talvez ainda não existam verbos para nomear esse novo sentimento que descubro em mim e que oscila entre impressões do que possa ser o erótico e nostalgia de fraternidade.

Outro dos motivos pelos quais escolho a estação de metrô de Diego de León é pela iluminação que pode chegar a favorecer as fotos. Atrai-me essa luz neon tão artificial e tão expansiva, eliminando qualquer possibilidade de sombra.

O dia chega. Porém, Lucas posterga a data marcada. E quando se decide, entra em contato comigo e devo interromper a minha agenda. Há uma confusão no que se refere ao último combinado. Já está vestido, assim que a ação tem que ser naquele momento, como me faz saber, muito inquieto. Arrebatadamente, pego o metrô e quando me dou conta

Centro de Arte Sofia, Madri, sob a curadoria de Lynne Cooke. Este trabalho é parte integrante da instalação *Crystal Times. Reflexão sem Sol/Projeções sem objeto*, montada no Palácio de Cristal.

¹¹⁹ Concordo com a noção de *afeto* de Susan Best (2007) como um elemento que pode ser levado em conta na arte contemporânea, pelas suas implicações na experiência. *Afeto* está relacionado com *interesse*, uma condição indispensável para o surgimento do processo de conhecimento, o que pode enriquecer o trabalho com a arte.

¹²⁰ Este tipo de *afeto* atravessa a interface de *fetichismo* como dimensão do valor estético que se associa à valorização de objetos de consumo, como explica Pamela M. Lee (1995).

que em lugar de levar a reflex, levo a automática. Nada contra as câmeras automáticas, mas isso vai impedir que brinque um pouco. Com a reflex posso bater mais de 400 imagens e com a automática menos de 150. Isso vai limitar minhas possibilidades. Mas ao mesmo tempo, vai me obrigar a fotografar do jeito antigo: sem errar, para aproveitar a maioria das fotos, evitando algum desperdício. Também sei que se não é nesse dia, talvez nunca mais esta ação se torne possível. Isso seria uma tragédia. Assim desisto de volver para casa para trocar de máquina.

Quando estou frente ao prédio de Lucas e ele sai, me dou conta que a ação deve ser nesse dia, nesse horário. Está impecável. Lucas escolheu uma camisa social preta com uma gravata listrada, uma jaqueta e uma jeans. A precisão como se ajusta a camisa ao seu corpo me surpreende. A textura do tecido é muito suave, parece pele. Explica-me que essa camisa foi ele que mandou confeccionar com um alfaiate que o entende¹²¹.



Figura 4: Rosa Blanca; Miriam Grossi (a)
Lucas Platero XLII (2010)

Da Série: *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer*
Ação fotográfica

¹²¹ A relação que Lucas estabelece com um alfaiate pode ser associada com a atitude do dandy, no final do século XIX. Roland Barthes (1967/2005) explica alguns aspectos do dandy. A padronização da moda como exigência da industrialização é o que cria a necessidade de recorrer aos alfaiates. Vai ser o dandy quem proponha ao alfaiate como deve confeccionar a sua vestimenta. Este é um dos aspectos que faz do dandy um personagem com criatividade na vestir, na busca de uma personalidade que o diferencie dos padrões de gênero da época.

No caminho rumo à estação, começo a trabalhar. Pego a dianteira andando para trás para poder fazer fotos de Lucas de frente. Já dentro da estação do metrô, começo a bater fotos mais depressa. Durante o processo, um dos meus objetivos é que o modelo se mostre como Lucas. Quero encontrar o que me provoca o desejo *voyeur*¹²², de conhecer o desejo de fotografá-lo. Disparo a câmera intermitentemente, mas também procurando fazer cortes e enfoques no que mais me atrai, nas posições do modelo que considero mais ousadas. Às vezes tomo distância. Às vezes me aproximo. Às vezes fico imóvel esperando ou permitindo algum tipo de interação em Lucas. Isto é algo que faço somente com Lucas. Geralmente, não abro esse espaço com outros modelos.

Sinto um prazer que somente percebo quando fotografo e, mais ainda, quando se trata desse tipo de fotografias, de busca do atrativamente visual, do que poderia ser visualmente sedutor. Digo a Lucas que se mostre. Que pegue a jaqueta e que a abra. Esta *insistência* para que se mostre aparece em distintos momentos. “Estás gostando muito desta posição?”. Essa pergunta de Lucas não estava no roteiro. Pelo menos não é o que eu tenho em mente. Sinto que essa intervenção por parte de Lucas quebra o ritmo. É uma variável que mostra a *relação intersubjetiva* própria do ato de fotografar pessoas, do quanto tanto o pesquisador como o sujeito a ser pesquisado estão implicados (RIAL, 1998). Esta situação problematiza o processo. Eu sou quem está fazendo as fotos, portanto, eu sou quem fala e quem pergunta. Mas também sei que isso é o que Rouch propõe em antropologia visual. Essa intersubjetividade como uma forma de conhecimento e de tradução dos fenômenos culturais, como pode ser a busca do erótico na contemporaneidade, acontece em momentos como esse.

Rapidamente recupero o ritmo. Algumas pessoas passam e isso faz com que o processo seja recuperado. Lucas atende à tela do seu celular, mas continua atenta. Fica séria e lhe peço um sorriso. Quando ri, muda o seu olhar, intensificando o desafio da pesquisa.

Sem parar de disparar, o questiono por não me dizer que é Lucas. Responde-me que tem problemas em determinados espaços da sua vida profissional se se apresenta dessa forma – isto ele o diz sem parar de fazer o seu *trabalho*, como se as mudanças de posição, que somente

¹²² Estou utilizando a noção de *voyeur* como o desejo que se desperta a partir da percepção de uma imagem artística e que nos leva a atuar em função dessa imagem – secreta. Estou ampliando o *voyeur* como o ato de ver, como o ato de desejar conhecer, de organizar o mundo a partir de uma imagem que nos fascina (LAFRAMBOISE, 2001; PALMIERI, 2001b).

vejo nele, tivessem sido ensaiadas mais de uma vez –, e, que além do mais – agrega –, eu tampouco me apresento como artista, mas como teórica – fala se referindo a mim –, o que também tem contribuído para que cheguemos a este ponto. Isto me faz pensar em identidades e nomes como profissões, como um exercício programado para um fim, cujos protocolos devem ser respeitados e onde os desempenhos podem mudar sem sair do esperado, tanto pelos integrantes que pertencem ao mesmo espaço, à mesma área, como pelos que atuam fora dela.



Figura 5: Rosa Blanca; Miriam Grossi (b)

Lucas Platero XXIV (2010)

Da Série: *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer*
Ação fotográfica

Em uma etapa do processo, Lucas está dentro do ritmo sem que eu o especifique, sem que eu o desafie, ele desafia a câmera com todo o corpo, mas principalmente com seu olhar, arrastando uma visualidade inesperada, produzindo gestualidades em uma dimensão do inabitado. Ao mesmo tempo em que desconstrói definições de gênero, a sua originalidade pode ser traduzida como uma sensualidade da diferença, a partir de uma tradição queerista (SMALLS, 1996). Isso tem como efeito

a descoberta de outras posições e de outros movimentos que eu não havia visto nele, e que tampouco os cheguei a imaginar. Nos sonhos que tive antes da ação, com Lucas no Museu Sofia, ele aparece distante. As facções do seu rosto parecem pinceladas de Romaine Brooks. Uma luz natural aplanava a cena. Agora, aqui, fora do sonho, a sua aparição através da tela da câmera possui contrastes. A imagem que possuo dele se modifica. Os seus olhos adquirem profundidade. Posso ver também a textura do seu rosto. Também um pouco de bigode. Que Lucas *se testosterone* é provável. Nesse instante me vem um comentário que ele fez durante a entrevista que efetuamos no seu apartamento: o seu desejo de “envelhecer como homem”. Agora faz sentido. A sua voz também tem distintas modulações. E quando lhe pergunto por que escolhe o nome de “Lucas”, ele, com muita delicadeza e esfregando o dedo polegar contra o índice, me responde que o elege porque lhe parece “mais suave”. Que é de certa forma, “obrigado” a escolher um nome que comece com “R”, como o nome que aparece na sua carteira de identidade, mas que ele prefere “Lucas” por que é mais leve. E enquanto filosofa sem ver diretamente à câmera, aproveito para conhecer essa interface de leveza e sensibilidade quando fala de si.

“O que buscas?”, ele interrompe de maneira abrupta, mudando o tom da sua voz para mais grave. E talvez até propositalmente. Exige reciprocidade. Que eu abra o jogo. Isso tampouco está no roteiro. Sonho que ele está comigo. Mas não sonho que eu estou com ele. Dou-me conta que afrontar o processo da busca do erótico como *desafio* também pode ser um duelo.

O tempo acaba e devo parar o processo para começar outro. Há possibilidades de outros trabalhos, como o que em seguida estudo. Dou por finalizada esta etapa da pesquisa. Escrevo sobre todos os modelos tomando como referência dois casos (Lucas e Sayak). Sem lugar para dúvidas, cada ação e cada modelo têm as suas especificidades que merecem ser desenvolvidas. Mas decido estudar somente estas experiências no que se refere à dimensão experimental da tese porque me permitem transitar e recuperar no processo intersubjetivo das ações.

Intoxicações visuais

Esta ação a faço com a exibicionista performática, poeta e filósofa Sayak Valencia (2009). Sayak é a minha última modelo, em Madri. Quando chego com ela tenho mais experiência, pois já trabalhei com modelos em Elx e Paris. Com Sayak decido ir além. Conheço a

Sayak profundamente. Muitas conversas, muitas noites antecedem nosso encontro. Existe uma simpatia, uma admiração na nossa relação. Além do mais, como estou dizendo, Sayak tem uma carreira como performer. Muitas *butch* dariam qualquer coisa para passar uma noite com Sayak. Ela sabe que tem esse poder. É *desafio*. De antemão, sei que ela vai jogar com isso. Ela é uma jogadora. E eu também quero jogar, quero experimentar nessa ação. O jogo será público. Há um jogo, mas também há uma convicção. Estamos convencidas de que essa ação é política. E somos artistas. Essa é uma grande diferença, comparado com o que acontece com outros modelos. Sayak reserva tempo especial para a ação. Outros modelos cedem o tempo livre desmarcado na sua agenda. Não marcam um tempo específico para a ação.

Sayak é uma profissional. Mora no bairro provavelmente mais trans de Madri, em Lavapiés. Quando saímos para fazer a ação ela já está pronta para performar¹²³ com um vestido preto de tecido aveludado, sapatos de salto alto, casaco de pele e barba, uma barba muito fechada e peluda que lhe cobre o queixo e a metade do rosto. Desde que estamos na rua faço fotos dela. Sei que devo começar a trabalhar de imediato para *aquecer motores*. É importante que nos concentremos e que vivamos com essa ideia para poder pensar em linguagem como tecnologia. É importante pensar na tecnociência como inseparável dos processos de conhecimento através da experimentação (CLOUGH, 2004). Somente dessa forma pode surgir o acontecimento da *reprodução da linguagem* para alteração do *regime epistemológico visual*.

Pegamos a Avenida Embajadores e digo a Sayak que me interessa fazer fotos na Plaza Mayor, pois me parece um dos espaços oficiais mais importantes do Estado espanhol. A Plaza Mayor, de Madri, localiza-se no centro da cidade, perto da Puerta Del Sol, que tem nove portas de acesso projetadas em forma de arco. É muito grande. De planta retangular e com 129 metros de comprimento por 94 metros de largura, contém como fachada interna três plantas com 237 sacadas, além de restaurantes, bares e lojas de filatelia e numismática. Desde seus inícios, a praça é espaço de atos públicos e de concertos e festivais para turistas.

A Sayak lhe agrada a ideia de que trabalhe na Plaza Mayor. Também lhe digo que assim que terminemos, poderemos almoçar. A partir desse instante, percebo que começo a tratar a Sayak como modelo, porque desejo lhe retribuir o seu trabalho, mas ao mesmo tempo sinto

¹²³ Estou entendendo *performar* como a produção de uma linguagem crítica frente à institucionalização da linguagem da sexualidade para uma normatização das identidades sexuais.

como se a tratasse como prostituta. Ela sabe disso. Ela mais de uma vez se diz puta. No contexto identitário espanhol, que é o contexto com o qual eu me identifico, conta-se com essa *margem*. Em cidades como Madri ou Barcelona, em determinadas culturas ou multidões, pode-se transitar entre o *trans – marika – bollo – mestiza – puta – mulher* e outras categorias. É o legado do espírito *queer* (ROMERO BACHILLER, 2010). A praça não é somente uma paisagem ou cenário, é um sistema de ações, de invenções e interações (AMARAL, 2010).

Uma vez que entramos na Plaza Mayor, que é uma explanada de amplas dimensões, continuo fotografando. O lugar realmente está com muitos turistas. Faz muito Sol. Isso leva a que pessoas das mais diversas nacionalidades como turistas e imigrantes, assim como nativos, decidam passar esse dia de domingo descansando nessa praça. Eu convido a Sayak a beber alguma coisa em uma das mesas dispostas ao ar livre. Ela aceita. Desde que nos sentamos, mais de uma dúzia de olhares permanecem fitados em nós, em Sayak, em mim e na câmera. Percebo como uma simples câmera pode incidir no ambiente, no contexto que se confronta (GALLOIS, 2010). Como estamos habituadas a sermos alvos de críticas, talvez por sermos artistas em outros contextos, não nos irrita. Faço fotos de Sayak em distintas posições.

Sayak sente-se à vontade. Dificilmente ela não fica à vontade. Bebe, fuma, bota óculos, tira óculos, conversa, filosofa, e eu, encantada, me foco nela. Vejo que a ação inicia-se e não paro fotografar. Alguns fregueses mostram-se sérios e nos “encaram”. Nesse momento eu lembro que sou estrangeira e que se bem é certo que Madri é como se fosse a minha casa, ou uma das minhas casas, porque não me considero de nenhum lugar, nesse instante eu estou representando o Brasil, como bolsista de um organismo federal, e que devo manter a postura. Sayak me tranqüiliza e diz que não estamos infringindo a Lei, que olhe como turistas estão fotografando, que nem nós. Mas eu vejo que ela também está diferente. “Isto é o mais *frik* que eu já fiz na minha vida”, ela fala para piorar a situação. Tentando encontrar a calma, pago o garçom e nos retiramos.



Figura 6: Rosa Blanca; Miriam Grossi (c)

Sayak Valencia XXVI (2010)

Da Série: *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer*

Ação fotográfica

Entramos com o Sol nas nossas costas, na Plaza Mayor. Agora que saímos com a luz a nosso favor, as pessoas nos seguem com a vista. Nessa hora, sou cúmplice da condição trans de Sayak. Na Europa, há gente de todo tipo, usando os mais diversos vestidos e caracterizações. Nada é surpreendente. Na Plaza Mayor, nesse dia, tinha gente que trabalha com mímica, tinha, inclusive, gente que se fantasia para ganhar algum troco, como um rapaz que está vestido nesse dia como *Superman*. Mas ele *não é visto*, não é visto pelos policiais que de repente surgem no nosso entorno. Distantes, mas caminhando na direção que nós andamos, dispostos a atuar, nos enxergam com seriedade, principalmente a Sayak barbuda. Pasmos, não tem nada a fazer, não estamos infringindo a Lei, pelo menos é esse o discurso com o qual trato de me acalmar. Para descontraír a ação decido fotografar a Sayak. Ela anda, então, *partindo praça*.

Novamente, sinto prazer. Tiro fotos e lhe digo como posar, como se posicionar; ela me pergunta se assim ou de outro modo. Não está mais tímida, como no início da ação. Chama-me a atenção que a tensão do acontecimento lhe dá mais força. Eu tento que confie mais nela. Isso é algo que também pratico neste tipo de exercícios.

O processo de produção de arte do erótico, como já falei, começa desde a escolha da *modelo*, mas também, no diálogo inicial. Na realização deste conjunto fotográfico, onde são incluídas mais *modelos* além de Sayak, primeiro, antes de sair, dias antes do encontro, me comunico com elas seja frente a frente, por telefone ou por e-mail, e lhes informo de que se trata, antecipando como devem aparecer, de que forma devem vestir-se. Mas no final da conversa, lhes digo: “Te vestes como te sentes mais *gata* – ou *gato*”. Vejo que isso lhes agrada, isso faz com que atuem com maior vontade. De fato, é uma prática do dia a dia delas, de sentirem-se belíssimas ou belíssimos, por isso as escolhi. Mas eu quero, eu preciso que, nesse dia, se entreguem, e que entrem totalmente na exigência da arte política do erótico.

Já no meio do processo, enquanto fotografo, continuo falando com as minhas *modelos*, digo a elas como devem parar, como devem andar. E também, e principalmente, como devem olhar. É muito importante que olhem para a lente da câmera. O processo começou a melhorar desde que voltei a usar a câmara reflex, porque como devo ver através da lente do reflex, há uma relação *relação visual*.



Figura 7: Rosa Blanca; Miriam Grossi (d)

Sayak Valencia XXX (2010)

Da Série: *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer*
Ação fotográfica

É evidente a relação entre artista e modelo. A interação entre os corpos produz um diálogo tecnológico, mediado pela câmara fotográfica, como bem explica Jean Rouch (ROUCH, 2006; 2008; DESROCHE, 1975). Devo me mexer muito rápido. Devo atuar com velocidade. Prefiro que as modelos não pensem, porque isso pode interferir no desenvolvimento da ação. O mais importante é o agito do corpo, o movimento; a energia, se pararmos para pensar, acaba. Esse *timing* deve ser mantido o tempo todo. É um *trabalho*. Uma *insistência*.

Na sequência, digo que se mostrem, é quase uma ordem: que se (ex)ponham, que se abram, que usem qualquer artifício, mas que se (im)ponham. Gostam disso, falam-me. Desejo dar corpo a essa visualidade, essa nova *reorientação* do *visual trans* no tempo e no espaço, onde o feminino fragmenta-se ao lado do masculino e onde também os espectadores, os fregueses, assistem à própria ruptura do seu olhar (HALBERSTAM, 2005), fazendo-se cúmplices do que nos propomos: uma crise do regime epistemológico binário. Uma proposta trans precisa ser visível, precisa ser mostrada, precisa ser exposta. Uma personagem de tipo transgênero cria um complexo de relações, de espacialidades e temporalidades entre o que é visto e o que não é visto, entre o que aparece e desaparece e, principalmente, entre o que se sabe e o que não se sabe (Idem, Ibidem).

A mobilidade do meu corpo tem que estar em sincronia com essa atitude que se gesta das modelos. A câmera cria a visualidade específica para o espectador e aponta que nesse lugar (RIAL, 2007), que nesse espaço, uma trans, uma *queer*, uma Sayak resiste e se *revela*. Nossos corpos são o motor desta outra visualidade, deste outro processo trans, desta outra tecnologia em forma de linguagem corporal, interativa, entre modelo e visor, entre performer e máquina, entre máquina e artista. É assim como funciona a *(re)produção de linguagens* para uma ação *(en)codificadora de cultura(s)*.

Algumas modelos não podem atuar neste processo. Tentam e lutam e não conseguem; pedem-me paciência. Outras vezes sou eu quem pede paciência. Já teve uma que desistiu. Isso significa um fracasso para mim, porque não fui capaz de acompanhar o seu processo subjetivo. Trata-se de uma ação que envolve reciprocidade. Porém, depende de mim. Muitas vezes elas abusam disso, colocando-se em uma posição acomodada, como em qualquer relacionamento. Aquelas que não têm muita experiência com a arte mostram-se curiosas e participativas.

Quando digo que o mais importante da arte do erótico é o processo, muito além do resultado ou da sua definição, do resultado das imagens que possam ser geradas, é também porque 90% dos casos não me pedem para ver essas imagens. Isso é um dado significativo. Se eu fosse modelo, eu gostaria de ver as imagens. Elas não, não estão interessadas. Talvez não lhes interesse. Isso poderia ser lamentável, mas devo ser realista. Somente enquanto escrevo estas linhas me dou conta de que nunca perguntei o motivo de não desejar ver as imagens. Não desejaria saber o motivo, o “verdadeiro” motivo. Com Sayak é diferente. Ela quer ver as fotos, ela sabe do valor das imagens. Nesse sentido, compartilhamos essa iconoclasta e *fetichista* atitude. Por outro lado, embora o mais importante seja o processo, a *(re)produção da linguagem* como experiência escrita, neste caso, é indispensável para a *(en)codificação cultural* da ação artística. As imagens estão atravessadas ou impregnadas pela linguagem. Esta é uma das premissas de culturas visuais (HORSTKOTTE & PEDRI, 2008).

Agora, estando na Plaza Mayor, o *desafio* está sendo levado ao mais radical dos nossos extremos. Até onde estamos chegando? Sentindo o mundo encima de nós continuamos *transladando-nos*. Eu caminho trabalhando em torno de Sayak; no começo estou longe, mas conforme fotografo aproximo-me. Contorno Sayak como se fosse uma presa, e eu, uma predadora. Nesse curso, nessa face, eu guardo silêncio, ela também; observo como ela desfruta, ri até com os olhos. A praça: a tão maldita e a tão abençoada praça parece desaparecer.

Terminamos exaustas. Sayak está ainda mais cansada. Apóia-se no meu braço e saímos, formando um estranho casal. Pessoas fora da praça chegam perto de nós e pronunciam elogios a Sayak. Eu sinto orgulho dela. Outros a alertam dizendo que se excedeu “nos hormônios”. Mulheres e homens perguntam: “qual é o seu sexo, Moça?”.

Sayak deseja que antes de almoçar eu faça fotos dela frente a uma Estética. A ironia do gesto me atrai. Vamos ao lugar que ela fala e cumpro o seu desejo. Depois encontramos outra parede onde aparece indicado que se trata de um lugar “público para mulheres”, na Eskalera. Peço para que pose, e posa. Digo-lhe que adote uma postura mais vulgar, que se encoste e bote a planta do pé sobre a parede. Logo, comento que a estou tratando como a uma prostituta, e que a imagem revela isso. A *ambiguidade* ressurgiu, desta vez, no nosso relacionamento.

O fato de tratar a Sayak como prostituta é porque não sentimos mais pudores. Esse pode ser um sinal positivo, na medida em que estamos *queerizando* o prazer. Que o desejo a partir do *queer* possa ser prostituído pode ser enriquecedor para uma economia das práticas sexuais e políticas. Não temos cuidados ou higienismos conceituais. Sinto prazer nesse tipo de relacionamentos, um tipo de prazer marginal (JAGOSE, 1996).

Nesse momento, eu estou extasiada com a imagem de Sayak, com a sua elegância no seu andar e o seu rosto barbado, seu corpo perfeito e sua pele do rosto peluda por causa da barba. O prazer de saber, de imaginar, que o relacionamento erótico pueda ser entre seres barbudos, entre lobos ou entre diversos tipos de animais cobertos de pelo, sem gênero.

É assim como termina esta ação, este tipo de *intoxicação*. Este tipo de *intoxicação visual* poderia ser mais constante. Por outro lado e talvez, perderia o seu encanto. O olhar ficaria habituado e o efeito desta prática visual não teria mais efeito. Porém, com suaves doses, poderia chegar a ser uma ação do erótico eficaz.

Neste processo, há uma *insistência* na criação de um ambiente, de uma ação dentro de um contexto, mediado pela tecnologia, *incorporando* a câmera ou o objeto. O *desafio* que opera na busca do erótico, a partir do *queer*, desestabiliza o *regime epistemológico visual*, onde o mais importante é que a multiplicidade dos elementos em um campo de interação acaba com a hierarquia das diferenças.

Na última parte, a seguir, escrevo o epílogo da ação, em específico, foco nos acontecimentos desencadeados a partir da exposição das fotos no seminário Fazendo Gênero 9.

Epílogo

No último dia da exposição da Mostra de Fotografias¹²⁴, do Seminário Internacional *Fazendo Gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, o conjunto de fotografias que fazem parte desta ação, *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer* desaparece de forma repentina. Parece que as fotos foram retiradas justo após o encerramento de seminário.

¹²⁴ A mostra é montada no Hall do Centro de Cultura e Eventos da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

A comissão organizadora¹²⁵ da mostra ignora quem pode ter desmontado essas imagens. Convencida de que em qualquer momento as fotos aparecerão, a comissão organizadora oferece a nós, participantes da Mostra, o espaço da Galeria da Ponte¹²⁶ para expor individualmente os nossos trabalhos. Nós todos aceitamos.

A comissão entra em contato comigo para saber se eu sei o paradeiro das imagens. Eu não tenho nem ideia. Tive que abandonar o seminário de forma imprevista. Estive frente aos painéis onde estavam montadas as fotografias, respondendo a perguntas. Algumas espectadoras manifestaram-se curiosas.

A comissão suspeita que a secretaria do Centro de Cultura e Eventos está com as fotos. Isso é uma intromissão. Há uma comissão, uma equipe responsável pela mostra, ninguém tem direito a tomar o atributo de dispor dessas imagens. A secretaria também ignora o acontecido.

Mais de uma pessoa diz ter visto o conjunto imagético até no último momento. A comissão entra em contato com o setor de Segurança e de Limpeza da Universidade e com a Organização do Fazendo Gênero. Não obtém resposta favorável. A exposição com os participantes da Mostra é cancelada.

É lamentável. O site de *Estudios Jotos Marimachos Putos*¹²⁷ tem me pedido as imagens para serem publicadas, mas eu tenho me recusado, pois desejo, pela primeira vez, vender o trabalho. Eu tenho um Power Point onde as fotografias são projetadas automaticamente, permanecendo 5 segundos em exposição na tela, precisamente para que ninguém possa baixar as imagens. Além do mais, são retratos de pessoas que confiaram em mim, de modo que sabem que não tenho mais que objetivos artísticos com essas fotos. Agora, sem controle sobre as imagens, qualquer coisa pode acontecer.

A possibilidade de um escândalo, de que alguém saiba da perda das fotos, me inquieta. Porém, o acontecimento é mantido em sigilo, aparentemente. Um estranho *fetichismo* toma conta de mim. Tenho o desejo de mostrar essas imagens, mas ao mesmo tempo quero que

¹²⁵ A comissão organizadora da Mostra de Fotografias do Fazendo Gênero é composta por Ângela de Souza, Marina Moros, Jimena Massa, Maycon Melo e Mariane Pisane. É uma proposta do Núcleo de Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem - NAVI/ UFSC.

¹²⁶ A Galeria da Ponte localiza-se em uma das extremidades da ponte que une os dois blocos que configuram o Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis. É administrada pelo Núcleo de Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem - NAVI/UFSC.

¹²⁷ Disponível em: <http://www.estudiosjotos.com>. Acesso em 23 set. 2010.

permaneçam comigo. O fato de saber que os meus modelos andam em algum canto do mundo, sem que eu tenha conhecimento do seu uso, me enlouquece. Sinto como se a minha intimidade se tornasse pública, prostituída. Simultaneamente, percebo que é um tipo de apoderamento, como se a pessoa que tem “no seu poder” as fotos me tivesse “no seu poder”. É *fetichismo*. Iconoclastia pura.

O fato de imaginar que alguma pessoa de tipo transfóbica ou queerfóbica tenha as imagens também interrompe o meu sono. Por outro lado, há a possibilidade de que as imagens estejam guardadas em um armário, prontas para serem usadas: retiradas em alguma hora do dia, colocadas sobre alguma escribanía e vistas com o prazer do poder de possuí-las, ou com o prazer de terem sido furtadas. Ou bem, usufruídas com ambos os prazeres. Depois de tudo, o fenômeno está relacionado com meu trabalho, eu também trafico com os modelos. Não posso pensar que minha ação seja altruísta simplesmente por tornar públicas as imagens, desejando dar prazer a uma grande maioria. Eu tenho essa intenção, sim, mas isso não invalida as conotações do tráfico imagético.

Alguns modelos querem saber os resultados da exposição. “Normal”, é a minha resposta, sem entrar direto no assunto. Nunca imaginei que as fotos chegariam a desaparecer. Não sei como levar essa situação. Lucas também quer saber. Conto para ele. Fica chocado.

Já se passaram quatro meses e, repentinamente, recebo uma mensagem de uma das espectadoras que a poucos dias do encerramento do Fazendo Gênero me convidou para sermos amigas no Facebook¹²⁸. O nome desta “espectadora” é Jan. Na mensagem, comunica-me que ela “roubou” as fotos do *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer*, ela junto com outras amigas. Cada uma delas guarda duas ou três fotos. “Adoro as fotos”, é a única explicação que Jan me dá. A única explicação suficiente para saber levar a situação. Nesse ato, parece como se Jan houvesse sido raptada por um sonho (SCHULTZ, 1994). Como se ela percebesse nas imagens um estimulante visual que a impulsiona para a ação (Idem, Ibidem).

Quando comunico à Coordenadora¹²⁹ do Núcleo de Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem/NAVI que já sei quem pegou as fotos, ela mostra que está incomodada e fala que se trata de um “roubo”. Entra em contato com todas as membros da Coordenação Geral do

¹²⁸ Nome de uma das redes sociais da Web, disponível em <HTTP://www.facebook.com>. Acesso em 12 out. 2010.

¹²⁹ A coordenadora é Carmen Rial.

Fazendo Gênero¹³⁰ e a Coordenação manifesta-se. Afirma que o “roubo” vai além de uma “possível rebeldia queer”, e que envolveu um evento organizado com “recursos públicos” e com o trabalho voluntário de pessoas. A Coordenação exige que sejam devolvidas as fotos “roubadas”, para que o caso seja encerrado “de forma civilizada”. Do contrário, sugere-se ter uma “atitude mais firme institucionalmente”, como fazer uma denúncia pública.

De imediato, consulto o meu diário. Jan aparece como protomodelo. Eu tinha combinado encontrar-me com ela precisamente no dia que tive que abandonar o Fazendo Gênero. A ação ficou interrompida. Eu tinha trabalhado para ela posar. Tinha contado para ela o processo da ação, a história do tráfico.

Devo confessar que além de perceber a Jan com um potencial como modelo, muito atraente, também a considero como espectadora conceituada. Porque ela é das poucas pessoas que durante a Mostra não me perguntou qual dos modelos *se testosterona* ou quem trocou de genitália, como se disso dependesse a visualidade dos modelos. Ou sim, depende? A relação entre o que pode ser o corpo sexuado do modelo e o retrato ambíguo do gênero – junto com o título do conjunto imagético – produz tensão (TAYLOR, 2004).

Decido, sem perder mais tempo, responder à Coordenação, explicando que eu tinha prometido a Jan fazer fotos dela como modelo. Porém, imprevistos de última hora impediram-me fazer as fotos. Tive que abandonar o evento. Eu tinha explicado a ela também em que consiste meu trabalho, a questão do tráfico de imagens, de um país para outro, de uma cidade para outra, catar imagens na Internet. Deixo claro que concordo que Jan e suas amigas deveriam ter me avisado. Eu poderia ter dado de presente as fotos. Porém, não descarto a possibilidade de que elas estejam mostrando que querem participar da ação. A minha proposta está muito relacionada com o *situacionismo*. Além do mais, e depois de tudo, Jan confessou, tarde, mas confessou. Por isso assumo a responsabilidade. Prometo à Coordenação localizar a Jan e falar seriamente com ela. Peço desculpas, pois afinal, sou eu quem deu início a essa ação.

Sem dúvida, o desencadeamento dos fatos tem a ver com o *situacionismo*¹³¹. O *situacionismo* é um pensamento e uma prática, tanto

¹³⁰ Joana Maria Pedro, Silvia Maria Favero Arend, Miriam Pillar Grossi e uma das organizadoras da Mostra: Angela Souza.

¹³¹ Trata-se de práticas políticas e artísticas que se inspiram na Internacional Situacionista.(1957-1972). Guy Debord, autor d’A *Sociedade do Espetáculo* (1968), é um dos

artística como política, que se dedica à criação de situações, de ações que se constroem na vida concreta, sem prever as consequências da proposta. O termo *situacionismo* é criticado pelos próprios praticantes das situações, porque no momento em que um fenômeno é avaliado como *situacionismo*, está se executando uma interpretação, e não se deseja isto. Existe um temor pelo fato de que o fenômeno que se constrói, o *desafio* que se propõe seja apropriado pelas instituições (GENTY, 1998/2004). Há uma preocupação com as possíveis mediações que possam chegar a controlar a proposta. É uma maneira de propor outro percurso na vida cotidiana das pessoas, um envolvimento político com o dia a dia (Idem, *Ibidem*). Com Jan encontro continuidade na interação com o tráfico. E o que é mais importante, a iniciativa parte dela.

O problema são as pessoas envolvidas. Estamos comprometidas com elas. É um fato que dificilmente o *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer* encontrasse um lugar para ser exposto, a não ser na Mostra de Fotografias organizada pelo Fazendo Gênero. É preciso correr riscos em um projeto a partir de uma perspectiva queer? Até onde desejamos chegar com tudo isto? Precisamos chegar até os extremos? Até as últimas consequências?

Conclusão

No que se refere à ação como gesto – total –, podemos ver que na medida em que o mais importante são os processos que atravessam a ação, em uma busca pelo erótico, o que está sendo colocado no campo da pesquisa artística é o ato político da sua produção, muito além dos conteúdos que estão sendo trabalhados. Podemos comprovar que este deslocamento do objeto da pesquisa para o processo é uma interface da arte contemporânea.

Agora, este processo está constituído por múltiplos desdobramentos, isto é, outros processos que atravessam e constituem a ação. São atitudes e tomadas de decisões que se produzem na interação. Dispondo de distintos elementos, como uma máquina fotográfica, transitando e interagindo, é como se constitui o campo de ação. Pode ser

seus principais autores intelectuais. Alguns dos objetivos da Internacional Situacionista são combater o sistema ideológico da sociedade ocidental. É considerada como a principal impulsora ideológica do Maio de 1968, na França. Em uma criação situacionista, a realidade e os acontecimentos são construídos coletivamente e não contam com a legitimação da mídia.

uma forma de intensificar ou produzir outros afetos, outras subjetividades na busca do que pode chegar a ser o erótico.

Na ação, dilatamos a nossa percepção ocupando os espaços, transitórios. E uma maneira de queerizar esses espaços, é na cidade (IVANCHIKOVA, 2006). Transpassamos, fotografando em um espaço racionalizado econômica, cultural e socialmente, propondo uma estruturação espacial alternativa quando marcada pela intersubjetividade, modificando a relação entre nosso(s) corpo(s). O que estou colocando, a modo de conclusão, é que existe um gesto político que pode ser inferido como a dimensão que permeia o trabalho¹³².

No que se refere à escrita, a linguagem que se produz durante uma ação artística é uma linguagem onde se faz consciente o uso do corpo e seus afetos. A textualidade que se gera é a expressão de uma corporalidade da linguagem mais que a sua instrumentalidade, o seu significado (ISAAK, 1996/97). Isto quer dizer que, em uma pesquisa plástica, na qual se executa uma ação onde intervém o corpo, parece como se a escrita tomasse a forma do corpo da artista, como se a escrita tornasse possível uma eroticidade corporal (BARTHES, 1973; ISAAK, 1996/97). Sem esquecer que estou tomando gestos na sua inter-relação com técnicas do corpo (MAUSS, 1947/1974), com todos os afetos implicados na sua produção.

¹³²Estou tomando como referência a crítica teórica que Anna Blume (2002) constrói sobre a poética da artista plástica Zoe Leonard.

CAPÍTULO VI CONCLUSÕES

Para concluir e tentando ser consequente com a maneira como abordo esta pesquisa, estou inferindo três níveis de considerações finais. O primeiro e o segundo estão articulados no que se refere às conceitualizações que se desprendem da tese e que informam sobre a forma em que operam metodologicamente para a problematização do feminino. Início retomando os pressupostos teóricos e epistemológicos sobre os quais tenho partido para a realização da pesquisa. Para depois poder enunciar os termos em que se concretiza o objetivo da tese: a configuração do erótico como objeto de estudos na arte, em um contexto de prática inter e transdisciplinar, a partir da perspectiva queer.

No terceiro nível, interrelaciono os desafios propostos na prática da arte contemporânea. Considero o âmbito do político como uma prerrogativa para os estudos queer, feministas e de arte contemporânea. Coloco a disposição para práticas de pesquisa futuras os conceitos metodológicos que foram trabalhados ao longo da tese, para dar continuidade a *atravessamentos* dos processos de conhecimento científicos e disciplinares.

Prática inter e transdisciplinar

Podemos concluir que o feminino se constitui epistemologicamente como um elemento do código binário. As ciências funcionam dentro de um modelo dicotômico. Podemos sugerir que desde o ponto de vista dos estudos queer na arte, há um *regime epistemológico visual* que é exercido como suporte para as ciências. A arte faz parte de um contexto tecnológico de produção de corpos mediados por uma visualidade.

O *regime epistemológico visual* binariza corpos para o avanço científico, moderno. Esta binarização contém outros desdobramentos como sujeito/objeto, mente/corpo, artificial/natural. O feminino funciona dentro de uma lógica formal. Uma das consequências desta lógica formal do feminino é a necessidade de produzir uma visualidade que atenda as suas especificidades. Na medida em que o feminino é análogo ao objeto, e não ao sujeito, é produzido como um recurso dentro dos processos de conhecimento. O feminino é uma categoria que se instaura ou adquire corpo em diferentes dimensões como a humana, a territorial, a política, a econômica e a cultural, entre outras.

Este processo de produção do feminino nestas dimensões executa-se em campos científicos. Os campos científicos produzem *realidades contextuais* para o estudo de objetos previamente constituídos. Os objetos de estudo não existem em si. São traduções de processos de conhecimento que se confrontam como necessidades de sujeitos epistemológicos. Os processos de conhecimento legitimam a produção dos seus objetos, precisamente mediante os campos científicos que se institucionalizam dentro de um projeto ou paradigma científico e moderno. O feminino é um fenômeno da modernidade, do paradigma científico: o resultado de uma lógica formal que atende às necessidades institucionalizadas do(s) sujeito(s).

Através da pesquisa, posso inferir que o feminino é uma forma estruturante do que denomino como *poder epistemológico visual*. Isto quer dizer que o *regime epistemológico visual* precisa do feminino para poder atuar binariamente. Esta forma intensifica-se mediante a produção de subjetividades, desejos e sexualidades, através de práticas discursivas, tecnológicas, de violência e de visualidade. Isto indica que a linguagem para a produção de subjetividades, desejos e sexualidades executa-se mediante práticas discursivas, tecnológicas, de violência e de visualidade.

A partir da arte contemporânea é possível a *(re)produção de linguagens* que subvertam o *poder epistemológico visual*, atravessando processos de conhecimento, questionando o código binário científico, como podemos observar na queerização das imagens através dos conceitos *ambiguidade*, *fetichismo*, *manifesto* e *desafio*¹³³. Metodologicamente é preciso deslocar a produção de subjetividades dentro da cena imagética contemporânea. O deslocamento da produção de subjetividades, desejos e sexualidades concretiza-se mediante genealogias, mediante o *atravessamento* de processos de conhecimento conceituais. A genealogização dos conceitos para o *atravessamento* dos processos de conhecimento é um exercício inter e transdisciplinar.

O que nos permite o trânsito inter e transdisciplinar? Posso concluir que é a translação e a tradução dos *conceitos* de uma língua para outra e de um campo disciplinar para outro é o que nos permite o trânsito. Tanto a translação como a tradução são inter e transdisciplinares. A emancipação dos *conceitos* está dada pela linguagem. As *realidades contextuais* produzidas para a legitimação dos campos de conhecimento estão mediadas pela linguagem. A prática

¹³³ Conceitos trabalhados nos **Capítulos II, III, IV e V**.

metodológica genealógica realiza-se mediante a translação dos *conceitos*. É na translação¹³⁴, no movimento do *conceito*, no seu percurso trans¹³⁵ que se queerizam os processos de conhecimento para a modificação da produção das subjetividades, desejos e sexualidades. A subversão da linguagem do *poder epistemológico visual* não é aleatória. É política. A escolha dos *conceitos* direciona o movimento genealógico para a descoberta e tradução de saberes contidos, sujeitos e institucionalizados.

Ambiguidade, fetichismo, manifesto e desafio são conceitos que interagem com práticas de linguagem para a produção de subjetividades, desejos e sexualidades. Mas também são arbitrários. A sua operacionabilidade depende da posição que ocupam na *(re)produção da linguagem* no momento em que são transladados entre processos de conhecimento atingidos genealógicamente. Esta prática de interferência conceitual nos processos de conhecimento disciplinares e científicos que tem com objetivo a (des)ocusão da normatividade da construtividade humana, territorial, política, econômica e cultural afeta realidades contextuais. Eis a queerização.

Logo após a experimentação de metodologias genealógicas e da sua correspondente *(re)produção de linguagem(ns)* para a subversão do *poder epistemológico visual*, posso constatar que a queerização somente é possível fora dos campos disciplinares, para o livre exercício do trânsito inter e transdisciplinar. A configuração de um objeto de estudos, como a busca, como o que ainda está por constituir-se, como processo em devir, como é a arte do erótico a partir de uma perspectiva queer, gera um campo inter e transdisciplinar. Esta busca do erótico como objeto de estudos está gerando o campo inter e transdisciplinar entre estudos queer, feministas e de arte contemporânea.

O processo da metodologia queer cumpre desta forma, o que posso inferir como a sua função principal: o deslocamento da produção

¹³⁴ Aqui também estou empregando a translação como o contexto de construção bilíngüe. Nesta tese, a perspectiva queer é possível pelo processo inter e transdisciplinar, mas também pela faculdade de escrever em duas línguas. Posso transladar para o espanhol o conceito de *atravessamento* que solamente existe no português, por exemplo. Não encontro outr termo na língua espanhola que me permita traduzir o processo de queerização. Nesse movimento, nesse trânsito emrge o pensamento e a ação da perspectiva queer. Essa possibilidade, essa faculdade também está na contribuição das participantes desta pesquisa que, de não conhecer a língua espanhola, assim como outras línguas que aparecem constitutivamente no corpo desta escrita, esta tese seria impossível. Estou falando de Miriam Grossi, Claudia de Lima Costa, Justina (Tina) Franchi e Heloisa Souza.

¹³⁵ Estou utilizando o trans como o que implica movimento, trânsito, atravessamento e deslocamento em contextos determinados.

de subjetividades, desejos e sexualidades mediante práticas discursivas, tecnológicas, de violência e de visualidade, para a inter e transdisciplinaridade, desautorizando os processos de conhecimento institucionais do paradigma da ciência moderna.

É assim como finalmente a transladação da produção de subjetividades, desejo e sexualidades para os estudos queer, feministas e arte contemporânea como resultado da prática inter e transdisciplinar da metodologia queer, permite a configuração de objetos de estudos como o da arte do erótico, do prazer ou das afetividades.

Metodologia queer

A pesquisa inter e transdisciplinar (re)configura áreas de estudos afetando as suas especificidades, não somente metodológicas, mas também as *realidades contextuais*. As interfaces de sistemas informáticos como a Internet com bases de dados, editoriais, blogs, textos e imagens, estão gerando outros modos distintos de operação e atuação do conhecimento, desnaturalizando a especialização do conhecimento disciplinar.

As bases de dados, editoriais e repositórios institucionais alimentam-se de sistemas abertos e outras redes a partir das margens, em contínua experimentação de subjetividades. Mediante a *(re)produção da linguagem* de imagens da arte contemporânea e culturas visuais é possível provocar mutações em modelos científicos, interferindo formas de atuação, relacionamento e desejos. Urge a ampliação de redes que atuem globalizando-se com coletivos e micropolíticas transnacionalmente. O intercâmbio de experiências artísticas através da Web pode ser e está sendo uma forma de construir comunidades muito além da condição nacional. Está produzindo-se conhecimento desde as margens acadêmicas. Determinadas artistas da Web que atuam a partir da perspectiva queer podem ser consideradas como traficantes ou piratas, ou como errantes e nômades da tela, pois transitam articulando redes de informação, gerando “espaços virtuais ou não, de liberdade plena que surgem e desaparecem aleatoriamente” (ROCHA, 2009:2).

Esta metodologia queer parece ser uma metodologia para lidar com novas *bases de dados*¹³⁶, com novos sistemas, informáticos. Uma

¹³⁶ Imagens da Web sobre desenhos animados como da revista *Manga* parecem estar oferecendo uma alternativa imaginária, como las de Mangafox. Nestas propostas podemos observar tentativas do que se considera como uma opção interativa frente a uma nova base de

inflexão da tendência mundial da globalização (AZUMA, 2010), uma consequência de uma cultura informatizada ou de um mundo imagético pós-moderno. Neste sentido, é necessário inserir imagens como base de dados e produtoras de afetos¹³⁷, de configurações e corporalidades, visualidades e afetividades que escapam das nomenclaturas ancoradas na economia binária, afetando os processos de conhecimentos científicos.

Problematizações

dados (HIRAKI, 2009). A noção de base de dados é explicada como uma alternativa frente à ausência das grandes narrativas da modernidade (SHÄFER, 2009).

¹³⁷ Em outras propostas dispostas na Internet, como as de Gamespot, as/os internautas podem criar suas próprias narrativas, ao mesmo tempo em que se identificam com as personagens. Os links em videogames ou sites interativos da Web são considerados como possibilidades de micropolíticas. Escolher um link implica necessariamente negar outros links. Falar de uma nova base de dados significa afirmar que a Internet não é outra coisa mais que outro suporte de base de dados semelhante à da arte rupestre, dos papiros, dos livros, dos museus e das galerias de arte. O excesso desta prática de navegação tem sido conceptualizada também como *databassificação* ou *squirreling* (SHÄFER, 2009). O tráfico provocado pela navegação, atravessando fronteiras nacionais, desautoriza ao mesmo tempo discursos de soberania nacional. Com certeza, estamos frente a uma subjetividade pós-moderna que se expressa através de simulacros subversivos frente a um sistema dado, como tem sido imposta a heteronormatividade moderna (TAKEMURA, 2010). No fato de recorrer ao objeto como personagem o sujeito político transmuta-se androginamente manifestando uma nacionalidade indefinida. Neste erotismo cibernético há uma libido transexual onde acontece um deslocamento do sexual, do racial e da taxonomia das espécies (Idem, Ibidem), contrariamente à unidade ou à história de origem proposta pelas teorias criacionistas. Estas imagens produzem um estranhamento entre o que pode ser sexualidade imaginativa e sexualidade real, abrindo possibilidades para uma sexualidade imaginativa radical, transformando-se em uma sexualidade subversiva ao ser relacionada com o sistema heteronormativo (Idem, Ibidem). Teorias da complexidade e dos afetos estão pensando informação como não-representacional, mas como afetividade, como a capacidade de afetar, o que quer dizer que informação não é significar; informação é a condição de (im)possibilidade de significar (CLOUGH, 2004; MASSUMI, 2005). Porém, o deslocamento racial, sexual e taxonômico não depende necessariamente das bases de dados. O conflito na taxonomia parece tomar corpo noutras práticas artísticas e culturais. Nas pinturas de Penelope Caldwell, onde aparecem nus femininos acompanhados de cachorros ou cadelas, questiona-se o binômio cultura/natureza. Em Caldwell, o *fetichismo* do feminino materno e amamentador da espécie humana se suspende. Penélope Caldwell. Nesta imagem, a busca do erótico não depende de um regime epistemológico visual. A pintura interrompe a enunciação científica. O desejo toma outro corpo, animal, alterando o domínio das subjetividades previsíveis. Posso sugerir que o erotismo proposto pela imagem interconecta-se com universos de outras espécies (HARAWAY, 2002). Este trabalho artístico nos indica que nas fronteiras das subjetividades e dos prazeres os limites são artificiais. Com isto não estou dizendo que os fluxos sejam naturais, mas que é necessário interferir no poder epistemológico visual para encontrar possibilidades do erótico mais além do dimorfismo que é interpelado nas práticas visuais das linguagens diárias estabelecidas como naturais.

Não obstante, dificilmente será a partir da ciência ou a partir da arte que o modelo binário será substituído por outro modelo de pensamento. A configuração de objetos de estudos como o da arte do erótico abre tensões na produção de um campo que permite esse processo de deslocamento inter e transdisciplinar. O que é que estamos constituindo ao trabalhar genealogicamente e em trânsito transdisciplinar? A proposta de outro objeto de estudos confronta a própria ciência, assim como o processo de conhecimento que nos constitui como sujeitas.

A transformação da prática investigativa que afeta as próprias sujeitas atuantes é evidente. Durante a escrita da presente tese houve dificuldades na maneira de conceitualizar os processos metodológicos desenvolvidos. Com quais conceitos podemos nomear esses processos que escapam dos processos científicos modernos? Podemos incorporar uma proposta de arte contemporânea nas ciências humanas? Ou bem, pode a arte contemporânea trabalhar com as ciências humanas?

As possibilidades de continuidade da presente pesquisa são muito baixas, dadas as condições de pesquisas atuais. Os departamentos de estudo e os programas de graduação e pós-graduação se mostram cada vez mais céticos no que se refere à metodologia inter e transdisciplinar. As pesquisas são usadas eventualmente como mostras de atrativos diferenciais dentro de práticas disciplinares kuhnianas, a modo de injeções de diversificação na área de conhecimento em questão, como uma forma a mais para recuperar a lógica do avanço tecnológico e científico, mas nunca para desmembrar os objetos e questionar as *realidades contextuais*, ou mudar as relações entre os elementos que organizam o método científico. Os resultados das pesquisas funcionam como mostras de erros, prontos para serem incorporados nas futuras práticas investigativas disciplinares.

Por outro lado, é importante pensar que a (re)configuração dos objetos exige outras conceitualizações e visualidades. Como mudar os conceitos? Basta propor novos conceitos? Estamos incidindo nos processos de conhecimento? Ou simplesmente, estamos incorporando novas formas a antigos modelos?

Arte contemporânea e produção de afetos, prazeres e visualidades

Estamos vivendo em um trânsito epistemológico. Ainda não é possível levantar uma conclusão definitiva sobre os alcances dos

recentes exercícios tecnológicos e visuais da arte contemporânea a partir da perspectiva queer. É preciso continuar propondo ações que explorem o que pode chegar a ser o erótico, o prazer e as afetividades para transformar modos de interação entre sujeitos que permitam atravessar processos de conhecimentos a partir destas realidades contextuais atingidas.

Até o momento, o único lugar em que acredito que é possível elaborar práticas experimentais para a produção de subjetividades que interfiram na vida de sujeitos epistemológicos é o lugar da inter e transdisciplinaridade em amplas articulações com os estudos queer, feministas, da antropologia visual e da arte contemporânea. A arte desperta vontades e impulsiona sujeitos a constituírem-se por si próprios, confrontando-se na profundidade dos espelhos e sentindo-se na troca dos afetos, marginais e eternamente insatisfeitos. A sede pelas/os outras/os é o que nos mantém vivas/os.

Urge trabalhar nessa produção de subjetividades para a confrontação de realidades contextuais, em um projeto de transformação sistêmica, buscando a concretização de mundos afetivos e utópicos mais justos econômica, política e culturalmente.

A *(re)produção de linguagens* com suas respectivas *(en)codificações culturais* é apenas uma amostra das possibilidades dos *atravessamentos* genealógicos capazes de gerar outras visualidades no campo da pesquisa inter e transdisciplinar.

Ambiguidade, fetichismo, manifesto e desafio estão aí, prontos para serem ativados e efetivados na busca dos prazeres que diminuem injustiças de gênero e sexuais no campo das subjetividades binárias, violentas e científicas, análogas a sistemas colonialistas, neoliberais e sexistas.

Defendo a construção de visualidades que atravessem o poder epistemológico visual, impondo-se contextual e artisticamente em corpos que falem a multiplicidade das línguas de uma imagem encorpada tecnológica e subjetivamente. Não precisamos de projetos sujeitos estacionários e modernos. Nós somos a linguagem, nós temos o poder epistemológico e visual para nos constituirmos. Estamos com tudo. Temos a suficiente força orgásmica e afetiva para constituir-nos como modelos de nós mesmas, únicas e diversas entre as espécies, tanto ambíguas quanto afetivas, visuais e políticas.

VERSIÓN ESPAÑOLA

INTRODUCCIÓN

Fascinada por imágenes donde figuran cuerpos desnudos y vestidos, sexuados y asexuados, con género y sin género, con identidad y sin identidad, pero también impulsada por la inquietud de una *insatisfacción visual*, presento esta tesis doctoral que tiene como objetivo principal la conformación de arte de lo erótico como objeto de estudios desde una perspectiva queer. Es así como yo, artista, iconoclasta e investigadora, nacida en la Ciudad de México y en condición de migrante desde hace más de 20 años, me he propuesto la realización de esta investigación teórica y al mismo tiempo práctica sobre imágenes producidas por artistas y por mí que trabajan a favor de una disidencia sexual, consciente o inconscientemente.

Me interesa problematizar lo femenino desde el arte por la relación que se establece entre visualidad y sexualidad. Al cuestionar lo femenino pretendo desde distintos ámbitos del conocimiento atravesar disciplinas para efectuar una contribución en el campo de los estudios del feminismo-queer, de antropología visual y de arte contemporáneo, dentro de una lucha para la deconstrucción del código binario hombre/mujer, heterosexual/homosexual, animal/artificial, cultura/naturaleza. Parto del supuesto de que el dispositivo de la sexualidad se apoya en un *régimen epistemológico visual* para la gestión de la producción de la subjetividad, cuyos mecanismos de actuación se valen de tecnologías de la visualidad. Dichas tecnologías de la visualidad regulan los cuerpos mediante una construcción binaria de los cuerpos intervenidos quirúrgica y hormonalmente, o bien, producidos y regulados por la interpelación de medios (in)formativos y artísticos en prácticas discursivas y performativas.

Diversos han sido los motivos que me han llevado a este supuesto. El estudio del cuerpo como lo *non-finito* ha sido la idea a partir de la cual he elaborado el proyecto de doctorado: la dimensión de inacabamento, de grafismos en constante devenir (BLAUTH, 2010). Lo que me ha traído para el Programa Interdisciplinar en Ciencias Humanas/PPGICH ha sido la necesidad de investigar qué sucede con nuestro cuerpo o el cuerpo cuando comienza a ser tratado visualmente en el arte o en otros medios, cuando es susceptible de experimentaciones plásticas y visuales, cuando somos nosotras como artistas las que usamos nuestro propio cuerpo para interferir espacios o a nosotras

mismas. La fuerza del cuerpo como imagen y las transformaciones que desencadena en el entorno surge como pregunta inicial.

Ha habido sucesos y trabajos importantes que en este momento las percibo como *revelaciones*¹³⁸, no voy a narrar todas ellas. Simplemente menciono algunas básicas para entender lo que justifica o de alguna manera antecede a la tesis. En 1995, luego de haber pasado una temporada viviendo en Europa, con la idea de visitar museos, escribir y hacer fotografía, me he instalado en México y, he estado estudiando arte contemporáneo así como escribiendo sobre este tópico para un periódico. En la época, me ha llamado la atención que haya sido “censurada” una imagen que me ha interesado que apareciera sobre fotografía de lo erótico y que, en mucho guarda relación con la serie *Héroïnes* (2005) de Bettina Rheims¹³⁹. Ha sido la única “censura” que ha sufrido el periódico *Siglo XXI*, en la revista *Tentaciones*, a cargo de mi editora Cecilia Jarero, siempre preocupada por dar visualidad a mis pensamientos. La censura ha sido un escándalo para la ciudad de Guadalajara, pero también provocada por iniciativa del sector más conservador de la ciudad que era quien pagaba la publicidad del diario, lógicamente. Esa relación entre economía, arte, femenino y visualidad hace parte de la investigación. Un año después, en medio de la muerte de amigos y del bombardeo de informaciones contra el SIDA, he hecho un objeto fotográfico donde ironizo la campaña y todo lo que ella implica en la dimensión de la sexualidad y de lo político: *Sexo seguro / safe sex*.

En el año de 2000, viviendo en Porto Alegre, después de haber terminado la Maestría en Artes Visuales, en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, sobre la crisis de la identidad nacional, en el marco de la postmodernidad (HAL, 1997) he recibido una invitación de la Fundação Universidade Rio Grande do Sul (FURGS) para hablar sobre identidad femenina en el arte contemporáneo.

Desde 2006 y después de haber estado dando las disciplinas de Historia, Estética y Antropología del Arte, en el Curso de Artes

¹³⁸ Uso el concepto de *revelaciones* (BASQUES, 2010) como aquellos momentos, actos o trabajos artísticos que de alguna manera u otra pueden ser tomados en función de algún objetivo – como la realización de la presente tesis –, aunque de entrada sabemos que no estaba previsto para ser así. La localización de revelaciones en el terreno en que hemos actuado, es un ejercicio que Miriam Grossi (2010a) propone y exige durante los Seminarios de Tesis, dentro del Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH/UFSC).

¹³⁹ Estoy refiriéndome al conjunto de fotografías de estudio de Bettina Rheims expuestas en la Galería Jérôme de Noirmont, en Paris, en 2006, en específico a la fotografía de Laetizia Venezia (2005). Esta imagen puede ser vista en el site <<http://www.vision-photographique.com/editorial/edito3.htm>>

Visuales, en la Universidad Feevale, en Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, de haber estado investigando arte desde la prehistoria hasta nuestra contemporaneidad, de haber estado acumulando un arsenal de cientos de imágenes dadas las posibilidades de la Web y de otros sistemas de *archivo* (FOSTER, 1996) como el *power point*, me he dado cuenta que he estado reservando espacios y tiempos específicos para el estudio de lo femenino. Que he estado practicando un proceso de busca de lo erótico visual, deparándome con *insatisfacciones visuales*. He estado procurando, produciendo y estudiando imágenes que me han dejado insatisfecha en su mayoría.

Uno de los trabajos plásticos determinantes para el estudio del doctorado ha sido el conjunto de dibujos categorizados como de figura humana que he realizado entre 2004 e 2006. Durante esa época no he podido hacer otra cosa más que dibujar en un papel que yo dejaba dispuesto en la pared antes de dormir. Cuando abría los ojos lo primero que he debido hacer ha sido gesticular trazos, trazos de cuerpos sobre el Canson de 250 gramos con un lápiz Conté negro, como muestro en la Figura 1.

Esto es importante porque aunque siempre me ha interesado la teoría como tal, he estado experimentando lenguajes artísticos o intentando dar visualidad a mis propios pensamientos. Como bien explica Richard John (2009: 175): “El dibujo es la materia del pensamiento y el pensamiento tornado materia”. En ese sentido, considero mi arte como un pensamiento que ha sido a su vez generado en un contexto cultural más amplio. El dibujo como imagen es apenas un gesto, un registro de un contexto cultural. Estoy interesada en el “gesto como campo investigativo del proceso de creación” (RIBEIRO, 2009: 56). Ha sido este el punto de partida: el *trabajo*, el gesto de la *insistencia*, en la busca de un pensamiento, de dar cuerpo a un afecto visual. Busco imágenes o las produzco. Con la práctica artística investigativa produzco otros contextos cuestionando el cuerpo, lo erótico y lo femenino, con *trabajo e insistencia*.

He decido optar por un programa interdisciplinario porque desde que he llegado al Brasil, me he sentido frenada metodológicamente. Los cursos de arte visual, en Brasil, la mayoría de las veces evitan una investigación artística que tenga como preocupación la relación entre cuerpo y sexualidad. El proyecto de modernización brasileira ha incorporado culturalmente algunos desdoblamientos y vertientes del arte constructivista. El proyecto de Estado-nación de Brasil ha buscado eliminar cualquier rastro étnico y sexual en su configuración nacional

(FLORES, 2007). No es por acaso que solamente existan en el Brasil dos investigadoras que transiten por lo queer en las artes visuales y cuyo objeto sea “cine” como Justina (Tina) Franchi Gallina (2008) y Karla Bessa (2007). Una investigación como la que estoy realizando donde se cuestione lo femenino desde lo queer, en las artes visuales, es impensable de llevar a cabo en algún otro curso de este país. Mucho menos cuando la dimensión de lo político se hace presente. Además, dada mi trayectoria, busco libertad para transitar entre disciplinas. Siempre he estado en tránsito, traficando con teorías, imágenes y libros. Difícilmente podría someterme al formato de una única disciplina. No ha sido exactamente ese el motivo por el que Miriam Pillar Grossi y Claudia de Lima Costa actúan como directoras de la presente tesis.

En el primer año de doctorado, a principios de Septiembre de 2007, el Núcleo de Identidades de Género y Subjetividades (NIGS/UFSC), ha organizado el seminario *Homofobia y Ciudadanía*, dentro del cual se ha conformado el grupo de trabajo *Media y Representaciones sobre Sexualidades e Identidades de Género*¹⁴⁰. Que haya sido abierto un espacio para el estudio de trabajos en medias para discutir identidades, ha significado una señal latente de que imágenes y sexualidades deben ser investigadas y practicadas, en un contexto de globalización. He preparado un trabajo titulado *Seducción formal, Fotografía carnal* (BLANCA, 2007), donde explico cómo desde el apareamiento de la cámara fotográfica el cuerpo comienza a ser cuestionado desde el siglo XIX, hasta llegar a la deconstrucción de identidades, en el siglo XX-XXI. Y de cómo la cámara va a ser tomada por artistas que no son precisamente hombres, de cómo el trabajo artístico va a modificar la percepción de sí de las propias artistas.

Otro aspecto que considero relevante es que desde que he comenzado el doctorado diversos han sido los sueños que he tenido, los llamo sueños inconclusos, porque siempre les falta un final, les falta imágenes, también son non-finitos. Transitan personas que están a mí alrededor. Esta tesis ha sido interferida y conducida por *sueños*¹⁴¹. Los sueños se producen en las márgenes de lo real. Probablemente por eso

¹⁴⁰ Este Grupo de Trabajo ha sido coordinado por Marcelo Miranda (UFPA) y Viviane Kraieski (UFSC) y, debatido por Peter Henry Fry (UFRJ).

¹⁴¹ Estoy considerando *sueños* como un terreno de articulaciones posibles entre imaginario y vida. Tomo como referencia el trabajo de George Sand. A partir de Sand, la articulación entre arte y vida, entre obra y vida, la obra podrá ser legitimada por la propia vida (BONNET, 2000). En Sand, *sueños* permiten imaginar otras formas de ser así como otras identidades (REID, 2007). Desde Sand, la vida puede ser a su vez abordada mediante la escrita, haciendo imposible una separación entre vida y obra (GENEVRA, 2006).

mi investigación es imagética, porque el mundo de las imágenes pertenece a las márgenes, en la marginalidad no hay normatividad. Por eso concuerdo con la manera como Lucía Santaella y Winfried Nöth (1998) definen el estudio de las imágenes, incluyen tanto las que se producen para diferentes soportes, cuanto las que habitan en nuestra mente. Permito que las imágenes con las que sueño adquieran visualidad en algún tipo de soporte o que transiten conceptualmente en interacciones en las que participo siempre con *insistencia*¹⁴², de modo que modifiquen nuestros relacionamientos.

Ha sido precisamente por causa de un *sueño* querer que he decidido vivir en Florianópolis, sede del PPGICH.

Esa necesidad de trabajo, esa acción de *insistencia*, me ha llevado a la realización de una experimentación, en 2008 que, me ha conducido a cuestionar el código binario. En esa experimentación, dibujo y filmo dentro de una única acción¹⁴³. En esa práctica, prendo un papelón de dos metros por cuatro metros sobre una pared. En la noche, sin luz eléctrica, filmo mientras dibujo con una vela atada a mi mano derecha con la que elaboro trazos sobre el papel. La otra mano filma mis movimientos hechos con todo el cuerpo. En el momento en que dibujo miro a través del visor de la cámara. Tengo la auto-percepción de máquina. La sensación es intensa, tan fuerte que durante algunos segundos pierdo la noción de tiempo y espacio, como si en ese instante a la luz de una vela interrumpiese el lenguaje, o cualquier posibilidad de lenguaje. Me he sentido ajena, innombrable, extraña, inclasificable¹⁴⁴. No ha sido el primer trabajo que he realizado con esa técnica. Sin embargo, el hecho de haber conocido el trabajo de Jean Rouch en esa disciplina, ha aumentado mi preocupación por la interacción que pueda despertar una máquina con el cuerpo, la visualidad y el lenguaje. Esa relación tecnológica con la cámara de video y, más tarde, con la cámara fotográfica y una laptop, ha estado siendo intensificada en los últimos años a tal punto que, puedo decir que yo y mis máquinas mantenemos

¹⁴² Como esta tesis es recurrente de la acción, de la producción de imágenes, intervenciones y manifestos, este texto es también un objeto que se articula con los trabajos experimentales. Así, aquí estoy usando *insistencia* como una categoría trabajada por Roland Barthes (1971) que opera sistémicamente como escritura. La escritura es *insistencia* que dice respecto a realidades. El trabajo de escritura significa la *(re)producción de un lenguaje*. Esto no quiere decir que el lenguaje sea solamente texto o discurso, sino que la escritura es también una acción, una tecnología, *insistencia* que se traduce y se transforma en más una realidad.

¹⁴³ La dirección electrónica para tener acceso a ese vídeo-dibujo es: <http://www.youtube.com/watch?v=96jjd7JoXiQ>

¹⁴⁴ He efectuado ese video para la disciplina de Antropología Visual, ministrada por Carmen Rial, dentro del Programa de Posgrado en Antropología Social/ UFSC, en el semestre 2007-2.

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, del lente o del visor.

Pero ver a través del visor no me ha satisfecho del todo. La intensificación de lo queer ha dado inicio en 2008, cuando Miriam Grossi me ha invitado a participar en aulas sobre teorías queer. Mis conocimientos iniciales de lo queer han sido mediante Michel Foucault y Judith Butler. Claudia de Lima Costa, como integrante de la banca de calificación y luego como codirectora de la presente tesis, me ha estado indicando bibliografía de Judith Halberstam. Como estudiosa de la estética del arte y de la necesidad de emancipación del estudio del arte para con la estética, por los peligros de la moral y sus moralidades, siempre he tenido resistencia por las opciones teóricas que se remiten a la estética clásica. Y los planteamientos de lo queer trabajados por Gloria Anzaldúa, Marie-Hélène Bourcier e Beatriz Preciado han estado interactuando con estas mis necesidades. En esta investigación intento transponer una estética crítica que dialogue con arte contemporáneo y culturas visuales.

A Claudia de Lima Costa la he conocido a través de sus publicaciones sobre estudios postcoloniales, postestructuralismo y feminismo. Durante la práctica doctoral docente que he realizado en su disciplina de cine, en el Centro de Comunicación y Expresión / UFSC, en 2009, he aprendido la relación que existe entre los usos del lenguaje y lo femenino (RICHARD, 2003), la traslación y la producción de conocimiento, clave para entender las teorías queer y el tráfico de conceptos (COSTA, 2006).

En ese mismo año, Carmen Rial me ha dado la noticia de que puedo participar en una misión de estudios en la España para realizar un estudio comparativo entre revistas electrónicas españolas y brasileñas. Como Multiplicadora de CAPES, mi adicción por *journals* y objetos electrónicos ha sido uno de los factores para optar por ese desplazamiento como práctica doctoral. Desde que he pisado suelo madrileño, lo queer me ha atrapado y yo no he hecho nada para libertarme de ello.

De esa forma he podido investigar documentos electrónicos en 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 ha permitido consultar libros y catálogos, dándome acceso al acervo de esta estética

privada. También me he desplazado a otras ciudades para investigar en otros centros como el Centre d'Etudis i Documentació, del Museu D'Art Contemporani de Barcelona, en Catalunya, así como en la Bibliothèque e Inathèque National François Mitterrand, la Bibliothèque Marguerite Durand y, la Bibliothèque Publique Informativo do Centre Pompidou, en París, Francia. También he tenido la oportunidad de estudiar exposiciones.

En París, tuve la oportunidad de entrevistar a Marie-Jo Bonnet (2010), historiadora del arte. Bonnet ha sido de la idea de que abandone lo queer. Está convencida de que la metodología queer trabaja con arquetipos de género, aunque reconoce que ella tiene una visión parcial, pues esos argumentos se fundamentan en sus diálogos con Judith Butler. Por mi parte, en un primer momento, he llegado a pensar que lo queer podría ser apenas un método entre otros. Pero he llegado a la conclusión de que lo queer, más que un método, es una propuesta de acción muy cercana a la dimensión artística como práctica cultural que demanda hacer y *(re)producir lenguajes*. Esta es la forma cómo pienso el arte desde lo queer, como una práctica que exige la *(en)codificación cultural*. El arte, como lo queer, no es cartografía, análisis, teleología, metafísica. Un arte desde lo queer cómo lo estoy proponiendo, exige metodológicamente la ejecución de una acción, y su *(re)enunciación cultural* como estaré exponiendo en la presente tesis. Es obvio que se puede hacer arte sin teorías queer. Pero yo necesito una metodología que me ayude a teorizar y al mismo tiempo proponer acciones que me permitan desplazamientos inter y transdisciplinarios, en ciencias humanas y arte contemporánea, en una dimensión de lo político y del lenguaje, de la tecnología y del feminismo. Pienso que lo queer no se conforma con lo tautológico ni con lo descriptivo. Lo queer, en Preciado, está articulado con el feminismo y recientemente con el transfeminismo¹⁴⁵. Además, en el Estado español, se produce desde lo queer y lo transfronterizo. El feminismo, las prácticas drag-king, la postpornografía y el pornoterrorismo, son ámbitos en los que he participado durante debates en la Eskarela y la Acera del Frente, centros culturales de teoría y micropolíticas de género.

Cuando he vuelto de Europa, Grossi me ha propuesto ejercer el papel de asistente en su disciplina de *Sexualidades*, dentro del Programa

¹⁴⁵ Estaré utilizando la noción de *transfeminismo* como una articulación de pensamiento de resistencia social que carga en sí los presupuestos de lucha del feminismo, integrando la movilidad entre géneros, corporalidades y sexualidades, visando la *organización reticular* que ponga en común revoluciones vivas (VALENCIA, 2010).

de Posgrado en Antropología Social/UFSC. Ha sido una oportunidad para adentrarme en las autoras y autores de teorías queer. La disciplina ha dialogado con la Antropología que es algo que me interesa. Porque si existe una disciplina que ha contribuido en mayor grado para la construcción de la sexualidad ha sido la antropología (VANCE, 1995).

Para Grossi (2010) y para Costa (2002), solamente es posible producir conocimiento a partir de la experiencia¹⁴⁶. Es así como propongo una metodología queer para la investigación y producción de artes visuales, un método teórico y práctico afincado en la experiencia, donde se hace necesario idear y realizar acciones que nos lleven a la producción de otras realidades. Propongo una metodología queer que *(re)produzca lenguaje(s)* de prácticas y procesos artísticos mediante los conceptos operativos de *ambigüedad, fetichismo, manifiesto y desafío* que desarrollo a lo largo de la presente tesis. Con el intuito de usarlos como recursos epistemológicos para la problematización de un *régimen epistemológico visual, ambigüedad, fetichismo y manifiesto y desafío* son operados en prácticas visuales concretas.

Esta tesis no es un análisis, lectura o interpretación de imágenes. Es más que nada una propuesta metodológica que incluye trabajar con imágenes. Retomando el supuesto de que la sexualidad o el código binario actúan bajo un régimen epistemológico visual, la propuesta metodológica exige el ejercicio de una práctica conceptual mediante imágenes y de otros manifiestos visuales, pero privilegiando la problematización del fenómeno de lo femenino, esto es, cuestionándolo simultáneamente como fenómeno de visualidad.

Lo queer trabaja *atravesando* y produciendo realidades, no las mapea. Esto aquí no es una investigación que busca definir el arte de lo erótico, apenas propone caminos para su producción y estudio desde lo queer. Lo erótico artístico es un proceso y eso es lo que pretendo dar cuenta a lo largo de la tesis. El conjunto de imágenes que entra en el proceso metodológico hace parte de esa producción de realidad. *Queerizo* imágenes. Estoy usando el término *queerizar* como una acción

¹⁴⁶ El debate sobre la categoría de *experiencia* ocupa un lugar central en los Estudios Feministas. Aquí estoy hablando de la consciencia como dimensión de la enunciación que emerge en el reconocimiento de la experiencia concreta. Es así como surge 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 son 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; e COSTA, Claudia. Being Here and Writing There: Gender and the Politics of Translation in a Brazilian Landscape. *Signs* 25(3), 2000, pp. 727-760.

que permite atravesar textos y visualidades que ocuyen la constructividad de la normatividad en relación a lo femenino y sus mediaciones subjetivas, de deseos y erotismos. Lo que significa que solamente voy a utilizar los elementos visuales en el tratamiento de las imágenes – y textos – que están predisuestos normativamente en estos términos. He hecho un recorte de imágenes que navegan en la Internet y que datan de la última década del siglo XX y del presente siglo XXI. Generalmente están localizadas en sites específicos. He visto cómo los sites también funcionan en la contemporaneidad como archivos, archivos que han estado substituyendo al coleccionismo (VALS, 2010). Haciendo uso de abordajes teóricos como el iconológico puedo 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 debe hacer un esfuerzo para transitar, para viajar, para no anclarse en una temporalidad cronológica. Porque el cronocentrismo no solamente nos conduce a la idea de origen, de creacionismo, de divinidad, sino también a la necesidad ideológica de heterocentrismo (DOWSON, 1998, 2000).

Esto es algo que también lo posibilita la Internet, donde la dimensión del tiempo no es linear. Lo queer y lo trans se constituyen en red, en un conjunto de sites, blogs, archivos que se encuentran interconectados. La densidad y la velocidad de los linkajes afectan movimientos, identidades e imaginarios (POVINELLI & CHAUNCEY, 1999). A partir de ellos es posible tener acceso no solamente a imágenes, sino también a otros objetos electrónicos como videos, ebooks, mapas, poemas, jornadas que tienen el objetivo de interferir y producir disidencias transnacionalmente.

Lo que intento dejar claro es que deseo ampliar formas de realizar investigaciones sobre imágenes que vayan más allá de la realización de análisis, lecturas o interpretaciones. Al traspasar distintas disciplinas y al mismo tiempo operar fuera de ellas se pretende colocar de manifiesto la necesidad de operar de otra forma académica y epistemológicamente. Que lo metodológico queer incida en los objetivos disciplinarios y que nos lleve a la formulación de otras preguntas, eso es un legado foucaultiano, es decir, la *problematización* (FOUCAULT, 1984b): ¿Qué es lo que nos ha llevado a trabajar analizando? ¿Por qué tenemos que hacer lecturas de imágenes? ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad de la constitución de los campos, de lo disciplinario y de sus metodologías? ¿A que nos está conduciendo todo esto? ¿Qué es lo que en realidad estamos produciendo? ¿Por qué y para quién debemos

producir conocimiento? ¿Por qué debemos producir ciencia, humana, social, exacta o inexacta? ¿Por qué hacemos arte y para quién? Quizá de esta manera también podamos preguntarnos: ¿Por qué producimos género(s)? ¿Por qué producimos identidad(es)? ¿Por qué estoy recurriendo al arte para problematizar lo femenino?

Al intentar ser coherente, esta metodología queer de investigación en artes visuales encuentra como modo de expresión el *ensayo queer* que es la forma en que se ha producido la escrita de la presente tesis¹⁴⁷. El propósito de todo ensayista es (re)significar el mundo para de esta manera nombrar y (re)nombrar una nueva y subjetiva interpretación (FAZIO, 2005). En un ensayo queer autores formulan reivindicaciones y denuncias a partir de sus experiencias directas, lejos de ser una mirada externa o heterocentrada (SAEZ, 2009). Porque desde posiciones nómadas, este tipo de ensayo plantea formas de resistencia contra los intentos de normalización (2009).

Dentro de la dinámica de traducción y traslación de lo queer es importante el atravesar las lenguas. En ese sentido, escribo y presento la tesis en forma bilingüe, en una versión española y en una versión portuguesa. Evidentemente que yo soy la autora de la tesis. Sin embargo, existen otras lenguas, otras participaciones, otros entrecruzamientos que participan directamente en la autoría de la producción textual. Inicialmente, la escritura fue realizada en español por mí, debiendo hacer traducciones y traslaciones de algunas fuentes como la lengua portuguesa, la inglesa o la francesa – y de algunos artículos escritos en catalán y en italiano –. Quiere decir que la primera revisión ha sido hecha sobre la versión española, por Miriam Grossi, de formación francesa y, por Claudia de Lima Costa, de formación estadounidense. La última revisión en la versión traducida para el portugués – también elaborada por mí –, en lo que se refiere a la gramática y ortografía, ha sido realizada por la comunicóloga de lo queer Justina (Tina) Franchi Gallina. Tina Franchi también ha cuidado de la coherencia y estilo. Lo que quiero colocar es que esta investigación es un trabajo en equipo, de intercambio de ideas, translaciones, subjetivaciones, objetivaciones e interferencias constantes.

De la Web 2.0¹⁴⁸ las principales bases de datos y editoras que han sido investigadas con sus respectivos *journals* son: Gale, Jstor, Sage,

¹⁴⁷ Existen diversas formas de desarrollar una metodología queer, como estudios comparativos entre representaciones literarias, entre otras no menos importantes. El *ensayo queer* es apenas una forma, entre otras, para trabajar los estudios queer.

¹⁴⁸ Web 2.0 es la segunda generación de la World Wide Web que cuenta con distintos tipos de

SciELO y 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.

He visitado aproximadamente 80 blogs ¹⁴⁹, 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. He seleccionado imágenes y textos a partir de estos blogs que uso e investigo a lo largo de la presente tesis. He articulado teórica y prácticamente mi tránsito entre los blogs, así como entre las disciplinas, seminarios, congresos, exposiciones e intervenciones.

He curado y montado un total de seis intervenciones y exposiciones plásticas ¹⁵⁰, dentro de las cuáles destaco como determinantes para la presente tesis: *Legalización del Aborto, Trans Day Nigs 2010* y *Manifiesto Visual Transexualidades y Contra la Patologización de las Identidades* que, explico en los próximos capítulos. También he realizado un dispositivo visual para la participación del NIGS en la Parada de la Diversidad, en Florianópolis, en la edición de 2010.

He producido cuatro trabajos artísticos para exposiciones: un *video-dibujo* para la muestra Visor II – 2007 –, de la Pinacoteca Feevale, Novo Hamburgo /RS; un conjunto fotográfico titulado *Separación*¹⁵¹ para la Muestra de Fotografías de Fazendo Gênero 8 – Florianópolis, 2008 –; un conjunto de dibujos cuyo título ha sido *Te-*

aplicaciones para la producción e intercambio de información. In: MACÍAS & MICHÁN. “Los recursos de la Web 2.0 para el manejo de información académica”. *Revista Fuente* 1(1). pp- 18- 27. 2009.

¹⁴⁹ Weblogs “permiten que visiones internas de individuos sean expuestas y puestas a prueba” (PAULA, 2010: 97).

¹⁵⁰ Los otros trabajos curatoriales y de montaje son: *Desinterpretación/Reinterpretación* (2008), Espaço-Um, Feevale, Novo Hamburgo/ RS; *I Concurso de Cartazes Homofobia* (2009) , Hall del Centro de Filosofía y Ciencias Humanas, para el Núcleo de Identidades de Género y Subjetividades (NIGS); y, *II Concurso de Cartazes de Lesbofobia, Homofobia y Transfobia* (2010) , Hall del Centro de Filosofía y Ciencias Humanas, también para el NIGS.

¹⁵¹ Este trabajo obtuvo el Primer Premio, en la Muestra de Fotografías de Fazendo Gênero.

*Amando-Me*¹⁵², seleccionado para la Muestra de Arte del Encuentro Nacional Universitario de Diversidad Sexual (ENUDES) – Belo Horizonte, 2009 – ; y, un conjunto fotográfico titulado *Tráfico de Modelos: Trans – Marika – Bollos – Mestiza – Puta – Mujer*¹⁵³ que, ha sido expuesto en la Muestra de Fotografías de Fazendo Gênero 9 – Florianópolis, 2010 – y que, discuto también en la tesis.

He escrito los dos manifiestos feministas del NIGS, a partir de la pauta editorial de Grossi, durante el período de elecciones presidenciales de la campaña de segundo turno, en 2010. Mismos que hacen parte del **Capítulo IV** de la presente investigación.

Es así como he procedido dentro de una metodología queer para la investigación en artes visuales, estudiando imágenes, realizando acciones, participando en manifestaciones políticas, estableciendo diálogos, reflexionando a partir de lecturas, escribiendo artículos y manifiestos y produciendo otras imágenes y acciones. En síntesis, el trabajo que efectúo puede ser teórico, pero también puede ser plástico. Dentro de una pesquias de artes plásticas tanto la producción plástica como la textual é necesaria, teniendo como punto de partida privilegiado la práctica plástica (LANCRI, 1998/2002). Sin embargo, coloco en tela de juicio lo que sucede o lo que debería acontecer primero en una investigación artística, si la práctica o la teoría. Y como estoy trabajando dentro de la inter y transdisciplinaridad, desde lo queer, cuestiono el carácter binario de la ciencia moderna – teoría/práctica –, como artista que actúa en un Programa Interdisciplinar en Ciencias Humanas. Discuto metodológicamente los límites entre lo teórico y lo práctico a través del *trabajo* de esta tesis donde tanto la producción textual como la práctica se articulan y forman un único cuerpo que se modifica dependiendo del contexto donde actúa. Además, como el objetivo principal es la configuración de arte de lo erótico como objeto de estudios, he debido trabajar experimentalmente con conceptos, teorías, imágenes, acciones, reivindicaciones y curadurías de tal forma que, los procesos metodológicos hacen parte de todos y cada uno de los capítulos de la tesis.

En el **Capítulo I**, propongo una **metodología queer** para la investigación y producción¹⁵⁴ de artes visuales. En un primer nivel,

¹⁵² Participación en co-autoría intelectual con Miriam Grossi.

¹⁵³ Participación en co-autoría intelectual con Miriam Grossi.

¹⁵⁴ Estaré hablando de la tesis como investigación y producción, ya que se trata de un trabajo donde hay un trabajo teórico, de experimentaciones artísticas y de prácticas políticas. En español no hay un concepto que abarque el conjunto de estas acciones. Ya en portugués, existe el término *pesquisa* que, se refiere tanto al trabajo teórico, como a la práctica y/o producción.

parto de un abordaje epistemológico para una discusión sobre lo que ha sido lo femenino estructurado en un código binario, investigo la emergencia de estudios queer en su interrelación con estudios feministas, estudios postcoloniales y arte contemporánea. Presento la inter y transdisciplinaridad como lo que ha sido una solución epistemológica frente a los estudios disciplinares de la ciencia moderna, desde una perspectiva crítica del estudio de la ciencia y la tecnología. Y de cómo estudios feministas surgen precisamente cuestionando el binarismo de la ciencia moderna, teniendo como uno de sus desdoblamientos los actuales estudios queer.

Desde la investigación inter y transdisciplinaridad focalizo a la *visualidad* como elemento componente de la producción de subjetividades, deseos y sexualidades. Encuentro lo femenino como constituyente del modelo dicotómico que se genera disciplinarmente como masculino/femenino y otras analogías como sujeto/objeto, heterosexual/homosexual, teórico/práctico, mente/cuerpo, centro /periferia, dando inicio a su problematización.

En un segundo nivel, realizo un abordaje teórico. Para ello, desarrollo abordajes teóricos para el estudio de las imágenes en un contexto de sexualidades, tales como iconología y culturas visuales. Realizo aproximaciones teóricas sobre cómo ha actuado la *(des)clasificación* de posibles identidades disidentes. Utilizo los estudios postcoloniales que son constitutivos de la metodología queer que propongo. Después, argumento cómo para esa *(des)clasificación* corresponde una *(re)clasificación* occidental y *heteronormativa* (WARNER, 1998). En este argumento utilizo las teorías queer.

En un tercer nivel, realizo un abordaje metodológico. Propongo una metodología queer para la investigación de las artes visuales desde lo queer que, se desprende epistemológica y teóricamente de los estudios feministas, postcoloniales y del arte contemporáneo. Explico las dos fases que componen la propuesta metodológica. En la primera fase, interviene la construcción de una genealogía. En la segunda fase *(re)produzco lenguajes* de prácticas visuales. Explico también cómo estoy investigando acciones artísticas que he ejecutado como prácticas experimentales, valiéndome de la antropología visual. Y desarrollo lo que estoy utilizando como *perspectiva queer*.

En el **Capítulo II**, *(re)produzco lenguaje(s)* de prácticas artísticas mediante el concepto de **ambigüedad**. En la primera parte, explico el régimen epistemológico visual a través del registro intersexual. En la segunda parte, desgloso distintas imágenes de lo erótico cuando actúa lo

ambiguo para una problematización de lo femenino. Utilizo teorías trans, haciendo diferencias entre lo transexual y lo transgénero.

En el **Capítulo III**, trazo una breve genealogía de **fetichismo**, para después interferir con este mismo concepto en determinadas imágenes de la contemporaneidad. El objetivo es mostrar que *fetichismo* es un rastro de lo postcolonial¹⁵⁵ en imágenes artísticas que trabajan con la dimensión de tráfico, de esclavitud y de violencia (*re*)produciendo *lenguaje(s)* en una busca de lo erótico, desde lo queer. Deseo proponer la construcción de genealogías como una manera de investigar conceptos específicos que intervienen en el arte contemporáneo. De alguna forma u otra, estoy insertando el arte desde lo queer en el arte contemporáneo.

En el **Capítulo IV**, utilizo el concepto de **manifiesto** como recurso operativo para entender propuestas visuales en la contemporaneidad desde el feminismo queer. Investigo y amplío el fenómeno de visualidad elaborando una breve genealogía de *manifiestos* feministas. Realizo articulaciones conceptuales para discutir las propuestas de los *manifiestos* como la diáspora queer.

También retomo las acciones que he estado realizando dentro del NIGS, núcleo al que considero como un espacio, como un laboratorio que me ha permitido realizar prácticas experimentales artísticas y políticas. Es importante mencionar que el hecho de haber sido invitada para curar exposiciones por la coordinadora del núcleo, así como por mis colegas como Simone Ávila, ha sido productivo para interactuar con otras cuestiones sobre género, sexualidades e identidades. La experiencia de interferir un espacio institucional como lo es el Hall del Centro de Filosofía y Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Santa Catarina, en Florianópolis, estando en contacto con estudiantes y profesores de dicho Centro, también ha sido un aprendizaje. Ese espacio de repente ha pasado a ser parte de nuestras discusiones como investigadoras/es. Eso es algo que he venido dialogando con el equipo de montaje de base que hemos conformado por voluntad propia: Anelise Froes, Rariulquer Santos Oliveira y Vinicius Kauê Ferreira, colegas del NIGS, además de Ana Paula Garcia Boscatti, de Ciencias Sociales/UFSC y, Virginia Nunes, de la Universidad Federal de Bahía, también

¹⁵⁵ Estoy utilizando la noción de postcolonial en el sentido que Donald Slater y Morag Bell (2002) sugieren 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 estudio problematizan la modernidad enfatizando diferencias y la inseparabilidad del colonialismo y el imperialismo (COSTA, 2010).

han hecho parte del equipo –. A través de las distintas intervenciones que hemos producido hemos estado “queerizando nuestra existencia”, ha afirmado Froes así que terminamos de montar el Trans Day Nigs. “Transformamos tejido y barbantes en saberes disidentes”, es cómo se ha referido Ferreira, a propósito de lo que ha sido nuestra última interferencia en el Hall del CFH, en 2010. En lo particular, resulta significativo que en esta última acción que hemos realizado, surja el concepto de *manifiesto visual* en el documento explicativo para la inserción de las actividades sobre Transexualidad y Contra la Patologización de las Identidades, en el Marco Internacional Contra la Patologización de la Transexualidad, escrito por Simone Ávila, autora intelectual y organizadora del dicho Trans Day Nigs 2010, primera acción trans en el contexto brasileño. Es importante para la presente investigación porque esta actividad se inserta temporalmente en la época en que he estado escribiendo y proponiendo los manifiestos del núcleo frente a los discursos de la campaña electoral presidencial brasileña, en 2010. Y es que sí creo que la curaduría del conjunto de exposiciones las he pensado como *manifiestos* en un contexto de sexualidades disidentes sin perder de vista la dimensión de lo político. Y así también los *manifiestos* que he escrito para expresar nuestra inconformidad de cómo se ha manejado la opinión pública dentro de la campaña electoral, los he pensado y imaginado *visualmente*.

En el **Capítulo V** trabajo con el concepto de **desafío** como una categoría que posibilita investigar fotográficamente el proceso de la busca de lo erótico en acciones experimentales. Estudio lo erótico como un *desafío* que provoca la investigación de su proceso mediante acciones fotográficas en el espacio urbano. La articulación del texto de este capítulo dialoga con poéticas visuales, 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, estudio los acontecimientos que se han desencadenado a partir de que han sido expuestas las fotografías.

El **Capítulo VI** está reservado para las **conclusiones**. En una primera parte, realizo consideraciones finales sobre la configuración del arte de lo erótico como objeto de estudios, a en el contexto de la práctica inter y transdisciplinaria. Hago un examen atento sobre lo femenino, a partir de lo investigado en la tesis. En una segunda parte, analizo lo que debe ser tomado en cuenta para una metodología queer para la investigación y producción de artes visuales. En una tercera parte, puntúo elementos que pueden ser constitutivos de un objeto de estudios

de lo erótico. En una tercera parte, proyecto un último pensamiento sobre el sentido del arte de lo queer.

Finalmente, esta propuesta metodológica desde lo queer es el resultado de un conjunto de tensiones en su interfaz con lo íntimo, lo familiar, lo académico, lo profesional, lo nacional y lo artístico, resultado de un debate que enfrenta campos queerfóbicos y transfóbicos, encontrando impedimentos por parte de los Estudios de Género, Gay y Lésbicos que se aferran en pensar y estudiar sexualidades desde el género o la homosexualidad, desde un código binario cuyo único criterio es la orientación sexual. Así como también por parte de un arte, donde a veces el formalismo ciega otras posibilidades de pensar y hacer prácticas artísticas que provoquen mudanzas significativas en nuestras propias vidas. Asumo los riesgos íntimos, familiares, académicos, profesionales, nacionalistas y artísticos que esta investigación y práctica puedan implicar.

CAPÍTULO I METODOLOGÍA QUEER

Introducción

Necesito de una metodología que me permita problematizar lo femenino en el arte de lo erótico. Por el momento, no se han desarrollado metodologías queer que problematicen específicamente lo femenino en el arte de lo erótico.

En un primer nivel – epistemológico – me interesa desarrollar la relación que existe entre inter y transdisciplinaridad y su relación con lo femenino. Es importante porque estoy partiendo de la hipótesis de que existe un *régimen epistemológico visual* que actúa en la producción de subjetividades, en lo que se refiere a la constitución de identidades, luego, de deseos y sexualidades. Muestro cómo la configuración de un objeto de estudios como arte de lo erótico, al estar problematizando lo femenino está contribuyendo para los estudios feministas queer, en la medida en que lo interdisciplinario constituye una acción teórica hacia una dimensión de lo político en los procesos de producción de conocimiento cuestionando códigos binarios sujeto/objeto, masculino/femenino.

En un segundo nivel – teórico –, propongo la exploración de una metodología queer para la investigación práctica de las artes visuales. Enfatizo el papel de culturas visuales para el estudio de imágenes en la contemporaneidad. Después investigo el papel de determinadas narrativas de la antropología clásica para la nomenclatura y *(des)clasificación* de identidades sexuales, para posteriormente abordar los estudios postcoloniales como conjunto de teorías críticas que nos permiten entender la *(re)clasificación* de identidades sexuales, lo que incluye el uso de lo femenino para la sobrecodificación de la visualidad de lo erótico.

Es así como en la tercera parte – metodológica – propongo una metodología queer dialogando con antropología visual, estudios postcoloniales y arte contemporáneo.

Inter y transdisciplinaridad en estudios feministas, antropología y arte contemporáneo: la problematización del código binario

La crítica de los estudios de ciencias nos ha apuntado hacia una ecuación entre modernidad y occidentalización (HARDING, 2007/2009), lo que quiere decir que la ciencia occidental ha estado construyendo campos de conocimiento de cuño afirmativo dicotómico como naturaleza/cultura (PRECIADO, 2010) y sujeto/objeto (BOAVENTURA DE SANTOS, 2004). De tal manera que la evaluación de la historia de la ciencia está en función de sus logros y conjeturas (HARDING, 2007/2009) que, por mucho distan de situaciones postcoloniales¹⁵⁶ que afectan a millares de grupos culturales no occidentales y no masculinos.

La ciencia moderna trabaja con estudios disciplinarios que podemos identificarlos como estudios kuhnianos (HARDING, 1998), producen ciencia y tecnología de forma predatoria apropiándose de recursos materiales y de sujetos poblacionales no occidentales. La lógica de estudios disciplinarios como proyecto de conocimiento universalista ignora el contexto de la producción de conocimiento (GIRI, 2007). La forma en que se organiza el discurso considerado científico, su estructura racional y procedimientos de verificación, sujeta saberes y contextos locales produciendo minorías en función de una jerarquización científica (FOUCAULT, 1976). Al resultado de todo esto denomino *realidades contextuales*. Así, por un lado, tenemos la pureza de objetos disciplinarios (LATOURETTE, 1994) que está intrínsecamente relacionada con la práctica y creación de agencias, instituciones, corporaciones, políticas económicas, públicas y sociales blancas, masculinas y trascendentemente culturales. Estos objetos puros e higiénicos e instancias aisladas sin espacio para la interrelación o cuestionamiento reflejan epistemologías que no aceptan redes (Idem) o transmutaciones para una hibridación, inter, multi o de carácter transdisciplinario para una modificación de las condiciones de producción de conocimiento.

Simultáneamente, esta modernidad tecnológica y científica solamente avanza a costa de restricciones culturales que exigen la producción de contextos de feminización. Estoy entendiendo como contextos de feminización la producción de realidades (BUTLER, 2002) como periferias, como lo postcolonial, lo rural, el trabajo doméstico

¹⁵⁶ Estaré utilizando el término *situación postcolonial*, a lo largo de la tesis, dentro de la perspectiva de los Estudios Postcoloniales, de Sandro Mezzadra (2008) que, presuponen una mirada crítica de nuestra contemporaneidad incorporando *nuevas constelaciones políticas* de prácticas de conocimiento de la modernidad, en una diversidad de experiencias y lugares, sin ignorar las contradicciones que las caracterizan.

(HARDING, 2007/2009), cuerpos femeninos de precariedad laboral, cultural y sexual (ROMERO BACHILLER, 2003), de una intensificación del régimen epistemológico binario que, actualmente también se hace presente en un tráfico femenino de capital transnacional (FALQUET, 2008; GUILLEMAUT, 2007).

Esto quiere decir que esta investigación que objetiva la problematización de lo femenino está cuestionando sistemas de conocimiento en su relación con una gobernanza democrática, con batallas de nuestra contemporaneidad hacia una definición adecuada de lo político (HARDING, 2007/2009) en clara tensión con el conocimiento científico disciplinario, occidental y moderno. Sabiendo de antemano que la gestión del conocimiento es una gestión del lenguaje (FERNÁNDEZ TOLEDO, 2003), podemos tener como uno de los puntos de partida que lo femenino está atravesado o está siendo gestionado por procesos de conocimiento disciplinarios que actúan a través del lenguaje.

La exigencia de la interdisciplinariedad en las ciencias humanas como fenómeno surge precisamente debido a una preocupación sobre las repercusiones culturales y sociales de las tecnologías y de la producción científica (HADORN, 2008). Por eso no creo que solamente con la “feminización” de la ciencia y la tecnología, con la ocupación de los campos científicos (MELO & LASTRES, 2006) puedan llegar a ser cuestionados sistemas de conocimientos puros y, por lo tanto, binarios. Desde finales del siglo XX, se ha visto la necesidad de analizar el sentido del conocimiento. Acción, investigación y educación interdisciplinaria han comenzado a ser vistas como una solución práctica teórica. En esos procesos de investigación contemporáneos han emergido *diversidad* y *complejidad* como dimensiones empíricas de las problematizaciones sociales, políticas y económicas, lo que ha afectado a la manera de percibir y describir los procesos investigativos, en el sentido de que se ha visto que esa dimensión de heterogeneidad implica trabajar con diferentes disciplinas y actores en la búsqueda de caminos sistemáticos. Es posible afirmar que la investigación interdisciplinaria como práctica se acentúa como acción de búsqueda y práctica sistémica (PAYNE, 1999).

Los estudios feministas han sido los primeros en contemplar *diversidad* y *complejidad*¹⁵⁷ como dimensiones empíricas, proponiendo

¹⁵⁷ En el contexto local brasileño, operar con la *diversidad* y *complejidad* de sujetos políticos ha fortalecido en la historia reciente la concepción pluralista de Estado; ha sido específicamente, desde 1985, a través del Consejo Nacional de los Derechos de Mujer

procesos democráticos políticos como objetivos estratégicos de transformación (HARDING & MERRILL, 1983). Lo han hecho a partir de la categoría analítica sistema sexo/género (RUBIN, 1986) como componente de distintas interacciones sociales, científicas y tecnológicas (HARDING & MERRILL, 1983). Los estudios feministas surgen problematizando la producción del conocimiento de forma crítica y efectuando inflexiones en campos disciplinarios (MATOS, 2008). Han sido los estudios feministas los que han percibido esa contención de modernidad: de producción de global/local, cultura/naturaleza,

(CNDM) que, la participación política se ha ampliado teniendo como objetivo la defensa de derechos de mujeres. En oposición a la dictadura militar y con acción directa del movimiento feminista es cómo surgen consejos ejecutivos, de participación social y en interlocución con el Estado (*Trilhas Feministas na Gestão Pública*, 2010), así como en vinculaciones partidarias tanto en la estructura organizativa cuanto en la acción (RODRIGUES, 2001). Este dato es importante porque el desarrollo del feminismo en Brasil encuentra como una de sus particularidades la lucha no solamente de clases, sino también contra la dictadura militar que, es lo que va a marcar también la emergencia de publicaciones feministas como *Brasil Mulher y Nós, Mulheres* (GROSSI, 2004), constituyéndose en gran medida como movimiento por la Amnistía Política (RODRIGUES, 2001). Las articulaciones feministas están íntimamente ligadas a la mediación de publicaciones, en Brasil. Vale decir que 80 por ciento de las reivindicaciones feministas, en la época, fueron incorporadas en la Constitución de 1988, en el marco de la igualdad para mujeres, negros e indígenas, lo que nos revela la importancia de la diversidad para los Estudios Feministas (*Trilhas Feministas na Gestão Pública*, 2010). El orden neoliberal implantado desde el Consenso de Washington, en noventas, significó un retroceso en la implantación de procesos de democratización en una nación como Brasil (*Trilhas Feministas na Gestão Pública*, 2010). En este contexto, es importante tener en cuenta que en el marco de la globalización, no solamente actúa el orden neoliberal, sino que el movimiento feminista brasileño ha sabido adquirir legitimidad internacional desde 1975 en la I Conferencia Mundial sobre la Mujer, en México, en la Conferencia Internacional, Rio de Janeiro - 1992, de Derechos Humanos, Viena - 1993, Población y Desarrollo, Cairo - 1994 (RODRIGUES, 2001) y, en la Conferencia Mundial sobre la Mujer, en Beijing, en 1995 (*Trilhas Feministas na Gestão Pública*, 2010), formas de (re)articulación feminista en el ámbito nacional y mundial. Ha sido en el contexto de diálogo transnacional, precisamente en Beijing que, ha ganado visibilidad el denominado feminismo pluriétnico, indígena, lesbico o popular (ÁLVAREZ, 2001). Esto es importante porque en esa coyuntura global, el movimiento feminista ha sido criticado por negras y lesbianas brasileiras, por paradójicamente no estar contempladas sus demandas de diversidad en la agenda feminista (RODRIGUES, 2001). Actualmente, esa complejidad de grupos diversos como los lesbico-gays, como los trans, los transexuales y transgéneros, coexisten en una vasta red informacional y de actuación en ONG's, comisiones, núcleos autónomos, asociaciones e institutos de investigación (FROES SILVA, 2009). La visibilidad constituye uno de los elementos de las prácticas y políticas para la diversidad, pero no ha sido suficiente. El Feminismo como Movimiento Social en continua acción internacional se ha concretizado también en la Plataforma Política Feminista, concluida en 2002, en continua lucha contra las perspectivas de cuño liberal y, favoreciendo el acceso a derechos sociales de forma equitativa para la población femenina. Pero tampoco podemos ignorar que el orden neoliberal sigue solapando el tráfico y el mercantilismo de cuerpos femeninos aumentando el tráfico de personas para la explotación sexual y de trabajo esclavo (*Trilhas Feministas na Gestão Pública*, 2010).

masculino/femenino, moderno/tradicional, para el avance de sistemas tecnológicos y científicos (Idem, Ibidem). La importancia del impacto de teorías feministas y estudios de género sobre la producción del conocimiento científico es una preocupación en investigaciones recientes (MINELLA, 2006). Enfocado en el lenguaje de la ciencia y la tecnología, el cyberfeminismo ha estado contestando la constante reinscripción de estereotipos de género en el cyberspacio (CHATTERJEE, 2002).

En Brasil, ha sido desde la academia que se ha estado trabajando para la construcción de un proceso de conocimiento crítico. Partiendo del supuesto de que la ciencia no es neutra, las concepciones teóricas y metodológicas tienen como objeto la complejidad de la realidad sobre la cual operan, privilegiando las metodologías multidisciplinarias para la transformación del proceso de conocimiento científico (LEAL & PINHEIRO, 2007).

Es así como la metodología queer que estoy proponiendo está inserida en una de sus interfaces en los estudios feministas del Brasil, como proyecto epistemológico feminista de amplias articulaciones para viabilizar reflexiones heterogéneas en un circuito transnacional y de traducción intercultural, haciendo uso de mediaciones (COSTA, 2003) como lo son las publicaciones: *Revista Estudos Feministas* y *Cadernos Pagu* y otras revistas y bases de datos de open y advanced access. Donde lo más importante continúan siendo las experimentaciones *inter* o *anti*-disciplinarias en el campo académico (Idem, 2003), no sólo en lo que se refiere a publicaciones, sino también a los procesos de investigación y producción científicos (HADORN, 2008). Además de que no podemos engañarnos: el feminismo brasileño es *transnacional*. Con la categoría *transnacional*¹⁵⁸ estoy refiriéndome a las interacciones conjuntas que se producen en el activismo feminista atravesando fronteras nacionales, formando organizaciones, atendiendo conferencias, comunicándose mediante publicaciones y principalmente, pensando globalmente mientras se actúa localmente (COSTA, 2000/2006; RUPP, 2008). Esto es algo que me interesa porque me he dado cuenta de que mucho de lo que se ha constituido como estudios queer se debe a una construcción teórica que se genera en la red, denominado como Network Traffic no solamente en las bases de datos y editoriales de open y advanced access¹⁵⁹, sino también en el formato democrático en que se

¹⁵⁸ Otras autoras conceptualizan feminismo transnacional como *feminismo global*, lo que transforma al feminismo en un sujeto plural y múltiple (NOCHLIN & REILLY, 2007).

¹⁵⁹ En 1990's el arte contemporáneo se transnacionaliza. Las bienales internacionales compiten

establecen y se dinamizan los sites queer, en un contexto *transnacional* (ALEXANDER, 2002), sin perder de vista el contexto local. La práctica de translación también es un ejercicio constituyente de lo queer.

En este sentido me parece importante reconocer que la práctica investigativa inter y transdisciplinaria no se reduce a la aplicación de distintas metodologías para la configuración de un objeto, sino que está vinculada a las implicaciones que acarrea imaginar en las nuevas posibilidades de transformación en la investigación (VAFOPOULOS, 2006), como lo son las *experimentaciones* conceituais. De esa forma, es posible que la transformación de la investigación produzca objetos y consecuentemente, campos de estudio capaces de generar otras formas de actuación que problematicen los procesos de producción de conocimiento y de pensar y hacer tecnología. Tiene que ver con la emergencia de acciones sistémicas alternativas propuestas desde la academia pero en articulación con culturas contextuales, localizadas y minoritarias que, apunten a un redimensionamiento de la práctica académica universitaria. Es necesario reconocer que la incorporación de la ciencia y la tecnología en las ciencias humanas no ha sido precisamente una de las preocupaciones centrales (HARDING, 2007/2009).

Ya hemos visto que los estudios feministas surgen cuestionando binarismos como cultura/naturaleza o masculino/femenino. Ha habido deconstrucciones. Pero pocas investigaciones han tenido como foco central la deconstrucción del régimen epistemológico binario¹⁶⁰. Los

entre sí, se transforman en espectáculos culturales y aumentando el mercado de arte expandiéndose hasta los países denominados no-Occidentales. Este contexto va a favorecer al arte feminista que, se va a nutrir del postestructuralismo para una deconstrucción de la identidad femenina. Estas discusiones van a traspasar fronteras en el momento en que va a crecer en una escala global la discusión del arte a través de la expansión de publicaciones como *Art in America*, editada en los Estados Unidos. Así como *Third Text*, cuyo primer número ya había aparecido en Londres, en 1987 y que, ha representado el desplazamiento del dominio cultural del arte del centro para la periferia (CHADWICK, 1990/2002). Actualmente, es posible acceder a esta información mediante el Portal de Periódicos de la CAPEES, en las universidades federales de Brasil.

¹⁶⁰ Buscando delimitar su objeto de estudio para una competencia disciplinar y científica, los Estudios de Género usan estratégicamente conceptos como *diferencia sexual* para no difuminar su objeto en la misma experiencia transversal que lo identifica. Sin embargo, debemos aceptar que de lo contrario hubiera sido imposible encontrar su legitimidad como campo científico. En una busca por la igualdad, la deconstrucción de las relaciones de género llevó a la consolidación de una autonomía teórica (SARDENBERG, 2007). Tan es así que las metodologías que utilizan los estudios de género son métodos científicos modernos oriundos de otras disciplinas kuhnianas, si vistos a la luz de la crítica de los estudios de ciencias. Caber abrir la discusión, en otro y en otro espacio, sobre si sería apropiado o inapropiado epistemológicamente emplear indistintamente los conceptos como género o feminismo. Por

estudios queer, en este contexto de investigación que estoy proponiendo, pueden contribuir en los estudios feministas problematizando lo femenino y, en ese sentido, ampliando el debate en torno al código binario como modelo de ciencia moderna, en su más radical *diversidad* y *complejidad* y principalmente, retomando la dimensión de lo político (MOUFFAT, 1999).

Estudios queer emergen en los Estados Unidos¹⁶¹ en 1990 para desafiar los mecanismos de normalización y de poder de nombrar sus sujetos sexuales: masculino/femenino, casado/soltero, heterosexual/homosexual, dentro de una violencia social (HALBERSTAM & MUÑOZ, 2005). Cuestionando el proceso social no sólo de producción y reconocimiento, sino también de normalización y de sujeción de identidades, interrelacionan de manera crítica categorías como raza, género, clase, nacionalidad, religión y sexualidad, preocupaciones epistemológicas de estudios feministas. Epistemología queer insiste en que sexualidad debe ser cuestionada en sus supuestos positivistas. Como uno de los lugares de la interdisciplinariedad, estudios queer pretenden estudiar la sexualidad en complicidad con otras disciplinas, pero sin perder de vista los presupuestos constitutivos de la lógica de la producción de conocimiento y de la fundación de los campos disciplinarios coherentes en su poder discursivo (Idem, Ibidem).

otro lado, es importante no perder de vista en qué contexto se estudia género. Existen posiciones dentro del feminismo que toman *género* como una categoría analítica, como un punto de partida teórico que presupone una relación diferencial de los organismos de poder (BUTLER, 1999). Ahora, en el campo de las políticas públicas, estudios de género han trabajado con base en el presupuesto de que la única forma de acceder a la justicia es a través de la igualdad. Pero ya se ha visto en contextos específicos cómo la instauración de una política de cuotas como en el Brasil, por ejemplo, no ha incrementado significativamente la participación de mujeres en el ámbito parlamentario. Tenemos en Brasil una política de cuotas electorales municipales, estatales y federales (GROSSI & MIGUEL, 2001) que para algunos no constituye una medida de transformación substantiva (RODRIGUES, 2001), dada la disminución de competitividad electoral de las candidatas (ARAÚJO, 2001). Es un hecho que existe un número escaso de mujeres con preocupaciones políticas o de cultura parlamentaria, debido en gran medida a sus trayectorias y su situación estructural y cultural (2001). Tampoco creo que el uso de categorías como *reconocimiento* – identitario – pueda llegar a modificar la precariedad de lo femenino, cuando no hay un estudio sobre las condiciones de su producción dentro de un código binario incuestionablemente sexista. Los Movimientos Sociales que buscan el *reconocimiento* de identidades que no las heterosexuales, presuponen la existencia de una democracia como sistema de justicia social sin cuestionar cómo se da el acceso a la ciudadanía en una democracia liberal. En estos términos, puedo cuestionar a través del pensamiento de Jardim Pinto (2008): ¿Cómo puede haber justicia sin agencia?, y al mismo tiempo, ¿cómo puede haber agencia sin justicia?

¹⁶¹ Evidentemente, los Estudios Queer han incorporado las teorías de sexualidad de la filósofa francesa Monique Wittig, principalmente en lo que se refiere al estudio de *hombre y mujer* como formaciones culturales (CROWDER, 2007).

Es así como estudios queer cuestionan la ciencia moderna interfiriendo en los procesos de conocimiento como constituidores de sujetos.

Así, estudios queer tienen como uno de sus objetos la producción de la subjetividad y del deseo a partir de una deconstrucción de lógicas de identidad, de identificación y de sistemas binarios (FRECCERO, 2009). Estas problemáticas son abordadas en relación con política. La interdisciplinaridad queer consiste precisamente en dismantelar las barreras de las dimensiones entre lo que ha sido considerado como objeto de estudio científico social y, lo que ha sido considerado como perteneciente a lo subjetivo (Idem, Ibidem). La antropología ha sido una de las áreas del conocimiento que más se ha interesado en confrontar la interrelación de ambas dimensiones (Idem, Ibidem).

Estoy trabajando estudios queer articulados con estudios feministas¹⁶². Porque en su génesis¹⁶³, teorías queer emergen cuando el sujeto político del feminismo no es más *mujer*. Emergen precisamente en un movimiento de pensamiento y razonamiento divergente al Occidental, hacia una perspectiva de totalidad y de inclusión (ANZALDÚA, 1987). La manera de operar es pluralista¹⁶⁴. No se trabaja con antagonismos produciendo síntesis – en este sentido, lo queer no es dialéctico. No existen identificaciones ni de raza ni nacionalistas, porque lo queer se generó habitando en todas las razas (Idem, 1987). Mediante conceptos como *consciencia mestiza*, lo queer en Anzaldúa problematiza el carácter heteronormativo, clasista y blanco de teorías feministas (ÁVILA & COSTA, 2005). Lo queer es también un lugar de contestación colectiva¹⁶⁵, el punto de partida para una plataforma de reflexiones de saberes contenidos en la historia, de imaginaciones futuras, en dirección a una expansión urgente de

¹⁶² Teorías queer descienden de las ideas de movimientos sociales de liberación como el feminismo (WATSON, 2005).

¹⁶³ Estoy utilizando la noción de génesis como el conjunto de hechos que concurren para la emergencia de lo queer.

¹⁶⁴ Para un estudio sobre la amplitud de la noción de sujeto del feminismo, puede ser consultado el artículo *A Tecnología do Gênero*, de Teresa de Lauretis (1987/1994). La pensadora explica que hablar de sujeto del feminismo no se refiere exclusivamente a Mujer, o de una esencia inherente a todas las mujeres, sino también, como diferente de mujeres, de seres diferentes de la tecnología de género. Está fuera de la ideología del género. La definición del sujeto del feminismo se encuentra en andamiento, explica de Lauretis apoyándose en Gloria Anzaldúa y Cherrie Moraga (1981).

¹⁶⁵ Me opongo a los argumentos epistemológicos y teóricos que parten del principio de que queer es una identidad y que, su principal objetivo es transgredir, como una solución para resolver los conflictos de las relaciones sociales. Estoy refiriéndome a las críticas como las de Louise Turcotte (1996), entre otros más.

proposiciones a ser realizadas mediante un trabajo político (TRASK, 1996)

En el Brasil, estudios queer recientemente han contribuido para dar continuidad a las batallas iniciales de los estudios feministas, en distintos campos de dimensión interdisciplinaria. En lo particular, pienso que mientras no se problematice epistemológicamente lo femenino como categoría de orden económica, cultural y política para los avances de la ciencia moderna occidental, teniendo como modelo único el régimen estructurador binario, toda práctica investigativa académica y de políticas públicas no será más que una contribución para el fortalecimiento de la ciencia moderna como dispositivo de empoderamiento de las identidades sociales que se desdoblan en el dimorfismo heterosexual/homosexual, sujeto/objeto, hombre/mujer, sin llevar en cuenta los procesos científicos que las están constituyendo en un orden neoliberal¹⁶⁶. No basta con una descripción, análisis, narrativas o historias de las diferencias, comparto con Pino (2007) el entendimiento de que es necesario problematizar los procesos de constitución de los sujetos. Lo que también incurre en evidenciar desde lo queer la sexualización de los deseos, entre otros fenómenos, como proceso y prácticas del conocimiento (Idem, Ibidem), tomando en cuenta lo que autoras como Platero (2007) están evidenciando como entrecruzamientos constitutivos de los sujetos a partir de categorías como la *interseccionalidad* que los sustenta en sus múltiples diferencias (MISKOLCI, 2009, MARISTANY, 2008).

Los procesos mediante los cuales se instaura el conocimiento científico en el orden del lenguaje, también han sido trabajados académicamente desde estudios queer en el Brasil, en lo que se refiere a dispositivos de políticas públicas, SIDA y repatologizaciones de sexualidades disidentes (MISKOLCI & PELÚCIO, 2009).

Esas múltiples diferencias en el sentido de la interseccionalidad de la constitución de los sujetos como identidades han sido constituyentes de la antropología cultural. Para una cartografía de puntos de comparación en la construcción del conocimiento, la antropología ha sido un campo privilegiado. En un contexto de colonización, la antropología ha configurado como objeto de estudio a la

¹⁶⁶ En el Brasil, el trabajo de Cecilia Sardenberg (2008) es relevante en este sentido, ya que la antropóloga ha estado contribuyendo para una Epistemología Feminista donde se establezcan diferencias entre lo que ella ha traducido como *empoderamiento liberal* y el *empoderamiento libertador*. Creo que en este momento, estamos viviendo una etapa donde urgen y se están llevando a cabo revisiones epistemológicas de Estudios Feministas y Estudios Queer, insistiendo en una dimensión de lo político.

cultura y, consecuentemente, asumiendo una dimensión global, en un proceso de descolonización a partir de la Segunda Guerra Mundial, ha formulado *culturas* en lo *plural* al comparar lo occidental con lo no occidental (CLIFFORD 1994/2008). Sin embargo, el paradigma de la *reproducción* y del *parentesco* ha permeado el trabajo de narrativas antropológicas, en lo que se refiere a los estudios de sexualidad, contribuyendo para el dimorfismo sexual de la ciencia normativa y de esta forma, para la constante reinscripción de categorías como femenino – y masculino – como una natural clasificación en las *culturas* (HERDT, 1993) y en el lenguaje. Lo que ha sido importante para un estudio de la ciencia y de la tecnología, en antropología, ha sido que la categoría de lo erótico y sus múltiples manifestaciones como deseo, es lo que ha llevado a la antropología a cuestionar la categoría de *normalidad* (Idem, Ibidem).

En contrapartida y epistemológicamente, los estudios postcoloniales tienen como uno de sus presupuestos iniciales la idea de que es posible percibir desde las márgenes las estructuras de saber y de poder (BHABHA, 1998/2001), problematizando quién produce el conocimiento, cuáles son sus contextos de producción y para quién va dirigido (BOAVENTURA DE SOUZA, 2004). Los campos de significación son tomados como matrices ideológicas para la constitución de las diferencias y para la inscripción de individuos como sujetos, pero también donde intervienen procesos de subjetividad en posiciones específicas de sujeto, de subjetividad y deseo (BRAH, 2006). No es por acaso que los estudios postcoloniales recurren a la literatura.

Las interrelaciones entre arte y lenguaje han sido recurrentes como una forma de trabajar la(s) cultura(s). En la contemporaneidad, mediante categorías como *performance* el arte se ha abierto para la interdisciplinariedad. Trabajar en la abertura de fronteras disciplinarias y en la experimentación de nuevas medias a través de categorías como *performance*, ha sido uno de los desarrollos intelectuales más significativos que el arte ha tenido en los últimos 30 años, habiendo articulaciones entre lo visual del arte y lo performativo del evento (SOUSSLOFF & FRANKO, 2002). Dentro de sus más variadas modalidades, *performance* cuestiona los estereotipos corporales interfiriendo en la estabilidad que proporciona la identidad (GLUSBERG, 1997/2007).

El registro – fotográfico o en video ¹⁶⁷ – del evento experimental¹⁶⁸ es lo que ha llevado a poner en cuestión lo que en realidad es el objeto de estudios en el arte¹⁶⁹. Esa *indecibilidad* del objeto se ha traducido en definición interdisciplinaria (SOUSSLOFF & FRANKO, 2002). Los desplazamientos conceptuales de su estudio y prácticas inciden en el sistema del arte, tanto en el contexto académico como en el institucional. Los espacios para sus prácticas se expanden modificando categorías que transforman teorías, metodologías y prácticas artísticas. Actualmente, en el siglo XXI, el arte así como otras áreas del conocimiento exigen el abordaje interdisciplinario dada “la complejidad de la vida contemporánea” (TEDESCO, 2007: 21).

Las investigaciones de Arte & Lenguaje en el contexto del arte conceptual, se han constituido como práctica teórica de la práctica artística, interdisciplinizando el terreno mediante distintas metodologías y áreas de conocimiento, haciendo uso de recursos filosóficos, lingüísticos y hasta de la denominada cultura popular (WOOD, 2002/2004). Los sites de medias, incluyendo televisión y filmes, también han sido incorporados en el terreno de la investigación artística. Es así como también el estatus del arte es revertido emergiendo culturas visuales y/o estudios visuales, disciplinas interdisciplinarias compartidas en cursos de artes visuales¹⁷⁰ y de ciencias humanas. Las culturas visuales traen para la academia el estudio de las visualidades

¹⁶⁷ El lenguaje del video a partir del registro de *performances* ha sido ampliamente explorado por artistas mujeres y lesbianas, como Lynda Benglis, en su trabajo *Female Sensibility* (1973) ya que, en sus inicios, ha representado una práctica poco territorializada por hombres (RICHMOND, 2008).

¹⁶⁸ Evidentemente estoy incluyendo además de los trabajos en performance, happenings, body art, instalaciones, intervenciones y otras acciones de tipo experimental del arte contemporáneo que problematizan el espacio cultural incidiendo en contextos políticos, económicos, identitarios, de género y sexualidad. Para una incorporación de la función de la documentación como elemento integrante de una *obra* para su comprensión, interpretación y legitimidad, esto es, para un abordaje intradisciplinar en el terreno artístico, pueden ser estudiadas las investigaciones de Helio Ferverza (2009). También son importantes las investigaciones de André Rouillé (2005) sobre documentación y arte contemporáneo.

¹⁶⁹ Paul Virilio (1995/1998) insiste en que no es posible hablar de desaparecimiento de artes plásticas, sino de la emergencia de la estética del desaparacimiento que surge gracias a la instantaneidad de la fotografía. Ese desaparacimiento también produce *indecibilidad* del objeto. En ese sentido, aún hay mucho que investigar en lo que se refiere a la relación entre registro y lenguajes experimentales, dadas las implicaciones con la tecnología.

¹⁷⁰ Cursos de Artes Visuales trabajan actualmente con esa preocupación, con la necesidad de educar la mirada para que se establezca una comunicación entre “lector y texto visual”. (BERTANI, 2009: 267).

producidas por lo que ha sido categorizado como prácticas visuales no-Occidentales, o también como *global arts*¹⁷¹.

Metodológicamente, culturas visuales han estado trabajando en las dimensiones que intermedían dicotomías como ojo y mirada, sujeto y objeto, investigando en las inmediaciones de cultura e imagen, lo orgánico y lo tecnológico, lo social y lo ficticio, entre otras interfaces (MITCHELL, 2002). Incluyen también como una de sus preocupaciones la deconstrucción del cuerpo y de los procesos identitarios atravesados por tecnologías discursivas culturales, visuales y políticas.

Hablar de la deconstrucción de la identidad no equivale a hablar de la deconstrucción del arte; sin embargo, se proponen desde lo artístico diversas conceptualizaciones que atraviesan la articulación de la identidad (WILLIAMS, 2004), en este caso, de lo femenino¹⁷²; insistiendo, en estos términos, que la subjetividad, el deseo y lo erótico no podrían hacer sentido sin el arte. Es de esta forma que la frontera entre ciencia ficción y realidad social se diluye, lo que quiere decir que no hay una separación ontológica entre el conocimiento formal de una máquina, del organismo y de lo tecnológico (HARAWAY, 1985/1991). Arte parece ser un campo de referencias para principios imaginables de otros lenguajes del conocimiento, de la subjetividad o del deseo.

El arte contemporáneo está participando como ejercicio crítico de la construcción de significados, en un proceso de revisión y sustitución, lo que también puedo conceptualizar como ejercicio de *(re)producción de lenguajes* con claras preocupaciones culturales. Es en este proceso de intervención que pretendo *atravesar* lo femenino cuestionado su conocimiento, dialogando desde las márgenes, desde lo queer, con estudios feministas, de antropología y postcoloniales.

Dejando claro que, artísticamente, no estoy concibiendo las márgenes dentro de una geografía occidental que se remite a coordenadas en clara oposición binaria Norte/Sur (BOAVENTURA DE SOUZA, 2004), Occidente/Oriente (SAID, 1978/2007). Me posiciono desde las márgenes como terreno político privilegiado de visión y

¹⁷¹ Todavía no se ha encontrado un consenso para la categorización de estas prácticas visuales. Dificilmente en un contexto de globalización, estas prácticas visuales pueden ser denominadas como no-Occidentales. En este contexto, se han estado desarrollado otros campos denominados como *world art studies* (PAMELA, 2003).

¹⁷² Son pioneros en performances para una investigación y/o cuestionamiento de la identidad femenina las propuestas de Adrien Piper como *Alimento para el Espíritu* (1970) y *Yo soy la localización # 2* (1975); Martha Wilson y Jackie Apple: *Transformación: Claudia* (1973); Joan Jonas: *Organic Honey* (1972); y, Eleanor Antin: *Entalle: Una escultura tradicional* (1972), entre otras.

actuación. Podemos localizar un vínculo entre actitud queer y actitud artística, cuando lo queer emerge desde las márgenes del feminismo y, cuando el sujeto político del feminismo no es más *mujer*, precisamente, en el arte de la literatura (ANZALDÚA, 1987).

Como ya ha sido ejecutada en otros proyectos, la metodología queer es inter y transdisciplinaria, se caracteriza por ser flexible y suponer un tipo de deslealtad para con los “métodos académicos convencionales” (HALBERSTAM (1988/2008: 32). Así también, además de interrelacionar diferentes metodologías aprovechándose de ellas, la metodología queer es carroñera porque trabajando con el pasado utiliza lo que teóricamente ya está muerto (TORRAS, 2005). Recordando que la interdisciplinaridad permite la construcción de nuevos objetos (WILLE, 2008), metodología queer se vale de restos metodológicos de distintas disciplinas para la producción de información de sujetos que han sido ignorados o excluidos por los estudios tradicionales (HALBERSTAM 1988/2008). Puedo afirmar que las imágenes con las que estoy trabajando para una problematización de lo femenino a lo largo de la presente investigación, pertenecen a contextos lesbianos, postlesbianos¹⁷³, femenino-masculinos, feministas, post-feministas, queer, postqueer y/o trans, lo que contribuye para una queerización del sistema de arte, entre otros aspectos.

La metodología queer que expongo a continuación tiene como objetivo proponer los distintos agenciamientos del proceso artístico de lo erótico como (*en*)*codificador de cultura* y también, como (*re*)*productor de lenguajes*. Propongo esas categorías como instrumentos de abordaje y (*re*)*traducción* teórica, como formas de interferir en prácticas artísticas de lo erótico en el momento de su estudio. (*Re*)*producir lenguajes* quiere decir *queerizar*, traducir cruzando fronteras económicas, políticas y libidinales (COSTA, 2006), atravesar lenguajes, decir desdiciendo, transcribir *conceptos* en su inflexión política y material (EPPS & KATZ, 2007). Las imágenes de arte de lo erótico que problematizan lo femenino no son arbitrarias. Como dispositivos artísticos, la (*re*)significación y cuestionamiento sexual con la que trabajan tensionan modelos y teorías. Y es que lo que se está proponiendo es trabajar con un deseo visual disidente y alternativo, frente a la sexualidad binaria. Esto lo vamos a ver a través de la impregnación de conceptos como

¹⁷³ Para una explicación de lo postlesbiano, puede ser consultada la investigación de Clare Farquhar (2000). La autora indaga también si existe una imagen representativa de sexo lesbiano.

ambigüedad, fetichismo, manifiesto y desafío. Se trata de una metodología que no es pasiva en el momento en que actúa. Cuando aplicada (*en*)codifica la cultura mediante una (*re*)producción del lenguaje, provocando interferencias en la manera de mirar o producir una imagen, dentro de un proceso de transformación cultural.

En la próxima sección propongo abordajes teóricos para el estudio de modelos y teorías de imágenes para configurar una metodología queer para la investigación y producción de prácticas visuales.

Abordajes teóricos de imágenes

Durante el tránsito que he tenido como profesora de historia y antropología del arte y como artista, me he dado cuenta de que el estudio de las imágenes en el momento de visualizar fenómenos o de recortar o construir visualidades está mediado por teorías que corresponden a modelos, formas de operar o de raciocinar, es decir, a pautas o códigos construidos y aprendidos. Y que los resultados que obtenemos están condicionados por las categorías a partir de las cuales surgen esos modelos determinados, formas de interactuar en el espacio cultural. O sea, no estamos “viendo” en la imagen a la imagen y, tampoco el trabajo artístico transporta una visualidad propia o ajena a la teoría o modelo que lo constituyó, sino que estamos percibiendo y trabajando con un lenguaje y una visualidad aprendida. En este capítulo, ejecuto asociaciones y disociaciones entre las distintas formas de estudiar imágenes y categorizar identidades, configurando lo que estoy denominando como metodología queer para estudios visuales.

Estoy entendiendo como abordajes teóricos de imágenes a aquellas teorías y metodologías cuyo objetivo es estudiar la configuración de una imagen en lo que se refiere a su lectura, análisis, interpretación o producción. Parto de la base de que para cada uno de los abordajes existe una manera de concebir la visualidad y el lenguaje en la imagen, activados a través de formas de estudio determinadas o sea, mediante teorías y metodologías apropiadas.

Investigar mediante abordajes teóricos implica el estudio de premisas teóricas, así como de sus interfaces en sus distintas adecuaciones y momentos metodológicos para con determinadas disciplinas, generando en la práctica de su estudio y constitución, el propio abordaje. Desde una perspectiva queer, discuto esas maneras de configurar, analizar, interpretar o producir imágenes.

A su vez, abordar desde una perspectiva queer significa trabajar con una actitud crítica frente a esas formas de interpretar o producir imágenes, eliminando algunos de los conceptos y retomando otros y, siempre expandiendo las visualidades que no precisamente se afincan en un código binario identitario. Las imágenes, de alguna forma o de otra, contribuyen para mantener los efectos normalizadores (PRECIADO, 2010b) y excluyentes de las denominadas minorías sexuales. Estoy construyendo el supuesto de que los abordajes teóricos que percibo para el estudio de imágenes hacen parte de lo que Foucault explica como modos instituidos de conocimiento de sí y de su saber (1980-1981). Lo que deseo explicar es que la configuración de una imagen, su análisis, interpretación o producción, demanda modos instituidos y saberes determinados que se establecen y se transforman dentro de procesos de conocimiento, instaurados académica, disciplinaria e científicamente. Se trata de formas y adecuaciones de ver, interpretar y codificar que instituyen procesos de conocimiento y saberes. Esas formas a partir de las cuales experimentamos, nos conducimos y nos comunicamos mediante imágenes están regidas por estructuras teóricas¹⁷⁴. El lenguaje funciona precisamente dentro de sistemas y estructuras teóricas y es constitutivo del pensamiento (GEERTZ, 1973/2003). Cada abordaje teórico instituye una forma de uso de lenguaje y de visualidad para la configuración, interpretación o producción de una imagen, para su experimentación, conducción, expresión o comunicación.

En todos los abordajes, la forma en que debe ser usado el lenguaje determina cómo modelos, teorías y metodologías deben accionar la visualidad en las imágenes, para lo que Foucault (1980-1981) se refiere como la producción de subjetividades, para la instauración, manutención y transformación de las identidades. Estoy de acuerdo con Preciado (2004/2007) en que la producción de subjetividades debe ser estudiada a partir de constelaciones transversales como cuerpo, sexualidad, raza, nacionalidad, lengua y estilo y, principalmente, para esta tesis, mediante las constelaciones de la imagen. Estoy hablando, en específico, de subjetividades políticas que no se fundamentan en identificaciones naturales o naturalizadas (Idem, *Ibidem*), donde interfieren las nuevas tecnologías para la reinención de imaginarios políticos y estrategias de acción (BAÑÓN, 2010). Esto

¹⁷⁴ Estudios sobre filosofía matemática explican las asociaciones entre modelos de pensamiento y percepciones visuales. En este campo puede ser consultado el estudio en forma de reseña de Jeremy Avigad (2009) sobre la obra de Marcus Giaquinto publicada bajo el título *Visual Thinking in Mathematics: An Epistemological Study*.

indica que el estudio del arte de lo erótico en cuestión, cuando problematizante de lo femenino, trabaja en tensión con la(s) cultura(s) provocando modificaciones en nuestra mirada, interferencias e *intoxicaciones visuales*. A continuación expongo los abordajes al mismo tiempo en que dialogo con otros campos de saber(es).

Abordaje iconológico

Estudiar imágenes artísticas mediante el uso de la iconología significa espejar el problema de una cultura. En el contexto de producción de subjetividades, el cuerpo adquiere una imagen, el cuerpo es producido como imagen. Esto no quiere decir que cada cuerpo sea apenas un espectro, una imagen discursiva o un discurso imagético. Sino que para cada cuerpo producido tecnológica, discursiva y subjetivamente, corresponde una imagen creada tecnológica, discursiva y subjetivamente. Estas predisposiciones, adecuaciones, interacciones, percepciones, transformaciones que surgen y se suceden en el espacio y en el tiempo a través de los cuerpos como imágenes tienen sentido a través del lenguaje discursivo, violento, tecnológico y visual.

Para Aby Warburg, los estudios iconológicos se oponen a la estetización de la historia del arte (CASTAÑEDA 2009: 9), para evitar consonancias estéticas para con los métodos formalistas. Lo que quiere decir que la iconología no se preocupa con los estilos, sino que intenta analizar cuáles fueron las soluciones plásticas que los artistas encontraron, siempre en vínculo con el pasado (AGAMBEN, 2007). Podemos ver cómo la iconología cree en un tipo de transmisión conceptual imagética a través del tiempo. Así, las imágenes son heredadas por la tradición, considerando a la cultura como un proceso de transmisión – difusionista.

Al analizar las mutaciones a partir de un mismo tema, la iconografía ayuda a trazar una historia de las ideas, prestando mayor interés en los temas y contenidos. Las imágenes son objetos complejos que cobran vida culturalmente, por lo que también generan cultura(s). E iconológicamente, los artistas contribuyen para una visualidad propia o subjetiva que al estar articulada con la(s) cultura(s), están proponiendo otro lenguaje, otra manera de mirar una realidad cultural. De esta forma, estas prácticas artísticas adquieren la función de *(en)codificadoras culturales* y *(re)productoras de lenguaje*. Es así como habitan y se transforman las *realidades culturales*, mediante la complejidad de las imágenes dentro de prácticas de lenguaje que han sido propuestas por

artistas. La *(re)producción del lenguaje* para una *(en)codificación cultural* de deseos disidentes es lo que estoy proponiendo como función de la metodología de investigación.

Dentro de los estudios en iconología/iconografía, es importante el trabajo de Marie-Jo Bonnet (2000) en lo que se refiere a una problematización de lo femenino. Para la historiadora del arte, la iconología actúa reforzando el lugar de la sexualidad en la organización social. El imaginario que no refuerza el eros pederasta (Idem, *Ibidem*) o la visión *heteronormativa* (BERLANG & WARNER, 1998) es excluido de la *Ciudad*. El eros pederasta¹⁷⁵ está erigido en la Institución del Estado. En la Grecia Antigua tenía el propósito de iniciar a los jóvenes en su futuro papel viril, hacia una sociedad patriarcal naciente occidental que, no es más que la que se pretende vivir en la actualidad. El deseo denominado masculino nunca desaparece o es excluido representacionalmente. Iconológicamente, el deseo denominado femenino no puede ser “visto”, porque no es fálico ni erecto, por lo tanto, es juzgado como “irrepresentable” por el enigma que provoca. ¿Qué significa el deseo femenino? O bien, ¿qué puede llegar a significar el deseo femenino? ¿De qué estamos hablando cuando decimos deseo femenino? Aunque no estoy optando por un binarismo, me parece importante dejar claro que el proceso de investigación para una problematización de lo femenino en el arte de lo erótico y desde una perspectiva queer, debe ser configurado de forma diferente al de una problematización de lo masculino. Lo que no excluye una masculinidad femenina o cualquier variante que parta de lo femenino. Pero es imprescindible partir de bases diferentes, de estudios diferentes, de historias o genealogías diferentes. Análisis, producción, bibliografía, teorías y metodologías, no pueden ser las mismas. El deseo que problematiza lo femenino, es muy diferente como manifestación, práctica sexual o cultural del denominado masculino, tanto en términos de sexualidad, subjetividad y erotismo, cuanto en términos históricos, económicos, colonialistas y postcolonialistas. Y no estoy hablando de esencia o sustancia, sino de recorridos históricos, culturales, violentos y políticos de constitución y tecnoconstrucción diferentes, de procesos de conocimiento científicos y tecnológicos diferenciados. De acuerdo a esa especificidad, su estudio demanda una intervención y compromiso diferente (HARAWAY, 1999).

¹⁷⁵ También denominado como “amor socrático” (HILL & WALLACE, 2003: 209-210).

Es así como retomando y a partir del razonamiento de Bonnet, puedo inferir que estamos frente a una exigencia cultural: solamente puede llegar a formar una iconología aquello que puede ser representado o significado. Cuando en un trabajo artístico aparece un deseo abierto hacia otra iconología alternativa, o sea, intentando abrir un territorio de lo no fálico, no-binarista, llega a ser considerado como irrepresentable, porque no puede ser “visto” y por lo tanto, se le es percibido como peligroso. De la misma forma, puedo hacer una trasposición a otras experiencias que he tenido cuando doy clase o cuando produzco una imagen “extraña”. Los espectadores temen ante lo desconocido. Cuando no hay un significado visual surge el temor ante lo visto. Podemos decir que el temor frente a una imagen es el desconocimiento de lo visto.

En una visita que he realizado al Musée du Quai Branly, en París, en el invierno boreal de 2009-2010, he tenido la oportunidad de confrontarme con la colección de objetos de Mali, Côte d’Ivoire, Nigeria, Gabon y Congo. Sin embargo, por falta de teorías para visualizar las representaciones de cuerpos provenientes del arte de dichas culturas, he sentido temor: una falta de códigos para una posible traducción visual. He aprendido arte en un país postcolonial. Y aunque Brasil es una nación privilegiada en lo que se refiere a la investigación y desarrollo de un arte contemporáneo autónomo e independiente, mis únicas certezas, en aquel momento, han sido las relativas a un arte universal occidental¹⁷⁶. Ahora me doy cuenta de la necesidad de nuevas

¹⁷⁶ Esta *(des)clasificación* del arte africano es histórica. La historia de arte cuenta con varios registros, destacándose la categorización de “primitivo” para trabajos de máscaras de tribus africanas, cuya visualización es apropiada por distintos movimientos del arte moderno como el cubismo y el fauvismo. Posicionando a la cultura de Europa Occidental como civilizada, detentora y practicante de “la cultura” y “las *fine arts*/bellas artes”, confinando a la dimensión de lo mágico y del ritual lo que ha sido denominado como mundo “primitivo” (SCHEIBLER, 1999: 21). Por eso no estoy de acuerdo con que la crítica contemporánea continúe categorizando al arte que se produce en África como “primitivo”, como es el caso de Liliane Meffre (2010). Y lo ha hecho en un espacio académico recientemente, en 2010, dentro del Ciclo Pensamiento del siglo XXI, en la Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, frente a estudiantes y profesores universitarios. Esto no quiere decir que yo subestime nociones como “primitivo”. Pienso que es necesario hacer una genealogía sobre aquellas nociones que han tenido implicaciones epistemológicas y políticas. Creo que deben ser recuperadas investigaciones antropológicas como las de A. C. Oughtter Lonie (1878), donde recupera nociones como “primitivo” ofreciendo otras perspectivas. El trabajo que viene realizando Alfred Gell (1998) es importante por su pertinencia actual y política para una ampliación del objeto de arte, desde el *punto de vista antropológico*, articulando conceptos como *agencia* para la configuración de los objetos. También destaco el trabajo de Philippe Descola, por su trabajo curatorial que he tenido la oportunidad de conocer, realizado en la exposición *La Fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*, en el Musée du quai Branly, París (16 de Febrero de 2009 al 17 de Julio de 2010). El trabajo de

políticas de resignificación (CHEETMAN, HOLLY & MOXEY, 2005) que, nos permitan percibir imágenes de cuerpos fuera de las representaciones dichas universales.

En el próximo ítem discuto la importancia de los estudios postcoloniales y de culturas visuales para el estudio de la visualidad en diferentes contextos culturales. No sin antes dejar claro que, una iconología que problematice lo femenino en lo erótico, será constitutiva del proceso investigativo metodológico. Tanto el objeto como el campo se configuran en la práctica investigativa. En este momento y metodológicamente, estoy tomando a la interdisciplinaridad como una práctica que construye su objeto (VIGOROUX, 2000) en su propio andamio (LEIS, 2005).

Abordajes de estudios postcoloniales y culturas visuales **(Des)clasificación discursiva – visual**

Esas nuevas políticas de (re)significación también han sido una tarea de teorías queer que, han estado trabajando en la (re)codificación de la sexualidad y del cuerpo partiendo de contextos investigativos creados por los estudios postcoloniales. La construcción de la sexualidad y de los deseos ha sido producto de una dicotomización del cuerpo colonizado, tanto metafórica como literal, tecnológica y visualmente. Las teorías queer problematizan las narrativas de viaje y/o antropológicas que, si las consideramos dentro de un dispositivo de la alianza y de la sexualidad (FOUCAULT, 1976/1984) han funcionado como discursos colonialistas al mismo tiempo en que han instado a la existencia del propio colonialismo (TRAUB, 1995). En esta parte, problematizo la construcción de la sexualidad a partir de la *(des)clasificación* visual de fenómenos no-binaristas y sus consecuencias para los estudios de género, de sexualidades y de visualidad, de cómo el punto de partida para la interpretación de las identidades se efectúa a través de la percepción visual del fenómeno, clave para entender la sexualidad en un contexto de la crítica postcolonial y de producción de subjetividad. No podemos entender el

Descola abre el objeto de arte antropológico proponiendo distintas prácticas artísticas para ser abordadas a través de cuatro modelos de figuración: un mundo animado, un mundo objetivo, un mundo subdividido y, un mundo entramado. La exposición nos propone un diálogo visual entre distintas prácticas culturales y artísticas, con las máscaras amazónicas, las miniaturas de los Inuit, la pintura holandesa, la fotografía francesa del siglo XIX, las pinturas australianas articuladas con sueños, la pintura contemporánea del Senegal, y también, con las tramas de la cultura huichol, entre otras más.

dispositivo de la sexualidad (FOUCAULT, 1976/1984) sin comprender la colonialidad (QUIJANO, 2000). Es decir, el dispositivo de la sexualidad actúa en un *régimen epistemológico visual*, donde minorías, en términos de representación, no tienen control sobre su propia imagen¹⁷⁷ en distintos espacios como los de comunicación, políticos, culturales, artísticos e, incluyendo el académico (MACHADO, 2004).

En las narrativas antropológicas existe una reivindicación conceptual por una identidad de género binarista. La observación parte de la visualidad en función de un *régimen epistemológico visual*. La invisibilización de lo que no comporta ni femenino ni masculino, de lo ambiguo, de lo que escapa, de lo que transita, da lugar a la colonización visual que se ejecuta al (*en*)capsular el cuerpo como imagen de género.

¹⁷⁷ Dentro de la Antropología Clásica, específicamente, en los estudios de Saladin d'Auglure (2006) es posible depararse con la forma que se investigan fenómenos fuera del código binarista, sobre lo que él denomina como *el hombre travesti*, en la isla Saint-Laurent, en el estrecho de Bering, Alaska. Instituye cuerpos de análisis que son mediados visualmente. El uso de categorías está interpuesto por esa visualización, entre otros aspectos. El lenguaje de la antropología ha actuado como instrumento de legitimación de identidades, desde una perspectiva de la crítica postcolonial (CUNHA, 2002). Haciendo uso de transcripciones etnográficas, Saladin d'Auglure denota que ha prestado atención a la importancia del vestir, antes que a la forma cómo actúa dicho personaje. Y visualiza cómo un hombre con bigote se viste como mujer, advirtiendo que existe una gran consideración por este tipo de personajes que no pudieron ir al encuentro "de su naturaleza" (2006: 302). Esta narración corresponde a una de las manifestaciones de ansiedad colonial (PRECIADO, 2010) para enfatizar prácticas culturales del Nuevo Mundo del África o del Este, con la finalidad de establecer diferencias entre habitantes "nativos" y habitantes europeos (TRAUB, 1995), traduciendo observaciones en categorías de género y sexualidad. Sadine d'Auglure (2006) localiza otras prácticas travestis en Siberia, como con los Tchoukhtches, y, en el noroeste del Pacífico. Afirmando de antemano que el estudio de estos personajes es parcial y que ha sido asociado a la homosexualidad, el antropólogo propone desplazar el abordaje de la orientación sexual para la dimensión de género. Este dato es relevante, porque podemos ver cómo hay una problematización, una nebulosidad, algo que no puede ser encajado dentro de los estudios de la homosexualidad. Hay un *sujeto trans* que ha sido categorizado como *travesti*. Intentando ser objetivo en su observación el autor insiste en traducir el sistema de los yupiit como moral, donde por lo tanto y desde el punto de vista del autor, se trata de desviaciones sexuales, dice retomando el relato de Jane Murphy (D'Auglure, 2006). Más adelante y en el mismo texto, el antropólogo cuenta que conoció una mujer yupik que, como había sido educada como muchacho sabía de la caza, misma que había sido practicada al lado de su padre. Sadine nos informa que estos casos también son numerosos entre los Inuit de Nunavut. También habla que entre los Inuit canadienses el *travestismo* se interrumpía en la pubertad. La hija debía usar ropas femeninas a partir de la menstruación, tatuar el rostro y cuerpo, lo que ocasionaba crisis de identidad y, lo que la direccionaba para la vocación *chamán*. En esta lectura podemos observar cómo el *sujeto trans* ahora es categorizado como *chamán*. ¿Pero qué es esto? No es más que una categorización, una traducción cultural en una tentativa (in)consciente por (*des*)clasificar posibles disidencias sexuales blancas y heteronormativas - cuando vistas desde el ángulo de un paradigma sexual-. Porque D'Auglure está hablando desde el género, desde su obsesión colonial, utilizando lo que Valerie Traub denomina como *retórica de la sexualidad* (1995).

En diferentes espacios y tiempos determinados individuos no se encuadran en las categorías de femenino y masculino como las ha estado entendiendo la cultura de Occidente. La *(des)clasificación* de Occidente de esos individuos obedece a un modelo de pensamiento. Este modelo de pensamiento ha guiado los análisis antropológicos e históricos. El dimorfismo sexual ha tenido como referente el lenguaje de la anatomía para la clasificación de los cuerpos durante el trabajo de campo, lo que afecta a la interpretación de las relaciones sociales en el resultado final, creando modelos visibles de análisis que ignoran el comportamiento sexual de los sujetos observados (HERDT, 1993). A esto es a lo que estoy llamando colonización científico visual.

Dicha colonización visual puede ser traducida como una *(des)clasificación* visual, en un primer momento y entre otros aspectos no menos importantes. Narrativas en relación a experiencias denominadas actualmente como transmascuinas (ÁVILA & GROSSI, 2010), por ejemplo, constituyen un exilio constante de Occidente que, se efectúa en el abandono epistemológico o en su ausencia de estudio¹⁷⁸. Me refiero a ellas como “denominadas actualmente” porque no deseo categorizar en función ni de sexo ni de género. Dentro de un arte de lo erótico y desde una perspectiva queer, no existen taxonomías. Es un problema. Pienso que la solución metodológica está en privilegiar el estudio de procesos, antes de categorizar a los sujetos.

Es así cómo culturas visuales se niegan a tomar por sentado lo visual, problematizando lo visual como tal, así como también los estudios postcoloniales parten de la premisa de que sujetos observados y analizados no han contado con los medios para poder configurar su propio punto de vista, careciendo de un control sobre su propia imagen. El *régimen epistemológico visual* edita culturalmente la imagen del cuerpo en función de una representación sexual binaria, utilizando diferentes mecanismos de regulación como cine, arte y medios de comunicación.

En un nivel discursivo de su abordaje, la edición de la imagen está articulada con prácticas regulatorias – dentro de ese *régimen epistemológico visual* –, que tienen el poder de producir y gobernar cuerpos, mediante un proceso de reiteración de normas específicas. La

¹⁷⁸ En este sentido, resulta sobresaliente la investigación que Simone Ávila está efectuando en el Programa Interdisciplinar en Ciencias Humanas/UFSC, sobre transmascuinidad, utilizando como recurso un site que ella misma ha construido <<http://soutranshomemedai.webnode.com/>>. Accedido en 05-05-2010. Se trata de la primera investigación en su género, en el contexto brasileño.

reiteración es un proceso necesario que nunca se completa (BUTLER, 1991). Las inestabilidades de los cuerpos son posibilidades de regulación. Esa adecuación es discursiva pero también tecnológica, para una materialización que se realiza en función de una adecuación visual, entre otras. Discursivamente es a través de prácticas performativas que se ejecuta ese acto regulatorio. La performatividad es citacional y reiterativa. El lenguaje produce la realidad que nombra (Idem, Ibidem). Esto indica que la producción de los cuerpos nunca termina, es necesaria una reiteración constante. Las normas regulatorias de sexo trabajan en una modalidad performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más allá de todo esto, del *sexo* de los cuerpos, de modo que sean inteligibles *visualmente*. La diferencia sexual, el código binario, está al servicio de la consolidación del imperativo sexual (Idem, Ibidem). Los cuerpos materializan la norma regulatoria. Lo que quiere decir que la construcción cultural de género no es superficial. Sexo no es solamente lo que la ciencia dicta que las personas tienen. Sexo es una de las normas a partir de la cual el sujeto pasa a ser viable o programable. Lo que califica un cuerpo para la vida, en el dominio cultural de la inteligibilidad (Idem, Ibidem).

Recordando que este efecto solamente tiene éxito dentro de un contexto histórico y cultural, o sea, la existencia de prácticas performativas no es automática o se da por sí sola, sino que obedece a convenciones preestablecidas (AUSTIN, 1955), así como también a prácticas de violencia y tecnológicas (PRECIADO, 2010). Su constatación está mediada por un contexto de visualidad cultural. La visualidad de sexo es iconológicamente cultural y colonial, una construcción científica a partir de la colonialidad del poder (QUIJANO, 2002). Instituciones como familia, educativas, jurídicas, de salud, académicas y científicas, constatan y producen realidades de sexo, subjetividades y deseos, de acuerdo a íconos y representaciones de género y sexualidad que están siendo mediadas por distintos soportes visuales. Configurando lo que podríamos llamar como *cultura sexual visual*. Imágenes producidas mediáticamente tienen impacto sobre deseos y subjetividades, en la medida en que actúan en *identidade sprojectadas e, identificaciones sociales y filiaciones culturales* (SHOHAT, 2001).

Es por eso que los estudios de culturas visuales tienen como propósito estudiar y resistirse a las explicaciones meramente culturalistas, es decir que, investigan cómo actúa la constructividad en lo que se presenta como visualmente natural (MITCHELL, 2005). Al

cuestionar lo visual como natural, culturas visuales problematizan la complejidad de la tecnología visual (Idem, Ibidem).

En la próxima parte, explico cómo es que actúa la tecnología para la producción y regulación de las subjetividades, deseos y eroticidades.

(Re)clasificación tecnológica – visual

Esto quiere decir que no basta la inteligibilidad de sexo como práctica discursiva. Dentro de este dispositivo de la sexualidad y, en un contexto de crítica postcolonial, fenómenos residuales como lo trans que también pueden ser llamados líneas de fuga (BREA, 2006) o lo que no puede ser identificable en el código binario, pasan a ser trabajados por un conjunto de tecnologías del cuerpo tanto científicas como artísticas y mediáticas. Hay una articulación entre arte, ciencia y tecnología para la producción de lo femenino. Es así como el objetivo de esta sección es explicar cómo opera una *(re)clasificación* que actúa tecnológica y visualmente, como componente de una ansiedad colonial, como a continuación explico.

A partir de la Segunda Guerra Mundial van a proliferar cirugías, experimentaciones y acciones hormonales, así como producciones artísticas y de comunicación para la sobrecodificación estética y erótica de los cuerpos, dentro de una lógica binaria heteronormativa. Recordando que la designación masculina o femenina se ha efectuado de acuerdo a criterios visuales relacionados con una estética de la sexualidad y de sexo (PRECIADO 2009) o, a través de informaciones científicas que no son más que lecturas a partir de lenguajes de tecnologías de visualización (HARAWAY, 1999). En un contexto neoliberal y de consumo, individuos son reubicados en “lógicas clasificatorias reguladoras de un orden moral global” (CUNHA, 2002: 157-158).

En lo que se refiere a los lenguajes de las tecnologías de visualización, tenemos como principal dispositivo a la pornografía¹⁷⁹.

¹⁷⁹ En lo que se refiere al debate sobre pornografía, en 1990's en los Estados Unidos, liderado por la feminista Catharine MacKinnon, destaca el trabajo de Charlotte Witt (1997), donde hace un análisis comparativo entre el discurso de MacKinnon y el de Nadine Strossen. El supuesto del que parte MacKinnon es el de que si la pornografía es performativa, por lo tanto es discriminante y violenta a mujer. Ya para Strossen, la pornografía puede tener más de un uso. Desde un liberalismo clásico, Strossen celebra lo que ella denomina *libertad sexual* por lo que, censurar a la pornografía significa actuar con *represión sexual*. Teorías que discuten la visión moral que se le ha dado a la pornografía, pertenece a Alisa L. Carse (1999). El carácter de ficción de la pornografía es tratado por Jean Dragon (2001), para quien las nuevas tecnologías provocan un desplazamiento de la intimidad, dando lugar a dos posibles efectos: al poder

La pornografía *(re)clasifica* la designación de las identidades normalizando la relación entre los cuerpos, proponiendo pedagogías de la sexualidad (PRECIADO, 2009). La película pornográfica opera como una máquina performativa produciendo modelos de sexualidad. La pornografía indica cómo deben ser usados los órganos, haciendo una distinción entre los que deben ser considerados sexuales y los que no deben ser sexuales y bajo qué circunstancias temporales, espaciales, públicas y privadas deben ser utilizados (Idem, *Ibidem*). La sobrecodificación actúa erotizando determinados órganos del cuerpo al mismo tiempo en que los inserta binariamente o como masculinos o como femeninos. Los afectos no existen en sí, no son ajenos a individuos o comunidades y tampoco son inseparables de la circulación de los signos visuales que los produce (GONZÁLEZ, 2009).

Esta sobrecodificación visual de la sexualidad es performativa y tecnológica, en la que sexo es performado a través de prácticas repetidas y políticamente reguladas: se trata de una industria del espectáculo donde interviene la teatralización, la iluminación y la escenografía públicas, para la tecnovisualización de los cuerpos, de modo que, cuánto más inaccesible sea la presentación del cuerpo, más deseable. La sobrecodificación, además de estar presente en la Internet, el cine, el arte y la televisión, produciendo placer mediante normas y estéticas corporalizadas, ha estado afectando la producción de la subjetividad (PRECIADO, 2008).

A partir de los niveles epistemológicos y teóricos que he expuesto hasta aquí, en este capítulo, voy a desarrollar en la siguiente sección el nivel metodológico de la presente investigación.

Metodología queer para la investigación/producción de artes visuales

El objetivo metodológico primordial es traspasar modelos precedentes – binaristas –, dentro de un contexto de globalización, donde no sean utilizadas categorías dicotómicas como colonizadores y colonizados, evitando oposiciones maniqueas entre “nativos y colonialistas”, “oprimidos y opresores” (KUPER, 1999/2002: 283). Lo queer y lo trans no trabajan con categorías binarias, sino con saberes situados en una multiplicidad de lenguas que atraviesan la

transgresivo de la imagen o bien, a la definición de territorios identitarios. Para una visión panorámica sobre lo que se ha producido como lo que podría denominarse crítica pornográfica, puede ser consultado el trabajo de sistematización de Catherine Zuromskis (2007).

sobrecodificación de un lenguaje único sexualizado (PRECIADO, 2008). La metodología queer que propongo traspasa las categorías, trasgrede la *(des)clasificación* mediante la *(re)producción de lenguajes*. Y donde la resistencia se transforma en *(re)producción* de visualidades disidentes traficando con conceptos de distintas lenguas y disciplinas, para la interferencia artística en el *régimen epistemológico visual*.

Estoy configurando una perspectiva queer como un proceso que permite atravesar disciplinas con la finalidad de mostrar un paradigma binario que permea un *régimen epistemológico visual*. Lo queer, en esta pesquisa, dialoga con el feminismo de tal forma que, propongo contribuir metodológicamente para el desarrollo de un feminismo queer.

Genealógicamente encuentro que lo queer emerge en el campo del arte, precisamente, en el campo de la literatura. Es por eso que estoy proponiendo una *perspectiva de lo queer* a partir del pensamiento de Gloria Anzaldúa (1987), poeta chicana. Comprendo lo queer en la consciencia mestiza – y feminista – de Anzaldúa, en el campo de la literatura.

Lo queer, en Anzaldúa, es el nombre que adquiere un tipo de inestabilidad en relación al carácter binario de la ciencia occidental. Estudio lo queer en Anzaldúa articulándolo con las teorías queer que han desarrollado distintas autoras, para poder ampliar la definición de la perspectiva queer que estoy proponiendo para esta investigación, a modo de introducción de la metodología queer. Trabajo con aquellas premisas que están siendo importantes en la contemporaneidad para la configuración de los estudios queer, en el contexto de crítica de los estudios de ciencias y, de la investigación y práctica inter y transdisciplinaria. Explico también la manera en que estoy operando en la investigación, es decir, justifico el proceso de traducción como forma de sobrevivencia queer, más allá de ser una práctica de deconstrucción.

El pensamiento de Anzaldúa coincide con la traducción cultural de las teorías postmodernas y postestructuralistas europeas, en la academia estadounidense. En el área de la literatura los textos son deconstruidos revelando su heteroglosia. Pero al mismo tiempo los postestructuralistas muestran que lectores son productores activos. Esto es transferido para el contexto de las identidades. Los significados *de sí* son producidos *en* y *con* el lenguaje, dentro de un discurso que es definido como sistema de poder y conocimiento, cuestionándose de esta forma a la ciencia moderna.

Desde el punto de vista de Anzaldúa, existen paradigmas dominantes y formas de pensar previamente definidos que son

presentados como inmutables. Estos paradigmas son transmitidos a través de la cultura. Anzaldúa no trabaja con la categoría de biopolítica, pero percibe la preservación de los derechos de la tribu sobre los derechos individuales como importantes culturalmente para lo que es considerado como sobrevivencia de la tribu. Judith Butler (1990) construye como uno de sus presupuestos filosóficos el de que toda narración se crea dentro del lenguaje y que por lo tanto, no puede saber ni lo que está antes ni fuera de sí misma – de la narración –. Lo que se establece como “lo de antes” es una atenuación de la ley. Decir que una ley es universal es una forma de garantizar su preservación en la vida social (Idem, Ibidem). Anzaldúa contempla la ecuación entre cultura y ley. En Butler, la ley regula el campo sexual que pretende describir, describe los sujetos sociales que pretende representar y, multiplica los géneros que desea dominar.

Para Anzaldúa (1987), mucho de lo que la cultura condena en la vida social está enfocado en las relaciones de parentesco, en el bienestar de la tribu, de la comunidad y de *familia*. Para Butler (1990), el sistema sexo/género es dictado en instituciones culturales como *familia*, a la que se refiere como una forma residual del intercambio de mujeres y de la heterosexualidad obligatoria, lo que estoy traduciendo en esta investigación como residuo postcolonial o bien, *fetichismo*.

En Anzaldúa, lo queer abraza lo perverso, lo problemático, lo que atraviesa los confines de lo normal, lo considerado como lo transgresor, donde incluye también a *indocumentados*, a los inmigrantes ilegales en el contexto chicano. Abordajes desde el feminismo y lo queer, como los de Jon Binnie y Tracy Simmons (2006), estudian disidencias sexuales y su impacto sobre políticas de migración cuestionando categorías analíticas como origen – hogar y *familia* –, que nos remiten a afinidades entre reproducción, parentesco y heterosexualidad, condicionando el derecho a la ciudadanía en un contexto de globalización y diáspora, dentro del proyecto moderno de Estado-nación. Beatriz Preciado propone la creación de un movimiento internacional de desnacionalización, lo que implica el abandono de la identidad nacional, así como sus restricciones de movilidad y de acceso a trabajo y territorio. De forma articulada, para Teresa de Lauretis (1991), lo queer surge para problematizar construcciones discursivas y silencios en el campo de las sexualidades. Desde el punto de vista de de Lauretis, teorías queer esquivan distinciones en los protocolos discursivos, con una fuerte protesta contra ideologías pasivas, con el propósito de transgredir distinciones de estilos de vida y sexualidades en las prácticas sexuales denominadas como

lésbico-gays (Idem, Ibidem). Teorías queer, en de Lauretis y como yo las estoy empleando en esta tesis, evitan definiciones identitarias como identidades étnicas (Idem, Ibidem). Es preciso redimensionar las diferencias. Lo queer no significa alguna identidad específica sexual, sugiere la dificultad para definir una población, enfatiza de Lauretis. Butler también cuestiona, en teorías feministas, el uso de conceptos como color, sexualidad, etnicidad y clase que, son antepuestos para incorporar un sujeto situado.

De la misma forma, Anzaldúa (1987) prevé esta dificultad de definición al visualizar a *los otros*, a los que se desvían del común sexual, además de los homosexuales. Desplazándose del pensamiento binario, Anzaldúa describe a esa otredad como (ab)normalidad, como (de)formidad, incluyendo personas con locura o con alguna mutilación, entre las que actualmente pueden ser incluidas aquellas que se consideran como locas o deficientes. Igualmente, para Marie-Hélène Bourcier (2002), el movimiento de lo queer, más que teorías queer, ejerce una resistencia micropolítica de des-identificación, en una tentativa de explorar recursos identitarios de manera postidentitaria. Lo que quiere decir que lo queer reivindica la desnaturalización de las identidades.

También concuerdo con Butler (1990) cuando afirma que no existe una ontología de género sobre la cual podamos elaborar una política, porque las ontologías de género siempre funcionan a partir de contextos políticos y preceptos normativos, actuando sobre políticas de reproducción y sexualidad.

En ese sentido, rescato en esta tesis, el nexo irreversible entre estudios queer, estudios feministas, de género y de sexualidad, cuando sabemos que la deconstrucción de la identidad instaura lo que es o de cómo se construye la estructura de la identidad, cuestionando el marco fundacionista – y de todas las teorías fundacionistas – en que se ha organizado el feminismo, en términos de políticas de identidad (Idem, Ibidem). La categoría analítica de género está implicada en la construcción de subjetividades, de sexualidades y de deseo. Beatriz Preciado ha estado trabajando en un transfeminismo queer y postcolonial, en oposición a un movimiento gay manso, centralista y amnésico que busca el consenso, el respeto a la diferencia tolerable y la integración. Para Preciado, lo queer busca puntos de fuga frente al control estatal de hormonas, esperma, sangre y órganos, así como de códigos, imágenes, nombres e instituciones de las tecnologías de producción y modificación de sexo y género. Donde lo más importante

no es ser queer, sino tener una actitud crítica frente a los efectos excluyentes de toda identidad sexual, interviniendo críticamente en los procesos de producción y reproducción de vida, en términos de reproducción social, lo que incluye familia, educación y salud.

Desde las márgenes, Anzaldúa encuentra atractivo el ser tanto masculino como femenino, pues posibilita una entrada en ambos mundos. Para la poeta, lo inter o lo que ella denomina como *half and halves*/mitad y de mitades, no sufre confusión de identidad sexual o, algún tipo de confusión de género. Lo que es más grave, alerta Anzaldúa, es la violencia con que la dualidad nos exige optar o por lo masculino o por lo femenino. Es así como la poeta propone construir una cultura mestiza, donde la casa no es el cuerpo, sino el cuerpo es la casa, una arquitectura feminista. En este espacio, Anzaldúa sugiere un tercer país, una frontera que también puede ser ecuacionada con un tercer espacio, con un *in-between* de Homi Bhabha (1998/2001). Anzaldúa explica que la frontera es un lugar vago, indeterminado, criado por un residuo del campo de los afectos. Es un constante estado de transición, donde los *prohibidos* son sus habitantes.

Por eso pretendo desarrollar la perspectiva anzalduana, como una acción de queerizar, de apuntar reiteraciones, tautologías, narrativas que ocuyen la constructividad en las implicaciones de la ciencia moderna en lo que se refiere a la reproducción de la normatividad, en relación tanto a ciudadanía, sexualidad y racialización, como a convenciones artísticas, estéticas y culturales. La primera intención metodológica es la de *atravesar*, no de oponerse, denunciar o deconstruir, sino *(re)traducir* los más intratables fundamentos de la normatividad. *(Re)produzco* otros lenguajes al *atravesar* sistemas binarios legitimados por la ciencia y la tecnología, mediante *(re)traducciones*, *(re)visiones* y substituciones, operaciones propias del arte contemporáneo.

En síntesis, las acciones que propongo realizar dentro de esta perspectiva son: abrir espacios mediante prácticas enunciativas de escrita para sexualidades disidentes no-binarias, así como proyectando exposiciones y manifiestos; provocar interferencias, desafíos e intoxicaciones visuales; *atravesar* la *colonización científica visual* mediante estudios queer y feministas que propongan otras translaciones inter y transdisciplinarias: traficar con conceptos oriundos de diferentes lenguas y disciplinas; traspasar categorías, cruzar *(des)clasificaciones* a través de la *(re)producción* de visualidades disidentes en imágenes contemporáneas, afectando contextos de producción de conocimiento.

Pero lo más importante de esta tesis, es que este conjunto de prácticas, de enunciaciones, de esta escritura, de experiencias, de tránsitos, de desafíos, propuestas y manifiestos, provoque acciones futuras en otras sujetas. Que esta producción textual sea un objeto para la interacción de otras prácticas desde lo queer.

La práctica investigativa de un arte de lo erótico ofrece niveles de trabajo para queerizar las identidades, explorando y desorientando el poder performático de la heteronormatividad. Explorando los lugares de lo intermedio, de lo abyecto (MAHON 2005/2007), de lo inadmisibles, de lo que no tiene nombre. Prácticas artísticas de lo erótico trafican con esos residuos, constituyendo otros espacios para la intimidad y, desembocando consecuentemente en otros deseos y visualidades, marginales y sexuales, afectando contextos de conocimiento en una *(en)codificación de la(s) cultura(s)*.

Esta metodología evita la (re)presentación de pedagogías sexuales. Mediante discusiones teóricas queer, de trans, antropológicas y del arte contemporáneo, pretendo bocetar el lenguaje del arte de lo erótico contemporáneo. Intento encontrar el modo a través del cual se están generando nuevas subjetividades visuales de deseo, mediante una *(re)producción de lenguajes de las tecnologías visuales*.

Como se trata de una metodología inter y transdisciplinaria, propongo *conceptos*¹⁸⁰ como recursos operativos para la configuración del objeto – arte de lo erótico – en su confrontación con lo femenino. Como estoy trabajando con subjetividades, deseos y eroticidades, he decido emplear *conceptos* por su *potencial de intersubjetividad* (BAL, 2002/2009). Los *conceptos* favorecen la investigación inter y transdisciplinaria, en el campo de la(s) cultura(s) y, son intersubjetivos porque su significado varía en cada contexto. Este *potencial de intersubjetividad* de los *conceptos* tiene la función de establecer interrelaciones entre procesos, formas y maneras de adquirir y transmitir el conocimiento, tomando en cuenta la inclusión y la exclusión (2002/2009). Los *conceptos* que propongo son: *ambigüedad, fetichismo, manifiesto y desafío*.

El proceso metodológico queer para la investigación y producción de artes visuales consta de las siguientes fases. En una primera interfaz, construyo una *genealogía* política con el mismo *concepto* a ser desarrollado (FOUCAULT, 1976/1992). En este caso se

¹⁸⁰El *concepto* viene ganando repercusión en el ámbito académico de las humanidades desde los años sesenta, cuando las humanidades percibieron “la importancia de la metodología más allá del discurso crítico” (BAL, 2002/2009: 21).

trata de los conceptos *ambigüedad, fetichismo, manifiesto y desafío*. Para tal, me valgo de la historia sin hacer historia para la reconstitución del fenómeno conceptual y su apareamiento en diversos contextos culturales, económicos, políticos, ideológicos, de género y sexuales. La *genealogía*¹⁸¹ que uso es la propuesta, incursionada y perfeccionada por Michel Foucault (Idem, *Ibidem*).

En esta interfaz, deben estar siendo realizadas transposiciones que puntúen conflictos contemporáneos. Evidentemente, las genealogías no son naturales, como ningún proceso de conocimiento. Lo que estoy queriendo indicar es que la genealogía debe estar siendo trabajada indicando desde la contemporaneidad cómo actúa la gestión de los cuerpos dentro del dispositivo de la sexualidad. Ahora, esto no quiere decir que el tiempo de la investigación sea lineal. La genealogía desde lo queer no está preocupada con el origen de los *conceptos*. Tal vez me preocupa encontrar su surgimiento, del *concepto*, pero esto no quiere decir que esté creyendo en un original o en un *concepto* “verdadero”. Los usos de los *conceptos* dependen del contexto. No hay un *concepto* auténtico. Defiendo el *concepto* como recurso epistemológico que puede y debe cambiar dependiendo del contexto de la investigación.

En una segunda interfaz opera la *(re)producción del lenguaje* y que, ha comenzado desde la primera interfaz, pero de forma política desde su tratamiento genealógico. La *(re)producción del lenguaje* es la operación que consiste en *traspasar* el sentido del *concepto*,

¹⁸¹ A través de la genealogía, Foucault crea un distanciamiento al respecto de áreas de conocimiento. Foucault deja claro que la genealogía no se opone a la historia sino que, se opone a un desarrollo de una meta-historia o a la idealización de un posible origen. O sea, la genealogía en Foucault, no se propone hacer una investigación del origen, porque sería creer en una causa primera. Intentar encontrar un origen como esencia es intentar encontrar una verdad (FOUCAULT, 1971/1996: 137-138). Hacer una genealogía significa investigar aquellos momentos y discontinuidades denominados por Foucault como acontecimientos. Foucault trabaja con la localización de esos acontecimientos, en la singularidad de los acontecimientos, sus conmociones, choques, oponiéndose a la génesis lineal. Foucault toma como referencia la genealogía en Friedrich Nietzsche (1887/1996). Rescata de Nietzsche la noción de *Herkunft* que, puede ser traducida como “procedencia” o “proveniente”, contraria a *Ursprung* que, significa “origen”. Lo proveniente está lejos de corresponder a la semejanza. Lo más importante es el hecho de re(encontrar) la singularidad de un *concepto*, localizando en un momento determinado, sin que esto determine su articulación dentro de una estructura histórica (1971/1996: 140-141). Foucault no pretende remontarse en el tiempo para establecer un gran continuidad, sino que opta por mantener en el pasado esa dispersión que le es propia, marcar los accidentes y las mínimas desviaciones. Para Foucault, el cuerpo es el lugar de lo “proveniente”. Sobre el cuerpo se encuentra el enigma de los acontecimientos pasados, el lugar donde nacen los deseos y errores y donde se desatan, entran en lucha y se eclipsan unos en otros (1971/1996: 143). Sistemáticamente, la historia será efectiva en la medida en que ella multiplicará nuestro cuerpo y lo opondrá a sí mismo.

planteamiento, formulación o enunciación de tal forma que, las relaciones de poder en lo que se refiere al proceso de conocimiento para la constitución de los sujetos sean subvertidas. Es importante prestar atención en el lenguaje. Se debe estar atento a todas las palabras e imágenes. Nada puede presentarse o sugerirse por acaso. El lenguaje debe estar siendo cuestionado en todas las instancias normativas. La investigación y práctica del arte desde lo queer se alimenta del lenguaje de las instancias normativas.

Esta metodología no es meramente discursiva, es práctica y teórica. Lo que quiere decir que debe ser trabajada en la producción de enunciaciones en distintos medios para la subversión de los contextos y modificación de las condiciones de imaginación y producción de los sujetos artistas y no artistas, interfiriendo a través de la provocación de interacciones en todos los contextos posibles. Las producciones de realidades a través de la acción de la *(re)producción del lenguaje* que es práctica estarán modificando las distintas zonas de mi tránsito como teórica, como investigadora y como artista.

En ese sentido, estoy más preocupada con proponer un proceso metodológico de *(re)producción de lenguaje* que pueda ser transportado para la investigación y producción de otras prácticas que no solamente las artísticas visuales. Pero cómo estoy trabajando desde el campo del arte, estaré dando prioridad al papel del *régimen epistemológico visual* y su incidencia en las prácticas artísticas. Sin embargo y al mismo tiempo, me parece que es importante dejar claro que no es un proceso metodológico de *(re)traducción* cualquier. Cuando digo que es desde lo queer, lo que estoy proponiendo es ese cuestionamiento de la constructividad discursiva, tecnológica y visual, de ese fenómeno de lo femenino como una construcción política que se gesta en lo erótico dentro de un modelo dicotómico.

La *(re)producción de lenguaje* también se lleva a cabo en el contexto de las imágenes que hacen parte de la investigación. Quien trabaja con imágenes sabe que es imposible agotar todas las enunciaciones que se desprenden a partir de una misma imagen. Como ya hablé en la **introducción**, esta tesis no constituye un análisis de imágenes, no pretendo hacer un estudio formalista, semiótico, sociológico, psicoanalítico o de otra metodología, solamente utilizo aquellos elementos iconológicos que problematizan lo femenino desde lo queer, esto es, desde un abordaje inter y transdisciplinario investigo procesos de conocimiento, de configuración de subjetividades y de deseos.

La metodología queer trabajada en estos términos debe llevar a la *autorización de la expresión* de conceptos para la construcción y redimensionamiento de contextos en disputa, como los de género y los sexuales, de identidades, de sujeciones, tecnológicos, visuales y hasta nacionales. También debe *autorizar la expresión* de otras categorías, de frases, de enunciações, de planteamientos o formulaciones que permitan la *(en)codificación de la cultura*.

Las imágenes como *stills* o circulando transnacionalmente en sites de la Internet, presentan otras visualidades que nos obligan a pensar y experimentar otras formas de mirar e investigar/producir las distintas imágenes del cuerpo, para un mayor entendimiento de la vivencia de los géneros y los deseos en el denominado *último postmodernismo* (HALBERSTAM, 2005).

El énfasis en la visualidad de las imágenes propuestas para el estudio de lo erótico, también *(en)codifica* el punto de vista formal para la construcción de las identidades. Como fotografías, crean ficciones en relación a lo que se entiende por identidad. La transfiguración del proceso creativo, desde que se genera la idea hasta llegar a la Internet, fornece una imagen con múltiples identidades, como resultado de “contaminaciones e impurezas presentes en el campo fotográfico contemporáneo” (HARTMANN & GOMES PEREZ, 2009: 12). Considero que la Internet facilita la difusión de imágenes, propiciando una intervención política, así como la invención de sexualidades públicas (PRECIADO, 2009).

Así como la tecnología ha sido utilizada para la producción de subjetividades, cuerpos y deseos, de la misma forma propongo reinvertir su uso a través de la cámara fotográfica, retomando fundamentos específicos de la antropología visual, cómo lo es el de propiciar el movimiento de la cámara, hacer uso de tomas subjetivas y experimentales o provocar una interacción con ella como objeto tecnológico de amplias posibilidades. Es lo que expongo en la próxima sección. He estado construyendo una *metodología – acción*, dondeideo y realizo acciones artísticas de tipo experimental, en articulación con la problematización de lo femenino en una búsqueda del arte de lo erótico, enfrentando su proceso de realización como un *desafío*.

Antropología visual y metodología queer

También es importante la posibilidad de trabajar con disonancias visuales produciendo arte. He estado trabajando seleccionando visualidades y estéticas de personajes del medio trans y queer y que yo conceptúo como *modelos*, para la experimentación de procesos de producción de lo que podría llegar a ser un arte de lo erótico desde una perspectiva queer. Reapropiándome de las tecnologías de visualidad, he estado llevando a cabo acciones artísticas desde la antropología visual. Efectúo entrecruzamientos práctico-conceptuales de la antropología visual y de las teorías queer.

Al estar entramada en una metodología queer, algunas experiencias de la antropología visual permiten la *(en)codificación cultural* de procesos de arte de lo erótico, a través de la realización de retratos de sujetos disidentes y/o fuera del código binarios. En estos trabajos experimentales de producción de imágenes en un contexto de arte de lo erótico, me he planteado dos objetivos. El primero se refiere a vivir el proceso de arte de lo erótico. Este objetivo lo relaciono con el potencial de la experiencia, de la vivencia de una práctica como condición de posibilidad para la elaboración teórica, idea desarrollada por Miriam Pillar Grossi (2010): “No podemos hablar, estudiar o investigar lo que no hemos vivido o, de lo que no tenemos experiencia. Cada sujeto va a producir conocimiento desde su lugar en el mundo”. Metodológicamente, el uso de la fotografía es el lenguaje más próximo a esta propuesta, dado su “carácter prosaico” que “establece un vínculo sin precedentes entre la experiencia de vida y la experiencia artística” (SANTOS AI, 2008: 54).

El segundo tiene que ver con realizar imágenes donde determinadas *modelos* se *(re)conozcan* (RIAL & GROSSI, 2006). En un contexto postcolonial, se puede decir que la antropología visual dividió su forma política de interpretar un fenómeno cultural, entre una visión que no está interesada en dar voz a los que no la tienen que, es el caso del trabajo de Marcel Griaule y, un filme que por primera vez dialoga con el pueblo: a través de la cámara de Jean Rouch (RIAL, 2010). Estoy desplazando ese tipo de “tentativa” de la antropología filmica al campo de acción de la fotografía¹⁸².

Durante las experiencias artísticas intento establecer diálogos con las *modelos* de tal forma que, cuando estamos trabajando en la producción fotográfica, esas reflexiones hagan parte de las imágenes que después ellas verán. La imagen es lo menos importante. El proceso

¹⁸² Estoy utilizando la fotografía como una forma de articular imágenes mentales e imágenes del exterior. La fotografía es el punto nodal entre imagen y pensamiento (MICHAUD, 1998).

ejecutado, el contexto en el que estamos viviendo y trabajando *(re)produce el lenguaje* de lo que estamos percibiendo en el momento práctico. Quiero que las *modelos* usen la tecnología, que la compartamos para encontrar otros procesos de eroticidades artísticas a partir de nuestras propias visualidades: traducir las experiencias desencadenadas a partir de un objeto, de una tecnología de producción de visualidades, como la cámara fotográfica.

Desde un contexto antropológico, Rouch ha sido quien más ha incursionado en procesos fílmicos. En sus etnografías, la cámara es arrebatada en sus movimientos comunicando vida entre los personajes que participan de los procesos, acción que el propio Rouch describiría como *ciné-transe*. Aunque diversas son las críticas que se han efectuado en relación al *ciné-transe*, principalmente cuando se afirma que pocas veces se consiguió hacer que el objeto observado accediese al estatuto de sujeto activo y autónomo durante el proceso de filmación, en el momento en que es el realizador quien escoge cómo ha de iniciarse la intervención (PIAULT, 2006), me parece importante el proceso que Rouch ha instituido en el campo de la antropología visual, porque desde mi punto de vista dialoga con las teorías queer. Estoy hablando de teorías queer en Preciado. Para la filósofa, la *revolución* consiste en inventar ficciones que puedan formar parte de la *vida* (PRECIADO, 2010). Y es que sí creo que la manera como Rouch ha filmado ha interferido en formas *(en)codificadoras de cultura(s)* proponiendo alternativa(s) y que, han venido a formar parte de la *vida*. Estoy hablando desde el ámbito de la subjetividad, desde donde Rouch propone dar mayor énfasis a lo vivido, a la subjetivación como proceso intelectual (GONÇALVES, 2008).

La cámara como objeto ha pasado a ocupar un lugar tan relevante como los propios sujetos denominados sociales. Dejando claro que somos nosotros quienes decidimos en qué momento accionamos la cámara (ROUCH, s/d). Podemos especular que la interacción que Rouch provoca en más de una etnografía visual mediante la cámara revierte el uso de la tecnología, transfigurando la imagen *colonizada* del cuerpo. Me interesa rescatar, en este sentido, la cámara como objeto que *(re)produce lenguaje queerizando* la tecnología. Esto es, *(re)invertir* el uso de la tecnología para la construcción de identidades corporales que no contribuyan para la sobrecodificación sexual, tanto estableciendo un diálogo con imágenes que circulan en la Internet, como produciendo imágenes de personas que escapan del código binario sexual.

Conclusión

A lo largo de este capítulo, puedo destacar algunos elementos importantes que surgen en una investigación inter y transdisciplinaria.

El pensamiento crítico de los estudios postcoloniales y de estudios feministas ha permitido la emergencia de los estudios queer. Estas relaciones interdisciplinarias trabajan en articulación con la crítica de los estudios de ciencias. Para un estudio de las subjetividades y de la producción de lo femenino como constituyente del binomio masculino/femenino, dentro de un paradigma de las ciencias disciplinarias que parece ignorar contextos específicos de producción científica, se hace evidente una articulación de los estudios queer con el arte contemporáneo, en la medida en que estos últimos encuentran como punto de intersección el cuestionamiento de la producción de las identidades, deseos y subjetividades, entre otros aspectos.

Sin perder su autonomía, arte contemporáneo amplía sus estudios en imágenes a partir de la perspectiva crítica de culturas visuales que, incorporan conceptos claves como visualidad. El concepto de visualidad ha estado incluyendo formaciones discursivas que operan en diferentes campos, provocando otro tipo de diálogo con otras disciplinas.

A su vez, el arte contemporáneo y las culturas visuales encuentran en los estudios queer un prisma para abrir el prisma de la dimensión cultural. Los relatos de acción pueden llegar a producir transformaciones en la manera como se han usado ciencia y tecnología.

El campo en el que se configura la investigación de lo erótico como objeto de estudios está intersectado por la producción artística, por los estudios feministas y por las culturas visuales. Al tener como objetivo la configuración como objeto de estudios el arte de lo erótico, no solamente está problematizando lo femenino, sino también formas institucionalizadas y académicas de conocimiento.

En el próximo capítulo donde abordo *ambigüedad*, pretendo mostrar cómo existen procesos de conocimientos institucionalizados de lo femenino. Lo conceptúo como *régimen epistemológico visual*. En un segundo momento, ejemplifico cómo lo erótico traspasa esos procesos de conocimiento.

CAPÍTULO II AMBIGÜEDAD

Introducción

En el invierno boreal de 2009, he estado realizando una práctica doctoral en Madrid, Estado español, para efectuar un estudio comparativo entre revistas electrónicas¹⁸³. Afortunadamente, yo ya había estado transitando en el infinito mundo de las revistas electrónicas. He sido Multiplicadora del Portal de Periódicos de la CAPES, en el Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas/UFSC. Lo que quiere decir que, he efectuado cursos en la Biblioteca Universitaria/UFSC, para poder repasar las técnicas de uso del portal para compañeros universitarios o para aquellos que tengan interés en consultar documentos electrónicos científicos. Así que, como lo que me ha estado interesando es la perspectiva queer en el arte de lo erótico, he decidido para el proyecto en el exterior investigar cómo se han estado produciendo las teorías queer en el campo del arte. En Madrid, he tenido que consultar las revistas desde el portal de la Biblioteca Universitaria de la Universidad Complutense de Madrid y, de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás. Con la idea de que básicamente las publicaciones sobre teoría queer estarían concentradas en revistas especializadas en estudios de género y sexualidades, como lo he vivido en el Brasil, a través de la Revista Estudios Feministas o Cadernos Pagu, entre otras, en los primeros días me he dedicado a la realización de una cartografía que diese cuenta de revistas de ese tipo en el Estado español. Como ese plan no ha funcionado, pues pocas son las revistas que he encontrado con ese perfil, me he dado a la tarea de investigar en el mundo madrileño trans, queer o de disidencia sexual, cuáles son las autoras o autores académicos que se dedican al estudio de lo queer y del arte. Es así como me he deparado con Lucas Platero.

Sólo que cuando he conocido a Lucas no ha sido Lucas, sino que ha sido Raquel. La he escogido para entrevistarla y para que de esa forma yo pueda tener acceso al contexto en que se producen las teorías

¹⁸³ Como extranjera en el Brasil, no he tenido derecho a la beca sándwich, apoyo que permite a los doctorandos desarrollar prácticas investigativas en el exterior. En la época, la antropóloga Carmen Rial ha estado coordinando un proyecto que ha tenido como objetivo un estudio comparativo entre revistas académicas electrónicas españolas y brasileñas de *open access*. Ha sido mediante ese convenio de cooperación internacional que he podido ampliar mi investigación, en Europa.

queer en el Estado español y, sus implicaciones en el arte. Su posición como docente del Master de Género de la UCM y, como integrante de proyecto europeo Quality in Gender Equality Policies (QUING), la constituyen como una figura importante y relevante para el tránsito y concretización 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 ha sido efectuada en Madrid prácticamente en la misma semana en que la he conocido, pues he tenido que viajar a París inmediatamente. Estando en París, en una tarde de invierno, sentada, en medio de la sala de arte de la Biblioteca Pública de Información del Centre Pompidou, en medio de la investigación, cuando he estado revisando mis emails, es como he abierto un documento electrónico donde me he deparado con la imagen de Lucas. En ese mismo instante, le he enviado a Raquel un email donde le pregunto si ella también es Lucas. Luego y sin contratiempos, ella me ha respondido afirmativamente. Incluso, a los pocos segundos, rectifica su posición diciéndome que ella es Lucas que, lo es todo el tiempo y que únicamente lo deja de ser cuando le piden su documento de identidad.

Todavía no he encontrado la razón principal por la que a partir de ese momento me he sentido atraída no por Lucas, sino por la *imagen* de Lucas, por su fotografía digital, por su retrato, por los diversos íconos de él que circulan en la Internet, por lo que su encanto representa estética, artística y performática. Porque desde aquella tarde he querido hacer una diferenciación entre lo estético, entre lo artístico y entre lo performático cuando estamos emergiendo en el contexto de la visualidad de lo erótico. Se trata de conceptos, pero para mí, desde aquella inédita tarde, han sido como capas que ocupan el mismo lugar en la superficie de mí percepción. Yo, artista, historiadora y teórica que tanto he creído en saberlo todo o casi todo sobre imágenes, sobre métodos y sobre conceptos, desde ese momento han caído todas mis certezas, mis afirmaciones y categorizaciones sobre lo que puede llegar a significar una imagen y sobre cómo puede llegar a ser producida dentro de un proceso de lo erótico.

Esa atracción, ese trabajo sobre mi mirada y, por lo tanto, sobre mi cuerpo, ha venido a ocupar mi tiempo, mis pensamientos, anotaciones y rumbos de mi tesis. La imagen trans de Lucas ha sido como una mancha de tinta que se estampa sobre los papeles, libros, *journals*, pantallas, cámaras fotográficas, dibujos y todo, absolutamente todo mi material de investigación.

Es así como ejecuto este capítulo, con la intención de saber cuáles y cómo se constituyen las prácticas que producen visualidades sobre los sujetos y, de cómo es importante esa visualidad para su conformación y desplazamiento identitario de esos y de (nos)otros sujetos, tomando en cuenta las transformaciones de esas prácticas y sus incidencias epistemológicas (BREA, 2003) en la postmodernidad y, con los avances tecnológicos científicos y de construcción visual. El potencial de esas imágenes en lo que se refiere a la generación de subjetivación y el hecho de que esa situación visual, de que esos actos visuales desestabilizasen procesos habituales de identificación (2003), han estado alimentando la necesidad de investigar y practicar ese concepto que nortea mi investigación: *ambigüedad*. ¿Qué es lo que vemos cuando vemos? ¿Qué tipo de predisposiciones incorporamos visualmente para la percepción e interacción con imágenes identitarias? ¿Cuál es la relación entre lo erótico y lo visual? ¿Por qué se crea un proceso subjetivo de lo erótico frente a imágenes ambiguas? ¿Cuál es la relación entre *ambigüedad* y arte?

El objetivo principal de este capítulo es entonces mostrar cómo actúa un régimen epistemológico visual. Y cómo ese régimen se constituye en el lenguaje. Desde una perspectiva queer, el concepto de *ambigüedad* actúa (*re*)produciendo el lenguaje del cuerpo a partir de las mismas conexiones imagéticas que lo sobrecodificaron. O sea, si ha sido la tecnología la que ha intervenido visualmente para la construcción de un código binario, quiere decir que será a partir de la tecnología con la que se opere para (*en*)codificar culturalmente el proceso de producción de subjetividades visuales de lo erótico. Investigo cómo lo erótico visualizado a través de lo ambiguo produce *transmorfosis* visuales *problematizando*¹⁸⁴ la manera de percibir lo femenino y la sexualidad.

Así, es posible definir la *problematización de lo femenino* como las formas de pensar lo femenino, de definir lo femenino, sus reglas de acción y, sus relaciones con el mismo. En el momento en que estoy utilizando el concepto de *ambigüedad* para el estudio artístico y de lo erótico en lo femenino, lo estoy problematizando. Ese cuestionamiento sobre lo que sería lo femenino en lo erótico incluye elementos sociales, políticos y económicos; la expresión directa de las dificultades de su

¹⁸⁴ Estoy utilizando la categoría *problematización* desde la perspectiva de Michel Foucault (1984b). Para Foucault, la *problematización* tiene como objetivo pensar y analizar políticamente el conjunto de prácticas discursivas y no discursivas, reglas de acción y modos de relación que regulan la forma de pensar e institucionalizar el conocimiento y sus objetos, lo que es muy diferente tener como objetivo el estudio de sistemas de representación.

pensamiento, de su percepción, sus contradicciones, hace posible ese cuestionamiento (FOUCAULT, 1984b).

En la próxima sección, problematizo lo femenino mediante el uso del concepto *ambigüedad*. Para ello, explico cómo ha estado operando un *régimen epistemológico visual* para la regulación del conocimiento de lo femenino.

Régimen epistemológico visual

En este ítem, abordo lo que estoy considerando como *régimen epistemológico visual*. Parto del supuesto de que lo femenino – y lo masculino – se constituye en el lenguaje de un régimen epistemológico. Para la presente investigación, estoy priorizando la dimensión visual de ese régimen. Me interesa destacar el papel de lo visual, del cuerpo como imagen, desde una perspectiva queer, como una dimensión que interfiere en la producción de identidades sexuales.

Teorías queer operan a través de (re)significaciones (HALBERSTAM, 2005) de categorías, de prácticas culturales y de los modos en como son usados sobrecodificadamente objetos o tecnologías para la producción de subjetividades, deseos, géneros, sexos, identidades o sexualidades. Es importante no perder de vista esta dinámica operativa, pues será ejecutada a lo largo de la tesis. O sea, la transacción de conceptos e imágenes sigue la *démarche* metodológica queer: en un primer momento, frente a una sobrecodificación de alguna práctica o concepto (*re)produzco el lenguaje* de prácticas artísticas determinadas, en un segundo momento. Voy a mostrar cómo la sobrecodificación del código binario ha llevado a la ideación y efectuación de imágenes que pueden ser operadas por la *ambigüedad*.

Estoy denominando *régimen epistemológico visual* al sistema de conocimiento constituido políticamente en un lenguaje visual. Determinando el cuerpo como imagen, el régimen parte de códigos de clasificación para la identificación de cuerpos parlantes. Lo que quiere decir que la clasificación de las identidades incluye también la construcción de tipos de visualidades. El binarismo identitario femenino/masculino es construido como natural e inmodificable.

Esta configuración de la estética identitaria se construye a partir de un dimorfismo sexual que es también constitutivo de nuestro pensamiento occidental. Estoy de acuerdo con Deleuze y Guattari (1996) cuando explican que ese pensamiento binario opera en una matriz unitaria que produce modelos miméticos. Estamos siempre

intentando encontrar correspondencias binarias que sean análogas a lo femenino/masculino. Quiere decir que la “representación” es dada por una lógica dicotómica cultural. El *régimen epistemológico visual* es accionado en nuestra vida diaria gracias a las interpelaciones dadas en imágenes de los medios informativos, del cine, de la publicidad y de todas aquellas que están en nuestro entorno visual. Teniendo como consecuencia la creencia de que nuestro proceso de visualización es natural y, nos dedicamos a configurar modelos visuales análogos binarios: femenino/masculino, homosexual/heterosexual, progesterona/testosterona. Siempre intentando establecer representaciones como correspondencias estructuradas en un lenguaje visual. Esa representación se articula a prácticas tecnológicas más allá de las discursivas. Lo que está implicando que ese régimen visual está mediado por la tecnología, como explico a continuación mediante la realidad intersexual.

Fenómenos de intervención quirúrgica o de tratamiento hormonal en casos de “intersexualidad” pueden ayudar a entender el papel de la tecnología dentro de un *régimen epistemológico visual*, en una ansia política por el reconocimiento estético de lo binario como “natural”. Para comenzar, la formulación de “intersexualidad” facilita la dicotomización quirúrgica, pues nos invita a pensar en un lugar “entre” y, generalmente, cuando se está en un “entre” quiere decir que tenemos dos posibilidades, lo cual viabiliza la operación de la división binaria, literal y representativamente, en bebés. Funcionando como estrategia discursiva, el concepto justifica la intervención en los cuerpos.

En otras palabras, la intersexualidad *desdobla* esa invención denominada “naturaleza” cuestionando el sistema heteronormativo de sexo, género y sexualidad. La *ambigüedad* del nacimiento de bebés intersexuales es examinada por un equipo médico (CHASE, 1998). La decisión de la atribución sexual es más social que médica. El visual correcto para una performance adecuada, en el caso de la designación masculina, por ejemplo, es uno de los criterios del equipo médico (FAUSTO-STERLING, 2000). El equipo escoge entre la convención de lo femenino o de lo masculino, para designar un sexo.

El noventa por ciento de las atribuciones sexuales es “femenina”, dadas las limitaciones técnicas. Según los dictados médicos, es más fácil criar cuerpos femeninos que masculinos, por los pocos requerimientos de actividad o sensibilidad que les son exigidos (PINO, 2007). Un clítoris grande representa una amenaza para las expectativas de una conducta sexual heterosexual (Idem, Ibidem). La cirugía es un proceso

de destrucción (CHASE, 1998). Durante el proceso es removido lo que se categoriza dentro del lenguaje de la ciencia como clítoris hipertrófico. En sesenta, la cirugía era etiquetada como “cliterectomía”, semejante a las prácticas de países africanos (Idem, Ibidem) como Guinea, Burkina o Somalia.

En la actualidad, el aspecto estético y visual continúa siendo uno de los criterios iniciales a tomar en cuenta para el tratamiento médico de intersexuales, como lo es el tamaño de los genitales (PINO, 2007). La diferenciación sexual es sobrecodificada tecnológicamente dentro del paradigma binario femenino/masculino, en beneficio de lo que puede ser categorizado como retórica visual (CAO, 1998).

También es posible evidenciar el papel significativo de la imagen como cuerpo en otros espacios tecnológicos para la constitución de lo femenino, a través de un reconocimiento político del cuerpo construido por el paradigma hormonal. Por ejemplo, la valorización de cuerpos varoniles es un producto de la inversión capitalista y científica en la producción molecular de lo masculino, mediante las hormonas *categorizadas* como masculinas y que, están dirigidas para la maximización de la virilidad asociada a fuerza y deseo sexual. Mientras que la inversión investigativa y científica de las hormonas *denominadas* femeninas está siendo orientada tecnológicamente para el control de la sexualidad y capacidad de reproducción (PRECIADO, 2008).

El hecho de no aceptar la legalización de la libre administración de testosterona también ayuda a visualizar el conflicto. Muestra que el uso de testosterona crea problemas *somatopolíticos* que modifican la decodificación visual – e también auditiva –, o sea, el nacimiento de cabello facial – y cambio de voz – (Idem, Ibidem), interfieren en la práctica del *régimen epistemológico visual*, porque no se es consecuente con el lenguaje del dimorfismo sexual. Estoy entendiendo el concepto de *somatopolítico* como una forma de producir discursos a partir de gestiones de prácticas tecnológicas con el cuerpo, recodificándolas de tal forma que no estén afectando la normatividad de la estética de lo visual y, que tampoco estén colocando en cuestión a la heteronormatividad (Idem, Ibidem). El cabello y la voz son significantes que cuestionan la “virilidad” de bio-hombres, y el “carácter técnicamente” construido del género (Idem, Ibidem) a partir del lenguaje de tecnologías determinadas. El dispositivo de la sexualidad (FOUCAULT, 2009) actúa como un dispositivo de codificación. Los cuerpos se diluyen en lo que parece ser la ontología de un cyborg, en

una imagen condensada de imaginación y realidad material (HARAWAY, 1985/1991).

La teoría queer desafía asunciones hegemónicas en lo que respecta a las relaciones entre sexo anatómico, género sexual, identidad sexual, objeto de deseo y práctica sexual (ELLIOT & ROEN, 1998). No se trata de afirmar la existencia de 4 ó 5 sexos, como afirmaba Fausto Sterling (1993). El punto está en aceptar que las identidades de género y sexuales poseen un carácter radicalmente construido tanto discursiva como tecnológica y visualmente. De alguna forma u otra, este es otro de los objetivos de la presente tesis, el mostrar cómo la visualidad es un elemento que tiene que ser tomado en cuenta cuando se estudia la producción de las subjetividades, deseos y erotismos. Tomando en cuenta que esta visualidad no es solamente apariencia o superficial, sino que es actuada tecnológicamente. La reiteración discursiva es también visual, y lo visual afecta el proceso constitutivo de sujetos.

En el siguiente subcapítulo, *(re)produzco lenguajes* de prácticas artísticas que cuestionan lo femenino dentro de un *régimen epistemológico visual*. Establezco diálogos con imágenes que circulan en la Internet. Imágenes contemporáneas deben ser explicadas iconológicamente en relación a otros trabajos del imaginario virtual que navegan en la Web, en un contexto de globalización, o sea, no siguen la periodización de la historia del arte, sino que el espacio virtual permite pensar las imágenes fuera de un proceso lineal, facilitando asociaciones y nuevas contextualizaciones.

Operando con ambigüedad

En esta sección lo que estoy proponiendo metodológicamente es pensar el lenguaje visual del arte como tecnología, experimentando otros usos con la finalidad de *(re)producir un lenguaje* que genere otras articulaciones, otros desprendimientos de lo erótico a partir de imágenes específicas. Lo que pretendo es discutir lo erótico de la *ambigüedad* en imágenes que desafían el determinismo visual de la heteronormatividad o del binarismo sexual. Esto es, luego de haber mostrado que la producción de cuerpos está mediada por prácticas discursivas tecnológicas durante las cirugías en intersexuales y mediante la investigación, producción y consumo de hormonas y, que son interpeladas a través de los medios de comunicación, estudio la relación entre lenguaje y cuerpo como imagen artística, problematizando lo

femenino como construcción discursiva y en consecuencia, el código binario.

Si parto del supuesto de que el conjunto de nuestros hábitos corporales constituye técnicas aprendidas (MAUSS, 1974), puedo concordar con Geertz (2001) que el cerebro no puede operar independientemente fuera del contexto y que nuestra mente se encuentra en el mundo. Lenguaje, cultura, tecnología y pensamiento son inseparables. El lenguaje es una herramienta para la auto-construcción humana (HARAWAY, 1985/1991).

La frontera entre ciencia ficción y realidad social se disuelve, no existe una separación entre lo tecnológico y lo orgánico (Idem, Ibidem). Investigar arte de lo erótico implica pensar en el lenguaje como un sistema que tiene que ser puesto en acción a partir de otras realidades visuales, lo que quiere decir que imágenes posibilitan *(re)producir lenguajes*, imaginar o construir otras formas de pensar y actuar a partir de lo que se está visualizando (HORSTKOTTE & PEDRI, 2008), atingiendo realidades contextuales. El arte escapa de modelos únicos y preestablecidos. Es un campo de posibilidades.

La *(re)producción del lenguaje* queideo debe ser realizada en imágenes que operen en la *ambigüedad*, lo que quiere decir que no son las convencionales o estructuradas en un dimorfismo sexual. Operando con el concepto de *ambigüedad* es posible tensionar el *régimen epistemológico visual*.

Pienso del mismo modo que Mc Donald (2001), para quien la *ambigüedad* en el arte permite deconstruir los estereotipos de femineidad transgrediendo construcciones generalizadas del cuerpo femenino. En imágenes como las que he seleccionado para efectos de la presente investigación – y que a continuación explico –, muestran el deseo de acabar con categorías binarias, al mismo tiempo en que exponen un cuerpo como *poder erótico* sugiriendo un placer fuera de un *régimen epistemológico visual*, en lo que se refiere a la proposición de correspondencias de lo femenino con lo masculino y sus respectivos desdoblamientos.

Traducida la *ambigüedad* en estos términos, el estatuto de la producción del arte feminista esencialista se ha estado presentando incierto. Al invocar un ideal de femineidad puro indagando impulsos denominados primarios para la constitución de una raíz identitaria, este tipo de feminismo esencialista (ESCUADERO, 2003) se ha deparado con una contra-narrativa de la *ambigüedad* que excluye cualquier tipo de fantasía o utopía, a partir de ochentas, en el pasado siglo XX. Por otro

lado, como explica Mc Donald (2001), si bien es cierto que los resultados pueden ser inesperados, cuando no hay una definición o percepciones previsibles, también existe la apuesta de que estas prácticas de arte favorecen la democratización de la producción de arte al servicio del placer o la pornografía.

La globalización de la cultura ha permitido la proliferación de imágenes que vuelven complejas cuestiones de corporalidad e identidad, produciendo visualidades híbridas. Dentro de una “tipología de lo ambiguo”, emergen conceptos tales como: “cuerpo andrógino”, “cuerpo híbrido”, “cuerpo abyecto” o “cuerpo post-humano”, cuyas performatividades de género y sexo desplazan a la identidad como ideal (2001: 3). Esto puede ser observado en algunos trabajos como los de Del LaGrace Volcano.

Del LaGrace como Volcano es un artista que desafía las “normas” de género. Consume testosterona para ampliar atributos hermafroditas de su cuerpo. De esta forma, su cuerpo ha estado atravesando mutaciones, desde lo lesbiano a lo *hermafrodyke*, a lo *transhombre* e a lo *intersexuado* (MAHON, 2005/2007). A través de tecnologías de género Volcano tiene como uno de sus objetivos recartografiar lo social. Creando nuevas geografías de género que tengan el potencial de constituirse como fuente de evidencia de diferencias afecta la valuación de lo social (VOLCANO, 2005).

Volcano también se considera una terrorista del género. Entendiendo por terrorista del género como cualquiera que subvierte y desafía el código binario, en este caso, de género. Es un *desafío* con objetivos específicos, porque es un hecho que lo binario ha llevado a que mucha gente sufra siendo obligada a actuar, comportarse y existir obedeciendo a padrones determinados o de lo masculino o de lo femenino.

En el trabajo de Volcano, titulado *Torso Hermafrodita*, la configuración genital aparentemente puede ser nombrada como pene, pero también puede ser categorizada como clítoris. Así también y dialogando con otras imágenes dentro de la Historia del Arte, la exposición del torso nos remite a *Venus de Milo* (Séc. 130-100 a.C); simultáneamente, la delicadeza del gesto corporal nos evoca el *Hermes*, de Praxíteles (Séc. IV a.C). Lo que estoy queriendo indicar es que el imaginario visual rompe con la orden simbólica de la representación de lo femenino y de lo masculino, pues la *Venus* es por tradición femenina, y el *Hermes*, masculino. La imagen nos abre una inagotable fuente de inspiraciones visuales para la *(re)producción de un lenguaje* de lo

erótico ambiguo, pero carecemos de nombres o palabras que vayan más allá de la clave binaria. ¿Cómo podría ser? ¿De qué forma podríamos nombrar lo erótico visual en este trabajo? ¿Es posible hablar de una erótica ambigua? ¿Con cuáles palabras? ¿Cuáles adjetivos? ¿Existen substantivos para estas imágenes? ¿El placer puede ser descrito o nombrado cuando deja de ganar sentido la ontología sexual?

¿El peligro está en el placer que un hiper-clítoris – como el que puede sugerir esta imagen – pueda proporcionar a otro clítoris, substituyendo la función sobrecodificada del pene? ¿Existe un terror anal?, ¿se teme a la producción de un orgasmo anal producido por las caricias que un clítoris denominado hipertrófico pueda provocar en un ano? Esto me recuerda claramente el pensamiento de Preciado (2009) cuando afirma que algunos órganos poseen un estatuto biopolítico privilegiado, quedando como indefinidas las prácticas sexuales donde el ano copula. La *(re)codificación* del placer que pueda suscitar ese tipo de imágenes, como la de Volcano, y de las diferentes relaciones que se establecen en el imaginario de lo erótico es uno de los elementos a tomar en cuenta para el estudio de las subjetividades disidentes desde lo queer.

A través de culturas visuales, es posible hacer una articulación de esta imagen con el filme *XXY*, dirigido por Lucía Puenzo, en 2007¹⁸⁵. El filme trata de un/a sujeto intersexual que se resiste al tratamiento médico para la estandarización genérica, huyendo junto con sus padres a una villa cerca del océano, en Uruguay. La familia recibe la visita de otra familia argentina configurada por padre, madre e hijo. La visita es pensada para analizar la posibilidad de una cirugía en el sujeto intersexual. En la película, una teoría de la *ambigüedad* se impone como contra-narrativa de las “normas sociales” (AMICOLA, 2006).

En un pasaje del filme que me interesa, voy a explicar cómo a partir de una visualidad es posible *(en)codificar* prácticas culturales, colocando en tensión relaciones de jerarquía habituales. Para comenzar, es importante indicar que el personaje principal que figura como intersexual lleva el nombre ambiguo de Alex, lo cual posibilita encuadramientos y voces fuera del marco previsible del género. Alex es quien está siendo tecnoconstruido como mujer, a través de productos farmacéuticos y enunciados performativos constantes. Como intersexual, Alex posee el poder de ejecutar cualquier práctica sexual sin

¹⁸⁵ Uso filmes para explicar algunos conceptos, en diferentes momentos de la investigación, por el potencial que porta el filme para “analizar los aspectos culturales ignorados por la literatura especializada” (MACDOUGALL, 1994: 71).

la necesidad de utilizar dispositivos – con esto no quiero decir que los dispositivos substituyan miembros del cuerpo o que, cuanto mayor sea el número de miembros corporales, mayor sea la capacidad de un cuerpo para producir placer. Lo que me interesa destacar es que el imaginario que produce un cuerpo intersexual desborda las expectativas que puedan llegar a corresponder a los cuerpos pensados dicotómicamente estables – . Para fornicar con el huésped adolescente que ha llegado a la casa, por ejemplo, Alex escoge el placer sodomita. Su padre presencia la escena. Descubriendo a Alex como “activa”, cuenta para su esposa ironizando el gesto: “Nuestra hija enrabó al huésped”. La inversión de la jerarquía de las diferencias produce tensión, pues ahora no se trata de la hija – mujer – *enrabada* por el huésped – hombre –, sino de lo contrario, es mujer quien *enraba*. En esta escena, el padre está utilizando las palabras que corresponden a la descripción del hecho, pero paradójicamente no coincide con el lenguaje del *régimen epistemológico visual*. Lo que quiero decir es que a partir de la visualidad de lo que está siendo normativizado como femenino, la acción que ha sido ejecutada visualmente en el filme, desencadena enunciaciones (im)previstas. El ano es un órgano indefinido y potentemente erótico. Pero ha sido ensuciado visualmente a través de instancias institucionales artísticas, médicas, jurídicas y sociales. Es compartido por humanos y animales y su uso contribuye para la desjerarquización de prácticas culturales. A partir de la producción de prácticas visuales como las artísticas o cinematográficas es posible presentar alternativas de lo erótico, trabajando el cuerpo en otras dimensiones como la del ano. La exposición de estas imágenes (*en*)codifican nuestra(s) cultura(s). Por eso es importante el estudio de lo erótico desde lo visualmente artístico, porque de esa forma el imaginario es activado proyectando usos diversificados del cuerpo. A partir de enunciaciones expuestas articuladas visual y verbalmente, pueden llegar a realizarse interferencias política y subjetivamente en nuestra vida cotidiana. Podemos ver que el proceso de lo erótico visual incide en prácticas de la vida.

En este caso, el arte traiciona biopolíticas de la diferencia sexual. Puedo afirmar que el arte, desde una perspectiva queer, se constituye como un campo abierto a nuevas formas de visibilidad del sujeto sexual y que, pueden llegar a ser traducidas mediante una (*re*)producción del lenguaje. Si partimos de la idea de que el arte puede llegar a ser una extensión del deseo, es posible comenzar a imaginar lo que el arte de lo erótico estudiado a través de la *ambigüedad* pueda hacer: conectarnos a

otros cuerpos, hacernos percibir otras realidades de cuerpos con las más diversas sensualidades expresas en variadas manifestaciones visuales. ¿El deseo es visual?

Otras imágenes producen otros grados de visualidad y por lo tanto, operan a través de otros grados de *ambigüedad*, como es el caso de fotografías de Catherine Opie. Podemos percibir que sus imágenes desconfiguran convenciones identitarias.

Cuando sabemos que el sistema binario exige clareza en su definición, vamos a ver que, en Opie, la ambigüedad interviene en la clareza, en la nitidez, en la visualidad del retrato. Porque en sus imágenes, la visualidad nítida nos presenta un entrecruzamiento de elementos que desautorizan el predominio hermético de lo femenino, como lo son la performance corporal, el peinado y el vestuario, como en seguida explico.

En *Angela Boots*, la profundidad de la imagen está dada por la performance corporal, es decir, por la disposición del cuerpo. La profundidad del espacio fotográfico está marcada inicialmente por una de las piernas recostada que figura en un primer plano y que, en un único eje y dirección nos conduce a la totalidad de la modelo, imponiendo la bota sobre el cuerpo.

Angela botas es como Opie la presenta. Estéticamente, las botas transforman la feminidad de la modelo. Porque las botas nos remiten a soldado que, históricamente está vinculado a masculinidad. Este travestismo representa una peligrosa inestabilidad, por el sentido heroico o guerrero¹⁸⁶ que puede ser desdoblado o inferido a partir de la apariencia de la personaje y, que es contrario a la estereotipada mártir femenina (LEDUC, 2006).

Desde la lente de la culturas visuales, las botas o la indumentaria en *Angela botas* nos indican también *diversidad sartorial*. Con este término quiero referirme a la forma en que la artista nos está señalando a través de las ropas y accesorios un tipo de sentimiento y transformación indeterminados, connotando una condición política trans. Estoy utilizando lo trans como la potencia de tránsito sin la necesidad de operar bajo categorías como sexo o género. Ahora, esa práctica sartorial deliberada es paradójicamente tanto constrictiva cuanto liberadora, desde el punto de vista feminista (SHACKLETON RAFFUSE, 2009). Porque

¹⁸⁶ El sentido heroico y guerrero se intensifica cuando sabemos que tradicionalmente la moda en el vestuario femenino es un soporte para la visualidad heterosexual de los sujetos. La moda es un mecanismo cultural que produce sujetos femeninos que deseen sujetos masculinos (FUSS, 1992).

sabemos que el vestido actúa como dispositivo que supone vanidad y visa agradecer la mirada masculina para la regulación de la construcción de lo femenino. Pero aquí, la estética, la vanidad, el glamour de la modelo están siendo *(re)producidos en el lenguaje* de la *ambigüedad* de su postura. Esto es algo que me interesa porque es que sí creo que la condición queer y trans posibilitan un *(re)codificación* de lo erótico a través de la experimentación de nuevas formas estéticas. Hay un objetivo claro de desidentificación con el género, pero también una necesidad de marcar ese tránsito. Y creo que el visual de la modelo lo permite. Es ahí donde está operando la *ambigüedad*.

Puedo decir que lo trans en el arte atravesado por la *ambigüedad* no cree en la anatomía. Lo trans no está interesado en lo que puede representar categorías como identidad sexual. Más allá de una cirugía, lo trans cree en una transformación subjetiva constante. No se identifica con ningún género. Tal vez, el término más cercano a este tipo de presentación visual sería transgénero. Lo transgénero no debe ser confundido con lo transexual. Lo transexual cree en la anatomía sexual. Mientras que lo transgénero extrapola la sobrecodificación sexual. Lo transgénero está fuera de la ley, contrariamente a lo que sucede con lo transexual que está dentro de la ley, porque no sigue ningún protocolo para alcanzar una identidad esperada (MORELL CAPEL, 2010). Lo transgénero está vinculado con la auto-apropiación de la identidad personal, se crea ampliando el concepto de performance, actuando desde las márgenes (CASTEL, 2003).

En el caso del arte de lo erótico, las o los personajes o simplemente *personajes* no se estacionan en el otro género, porque el imaginario que provoca mediante los accesorios y los distintos elementos con los que trabaja este tipo de imágenes es artístico, no se cierra en una única interpretación.

En una imagen, esa indefinición, esa *transcodificación* sexual es imprescindible para esa provocación de lo erótico en la *ambigüedad*. Esa posibilidad de lo trans es importante visualmente. El arte, desde lo queer y lo trans, sugiere subjetividades utópicas¹⁸⁷. Trabajar con *(re)producción de lenguajes* significa esa *transcodificación*, significa esa presentación de visualidades utópicas que generan otras

¹⁸⁷ Por eso estoy en desacuerdo con Gayle Rubin cuando opina en la entrevista con Judith Butler sobre *Tráfico Sexual* (2003) que el análisis literario o cinematográfico – creo que se puede incluir el análisis artístico –, no parte de personas de carne y hueso. Comparto la idea de Halberstam (1998/2008) de que separaciones de ese tipo contribuyen para fortalecer la creencia de que existe una *verdad* en la conducta sexual y una ficción en el análisis textual – donde incluyo imágenes también.

percepciones para otra configuración del deseo y la subjetividad. Puedo afirmar que la perspectiva queer, como la estoy desarrollando, no trabaja con modelos unitarios o miméticos, ni tampoco con analogías, puesto que para eso está la sociología, la antropología, la historia o la psicología, para hacer cartografías sociales. Así como no podemos hacer teoría sobre lo que no hemos experimentado, tampoco podemos aspirar a lo que no hemos imaginado, en este caso, visualizado. No quiero radicalizar la importancia de la visualización, apenas deseo ampliar el debate sobre las posibles contribuciones del arte visual para la(s) cultura(s).

También hay otros casos en que la *ambigüedad* puede operar en el imaginario. Es el ejemplo de una de las imágenes que pertenecen al archivo imagético de Goodyngreen¹⁸⁸. La artista Goodyngreen persigue un eros ambiguo. Aunque parezcan ser ejercicios experimentales, las modelos que aparecen se muestran con actitud. Digo esto porque no hay timidez en ellas y aunque parezcan acaso se percibe que hay un “ensayo” fotográfico, estableciendo un diálogo con secuencias cinematográficas de lo erótico. Hay planos completos, pero también hay cortes. El local puede ser urbano o en interiores. Podemos apreciar vistas de la ciudad de Berlín o locales cerrados, apartamentos donde aparece la cocina, los cuartos o los baños. Todos los objetos mostrados por la fotografía hacen sentido, no hay ruidos. El enfoque hacia lo

¹⁸⁸ Disponible <www.goodyngreen.com>, este tipo de archivos imagéticos funcionan como colecciones virtuales en la Internet. Hoy en día existen decenas de sites o blogs, donde la(s) administradora(s) almacenan un gran volumen de imágenes experimentales categorizadas como genderqueer, trans, transfeministas, trans-marika-bollo, transgenders y otras no menos importantes. Los sites constituyen un dispositivo complejo político, artístico y conceptual. Operan transnacionalmente textos y links que están interconectados a otros sites o blogs con los mismos objetivos para la (*en*)codificación de la(s) cultura(s) en sus más variadas disidencias y reincidencias sexuales, cuestionando sistemas económicos, derechos, políticas públicas, violencias de género, o bien, anunciando programaciones sobre festivales de arte y cultura. En el caso de Goodyngreen, aparecen imágenes de performances estéticas y artísticas. Las fotos a veces aparecen con títulos o frases para conjuntos fotográficos o simplemente son etiquetados como “Sin título”. Los títulos ofrecen alguna idea sobre la imagen, pero en realidad son muy concisos y en ocasiones llegan hasta confundir, pareciendo ser este el objetivo de la administradora. Generalmente, la autora no especifica la técnica, ni la dimensión de las imágenes. Durante la investigación he estado entrando al site y me he dado cuenta que hay una preocupación artística, existe una composición en la organización del espacio, en la secuencia de las fotos que pertenecen a una misma temática y, en las propias imágenes en lo que se refiere a aspectos formales como equilibrio, enfoque o cuidado del ángulo. A partir del site es posible linkar el blog de la autora que se identifica como *fotografía-autodidacta*. También dice que nació en Dinamarca y que su trabajo es desarrollado en el escenario queer de Berlín, donde actualmente vive ella y las modelos que ella escoge.

erótico es claro cuando los encuadramientos están direccionados a la interacción de las *modelos*¹⁸⁹.

En la fotografía *Catalogue Couple # 3*, de Goodyngreen, la *ambigüedad* actúa *queerizando* la imagen al erotizar la visión, transformando la mirada de quien percibe en una actividad incesante, porque no hay ninguna respuesta determinante sobre lo que está sucediendo. El imaginario prevalece sobre la orden simbólica, cuando en la superficie de la pantalla del ordenador no hay correspondencia entre visión y conocimiento, entre lo visible y lo conocible. Cómo bien apunta Godelier, en la orden simbólica – que es el espacio del dimorfismo sexual – una realidad soporta otra realidad, mas nunca toma su lugar. Tanto lo simbólico como lo imaginario componen lo real, la realidad subjetiva y la intersubjetividad (2003). La simbología masculino/femenino o su analogía masculino/masculino o femenino/femenino, parece no ganar espacio en esta imagen de Goodyngreen. Y tampoco parece tener sentido. Hay un erotismo que escapa a lo simbólico. El imaginario de lo no binario actúa con lo simbólico, provocando otras formas de pensar lo erótico.

Puedo sugerir que se trata de una imagen *ambigua* que no soporta como exclusiva a la realidad simbólica, porque no aparecen visiblemente símbolos que establezcan una correspondencia femenino / masculino. El imaginario despierta nuestros sentidos. Esta imagen de

¹⁸⁹ La última vez que he entrado en el site, la administradora ha dispuesto las imágenes en miniatura a manera de link, de tal manera que es posible seleccionar cuál fotografía deseamos visualizar ampliándola. Ya en el blog, las imágenes surgen verticalmente en la pantalla comenzando por las últimas que han sido posteadas, como aparece indicado en la fecha, así como el horario. Algunas tienen el nombre de la ciudad que puede corresponder a la foto. Cada imagen posee en la parte inferior izquierda el *Copyright* de Goodyngreen. Hay un espacio para poder escribir comentarios. Como ya estoy familiarizada con el site desde 2009, en 2010 he estado intentando encontrar aquellas imágenes con las que he estado trabajando. Afortunadamente he tenido el cuidado de salvar las imágenes, porque la Internet funciona de esa manera: podemos encontrar imágenes que nos cautivan y, en menos de minutos pueden llegar a desaparecer. He vivido esa angustia más de una vez. He tenido que pasar noches y madrugadas buscando una única imagen, con éxito o sin éxito. Aunque las haya guardado en un power point que, es el formato que uso para almacenar las imágenes para poder contemplarlas en secuencia y ampliadas totalmente en la pantalla, siento un vacío cuando no las encuentro en la Internet. Me invade una tristeza imaginando motivos. El que más me duele es el posible arrepentimiento de la autora, que se haya decepcionado con su trabajo y que de buenas a primeras las hay *deletado*. Tal vez porque es algo que yo practico. Es el gran riesgo de trabajar con objetos electrónicos. Diferente de a como sucede con los objetos físicos que difícilmente pueden desaparecer, sabemos que están ahí, aunque haya colecciones privadas, sabemos que están ahí y que en cualquier época, en cualquier momento podrán ser expuestas. El valor de la exposición, de que se muestre el objeto es un acontecimiento, tal vez de mayor envergadura que el propio objeto.

Goodyngreen interfiere en la visión longincuamente *anestesiada* (BOURCIER, 2005) por la simbología binaria. Ese despertar atiza la orden de nuestros afectos. Esos personajes imagéticos pueden ser conceptualizados como lo que la artista Monika Treut (2000) denomina *gendernauts* / navegantes de géneros, aludiendo a Sandy Stone, convidando a que sean vistos en una nave desanclada en un océano de diferentes identidades, una excitación y formidable sensación de fronteras identitarias. La acción se desarrolla encima de una máquina de lavar ropa. El choque de los sentidos entre los cuerpos desnudos se intensifica cuando sabemos que la máquina puede estar encendida y, por lo tanto, vibrar en la piel y músculos de las personajes. Se amando o no, estabilizando identidades o no, lo único que resta es el placer visual que no está preocupado con el entendimiento o cualquier tipo de explicación científica sobre el acontecimiento. Lo que nos recuerda la descripción que Maurice Merleau-Ponty (2006) descubre como propia de la percepción erótica: un deseo ciego. Las máquinas no ven. Las máquinas son cuerpos y los cuerpos son máquinas ciegas de deseo. De repente, la producción de una ceguera de conocimiento visual parece ser la única condición para que se establezca la orden del deseo imaginario. Lo simbólico necesita de la razón para ser visto. Y de la vista epistemológica para que haya razón. Lo erótico en la *ambigüedad* nunca puede ser simbólico. El placer de lo simbólico está en el gozo del entendimiento. Lo paradójico estriba en que, ¿el lenguaje – aunque visual –, es inevitable para que surja el imaginario?

Lo que me interesa mostrar es que son varias las formas en que opera la *ambigüedad*, pensando en las posibilidades de *(re)producción del lenguaje* en el arte que busca lo erótico. Haciendo uso de ese concepto podemos investigar cómo artistas trabajan con diferentes lenguajes para la producción de procesos de lo erótico que no sean aquellos producidos por el dispositivo de la sexualidad. La erotización sobrecodificada en la unidad binaria, en metodología queer, es *(re)traducida* en la busca de nuevos modelos que no son precisamente una analogía de lo masculino y lo femenino. También es importante pensar lo erótico como fenómeno. Las imágenes no son en sí eróticas. El lenguaje que estamos ejecutando, describiendo, narrando, *(re)produciendo* es lo que traduce los distintos procesos de lo erótico a partir de una imagen, a partir de distintas relaciones, recodificaciones y asociaciones.

En la siguiente sección estudio a Claude Cahun como una artista que ha pautado la investigación artística en lo que se refiere a *ambigüedad*.

Claude Cahun: Precursora

Estoy decidiendo abrir una sección para hablar únicamente de la artista francesa Claude Cahun porque su producción artística es referencia para mi investigación, cuando me interesa proponer a la *ambigüedad* como concepto operatorio en los procesos de arte de lo erótico en la contemporaneidad, como a continuación explico. Pienso que el proceso de deconstrucción de lo femenino en el arte comienza con Cahun. Con esto quiero decir que el primer auto-retrato donde se coloca en cuestión lo femenino corresponde a Cahun y data de 1919. Aunque nunca he dado importancia a las fechas para privilegiar un trabajo sobre otro o el original sobre la copia, me parece oportuno dejar claro en este escrito para que conste en la historia de la producción del deseo y de la subjetividad, así como de las transgresiones identitarias que, el trabajo de Cahun es anterior al de Marcel Duchamp¹⁹⁰.

Nacida en Nantes en 1894, Lucie Schowb adopta el nombre *sexualmente ambiguo* de Claude Cahun, en 1917 (elles@pompidou, 2009-2010). En sus trabajos, la artista rompe con el clásico concepto de representación se presentando como la propia modelo, colocando en discusión el estatuto del autor (BONNET, 2000), como puede ser vista en el trabajo *Sin Título (Auto-retrato)* que, data de 1927.

Cahun muestra en este trabajo que no existe ni lo original ni lo auténtico (ALIAGA, 1997), presupuestos retomados por las teorías queer, en su diálogo con el postestructuralismo derrideano y con las teorías *camp*¹⁹¹ de Susan Sontag (1964). La imagen de Cahun ilustra que o fenómenos como femenino carecen de origen y que por lo tanto, ningún femenino es igual a otro. En el contexto de las políticas de performatividad, Cahun nos está indicando que la identidad es una imitación reiterada (ALIAGA, 1997).

¹⁹⁰ Estoy hablando de *Rrose Selavy*, de Duchamp, que pertenece a 1920.

¹⁹¹ Es también importante aclarar que genealógicamente, ha sido Sontag quien, en 1964, ha recuperado 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* transita entre las artes para lo kitsch. El trabajo de Ann Cvetkovich (2002) documenta producciones culturales vinculadas a lo *camp*. David Halperin retoma lo *camp* para abordar la cultura masculina gay.

Diversas exposiciones sobre Claude Cahun han mostrado, en sus respectivos momentos y espacios que, abarcan desde 1915 a 1950, entre Nantes, París y Jersey que, la identidad también depende del tiempo y del espacio y que entonces, es 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 es un registro de su compromiso total con lo político (GONNARD & LEOVICI, 2007).

En su trabajo, también cuestiona los cánones de género, de belleza y de subjetividad. Es considerada como precursora de la teoría sobre “mascarada”, tan en boga en ochenta bajo las teorías sobre performance de Judith Butler (1990). En noventa, la artista se torna una heroína de los estudios feministas y del movimiento homosexual, más tarde, de los estudios queer (GONNARD & LEOVICI, 2007). No debemos extrañarnos que en cualquier momento ella se torne objeto de los estudios trans, cuando sabemos que las culturas visuales están reescribiendo la historia del 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 inician una démarche en cuyas performances se colocan 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* forman significantes como: *C'est C qui aime M, ou, elle m'aime, ou Moore, ou mort! / Es C que ama M, o Ella me ama, lo Más, o Muerte!* Lo que genera una matriz articulada en el compañerismo, en la cuestión del par¹⁹², de la amistad, de la pareja que se desdobra más allá de lo masculino y lo femenino, sin importar el sexo o la autoría (BONNET, 2000).

El discurso neutro de Cahun tanto en sus imágenes como en sus escritos puede ser interpretado como una forma de esquivar los géneros o los de una identidad sexualizada. Sin embargo, Bonnet afirma que esa interpretación es imposible cuando la femineidad no es reconocida, más que en su relación de sometimiento con la masculinidad. El trabajo de

¹⁹² Puedo comparar esta iniciativa artística con la poética de Cabello / Carceller, artistas del Estado español que trabajan también como compañeras abordando la imagen de la identidad como problema, centrando la masculinidad como un proceso continuo de disolución y construcción (HALBERSTAM, 2008).

Cahun muestra también que en el momento de desconocer su cuerpo de mujer, pierde su rostro, mostrando que un sujeto que se confunde con las figuras de *persona* carece de rostro, lo que ilustra la situación paradójica de la *mascarada* (2000).

La imagen de Cahun es un signo metonímico de su biografía. La artista utiliza la fotografía como índice de la desconstrucción de sí como persona. Recordando que el índice, en Peirce (1977), se complementa con el acto verbal (DOANE, 2007), porque los relatos autobiográficos de Cahun coinciden con el evento ambiguo de su producción imagética: “Soy una terrible preocupación para mi sombra y no puedo escapar de eso” (CONLEY, 2004). He aquí ella como sujeto imaginado en clara correspondencia con la desconstrucción de lo femenino, en un impase, en la fotografía, en la desavenencia, en la (des)imagen de sí misma, de su *persona*.

En síntesis, estamos viendo y veremos cómo la poética de Cahun está presente en el trabajo de artistas del Siglo XXI. Estaré dialogando con diferentes trabajos de ella a lo largo de la investigación.

En seguida, estudio la relación entre insatisfacción visual y captura de la mirada, tecnología y modelos fotográficos, como una forma de entender lo erótico en el arte como proceso.

Insatisfacción visual

Quien trabaja con imágenes sabe que la busca de una imagen puede ser traducida como la busca de una visión, del deseo por una visualidad hasta entonces inexistente. Lo cual no quiere decir que el objetivo sea crear lo nunca visto, lo inédito o lo original. Esta idea tiene que ver con una insatisfacción visual, con una gravísima insatisfacción visual. La investigación/producción por una o varias imágenes llega a convertirse en una obsesión. Puedo decir que es cuando el arte se transforma en iconoclastia, en *fetichismo*.

En ocasiones, la adicción por la producción de imágenes pasa a ser parte de la vida artística. La producción incluye la elección de un lenguaje o de una tecnología. La fijación tecnológica acompaña a la obsesión (MERRIT, 2000). Esa es una situación que el medio social donde se desenvuelve el artista poco alcanza a comprender. Un artista no tiene obstáculos en su producción. Los afectos y pensamientos trabajan incansablemente en la busca por lo que todavía no existe de forma visual o manifiesta o por lo que, nunca existirá.

Escoger a la fotografía, por ejemplo, permite estar en contacto con los otros, pero también trabajar de forma individual. El hecho de poder trabajar individualmente abre la posibilidad de colocarse como el propio *modelo*, como explico en el subcapítulo dedicado a Cahun, en este capítulo. Artistas como Volcano amplían las tecnologías de género en la busca de una imagen de sí ambigua, por elección propia, por *design*, antes que por diagnóstico (2005). Para Volcano, existen momentos fotográficos dentro del proceso de creación. Hay una dinámica del deseo cuando el artista siente algo irresistible en el momento de escoger al *modelo*, algo que prende su mirada. La sensación de *querer ver*, de *querer saber*, de *querer capturar* por un instante, es el momento más vulnerable del proceso, confiesa Volcano (1992). Él, junto con otros artistas trabajan intersubjetivamente con la intención de (des)marcarse como diferentes y, se mostrar como deseados y admirados a través de la representación de los otros (Idem, Ibidem), como puede ser percibido en su trabajo *Jax's Front. Jax's Back*, de 1991.

En esta imagen de Volcano, el gesto de vestirse puede ser interpretado como la performance de desvelarse, de mostrarse y de exponerse. En la imagen de la izquierda, la modelo se está desvistiendo literalmente, descubriéndose: primero se descubre de frente, para después nuevamente ocultarse girando y ofreciendo su espalda. En ese giro, en ese ocultarse nuevamente nos atenta con la lisura de un cuerpo que nos habla de una estética de sí. A partir de este tipo de imágenes, puedo especular que la insatisfacción visual trabaja con el riesgo de mostrarse, de exponerse, de refractarse, de irradiar cualquier tipo de interpretación posibilitado por la *ambigüedad*. A veces, el sentido común puede llegar a calificar este tipo de imágenes como “lesbianas pervertidas”, “manequis”, o bien, “*alien dycks* del infierno” (VOLCANO, 1993: 123). Esta preocupación con el cuerpo al mismo tiempo cuestiona lo femenino. Esa performance de desvestir/vestir matizando la ambivalencia visual y corporal no deja de ser un trabajo preciosista en lo que a nitidez y contrastes se refiere. Esos placeres técnicos también son elementos formales que contribuyen a lo erótico en lo ambiguo. El placer de resignificación se intensifica con un pequeño piercing colocado justamente en el pezón derecho de la modelo. El metal clavado asegurando una de las partes más sensibles del cuerpo, cumpliendo la función de un índice. Los ojos de la *modelo* nunca son vistos. Somos mirados por los pezones, ese gesto del piercing prende nuestra mirada descodificada visualmente.

Travestismos sin vuelta

El travestismo expresa la voluntad de salir de sí mismo, de una situación particular. Tiene el objetivo de alcanzar un estado de potencia. En la actualidad, existen numerosos trabajos artísticos que versan sobre el intercambio de sexos, 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 site de la Internet, la carne se presenta como vestido (2007):

El travestismo es recurrente en la literatura¹⁹³. En *Escritor Suizo*, se trata de la imagen de una secuencia fotográfica cuya modelo aparece con el nombre de *Anne-Marie Schwarzenbach*, en Copenhagen, hecha en Diciembre de 2008. Sabemos que *Anne-Marie Schwarzenbach* ha sido una escritora y fotógrafa suiza nacida en 1908 y fallecida en 1942. Desde joven, Schwarzenbach ha sido partidaria de la vestimenta denominada como “masculina”, aspecto *andrógino*¹⁹⁴ que con frecuencia la ha llevado a ser confundida como hombre (VAZ MARQUES, 2008).

El archivo de Goodyngreen es un ejemplo visual del vínculo entre travestismo y literatura. Porque la idea de escritor significa idea de lenguaje, de acceso a lenguaje, como explico en los siguientes párrafos a partir de un texto psicoanalítico de Joan Rivière (1929) sobre *mascarada*¹⁹⁵. Investigar el argumento de la *mascarada* significa trabajar con omisiones y con la necesidad de *(re)producir lenguaje* como una forma de problematizar lo femenino y sus implicaciones con lo erótico.

¹⁹³ Una referencia importante dentro de este sentido de travestismo es la obra literaria *A Hora Da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, donde la autora escribe a través del narrador Rodrigo la historia de la protagonista Macabéa.

¹⁹⁴ Lo andrógino es entendido como una liberación de roles de género constrictivos (LAVIN, 1990). La imagen de lo andrógino produce mundos utópicos generalmente articulados con identidades anti-jerárquicas de género, pero por otro lado, también pueden producir sentimientos individualistas, a veces etiquetados como ideológicos y reaccionarios. Por eso es importante tomar en cuenta el contexto en que se desarrolla lo andrógino (1990). Destaca como pionera en el estudio de las representaciones de lo andrógino la investigadora Carolyn Heilbrun (1964).

¹⁹⁵ Para otras aplicaciones del concepto de *mascarada*, puede ser consultado el estudio de Anneke Smelik (1999), donde la autora discute teoría fílmica feminista. Analiza 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.

En *La femineidad como máscara*, de Joan Rivière (1929), mujeres que aspiran a la masculinidad están obligadas a usar la máscara de la femineidad para evitar ser descubiertas por hombres, para evitar que hombres las descubran en su deseo de aspirar a la masculinidad. Esa aspiración de masculinidad significa ocupar un lugar en el espacio público como lectoras, hablantes y escritoras (BUTLER, 1990). Que no es más que acceso al lenguaje (RICHARD, 2003).

A principios del siglo XX, aquellas mujeres que han estado haciendo uso del lenguaje han sido vistas como “homosexuales”. Las mujeres “modernas” de la época han sido aquellas que han estado publicando. En Francia, en semejantes circunstancias, a mujeres se les ha prohibido usar pantalón en el espacio público. Rivière ha construido la teoría de la *mascarada* cuando se ha estado produciendo una transformación radical, en lo que se refiere al uso del lenguaje en el espacio público por parte de mujeres. Son ejemplos de esto que bien podría llamarse *toma del lenguaje*: Colette (1923/2007) Gertrude Stein (1933/2006) y Radclyffe Hall (1928/2003). La *mascarada*, en Rivière, es construida como una forma de heterogeneidad sexual sobre el desdoblamiento público de utilizar el lenguaje.

En Rivière y desde el punto de vista de Butler (1990), el deseo que mujeres tienen por la masculinidad es homosexual; sin embargo, lo homosexual no se refiere al deseo, a la orientación o intercambio sexual, sino al apoderamiento de lo que significa identificarse con lo masculino. Según Butler, la lesbiana es 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 puede ser inferida como un tipo de rivalidad sin objeto sexual¹⁹⁶ o por lo menos, no lleva ese nombre (Idem, *Ibidem*)¹⁹⁷.

La *mascarada* es el pavor a la represión política. La *femineidad como mascarada* es una solución frente a las relaciones de violencia que aparecen inherentes a la construcción de la sexualidad. A cuerpos parlantes se les enseña a usar la máscara de la femineidad como una

¹⁹⁶ Para una mayor explicación sobre sexo lesbiano destacan los estudios de Gabriele Griffin (1996), donde analiza culturalmente su representación en el campo de la literatura. El informe de Griffin está actualizado en el contexto del AIDS.

¹⁹⁷ Butler (1990) reconoce que el pensamiento de Rivière está de alguna forma condicionado por el público “masculino” de la época. Los interlocutores de Rivière son psicoanalistas hombres. Podemos interpretar en ese sentido que Rivière también ha tenido que hacer uso de una *mascarada* en sus proposiciones teóricas.

forma de sobrevivencia. Es y será una solución de las 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, vemos que la subversión hacia al canon del vestuario femenino se superpone a los papeles sexuales, lo que tiene como consecuencia el desmoronamiento de las convenciones sexuales (VELAY – VALLANTIN, 2006). El travestismo¹⁹⁸ femenino comporta el poder sexual de la desmitificación de la jerarquía social y sexual, incluyendo la del teatro del poder de seducción (2006). Esta actitud no significa robar el poder masculino. La masculinidad así como la femineidad no es propiedad de nadie. Cualquier persona tiene derecho a usar cualquier forma de masculinidad o de femineidad, o bien, estar fuera de ellas. Esto no quiere decir que el travestismo se restrinja al deseo por la masculinidad. Pero me parece importante dejar claro que para un estudio de lo erótico en este tipo de travestismo, es necesario hacer una investigación muy diferente de las travestis. Son procesos de constitución de sujetos que no pueden mezclarse. En el caso que estudio y que es el que me interesa, el travestismo es político, porque parte de un conflicto.

Por eso que este tipo de imágenes, como las *Escritor Suizo: Anne-Marie Schwarzenbach*, funciona como texto visual, como *manifiesto visual*, porque contribuye a salvaguardar las diversas actitudes y sus posibles efectos transgresivos en el campo de la(s) cultura(s) (TAYLOR, 2004). Este trabajo fotográfico es un documento que actualiza el poder de la relación entre lenguaje y visualidad. Hay una visualidad, una *modelo*, una ficción que retoma la acción de escribir en una fotografía contemporánea. Nos alerta sobre la posibilidad de incidir en el espacio. El atractivo está en función de las disonancias visuales (Idem, Ibidem): el cuidado de la ropa dandi, el corte de cabello, la seriedad en el rostro, el reflejo del cielo en el agua que abre el espacio urbano como lugar de actuación, la firmeza, pero también la delicadeza.

He aquí el por qué de que la *ambigüedad* pueda erotizar la mirada. La sugestión está en los cuidados de la imagen: estilo, moda, el tiempo en que la modelo o la artista escogen para transportarnos visual y estéticamente. La imagen de la tela de la Internet se transforma en un ticket, en una tecnología hacia una posibilidad carnal y sexual. A partir del movimiento queer, el sexo ambiguo que provoca la artista se

¹⁹⁸ Para un estudio sobre travestismo puede ser consultada la investigación de Katie Hindmarch-Watson (2007), principalmente en lo que se refiere al contexto londinense de la época victoriana.

transforma en una actitud, más allá de connotar un destino fisiológico (LEIBENSON, 2007). La imagen deviene postura artística y política, un dispositivo tecnológico que actúa en el lenguaje del *régimen epistemológico visual*. Estamos frente a una propuesta artística donde prevalece la *ambigüedad*, en la medida en que el *signo plástico* no coincide con lo que está siendo visto o comprendido, dadas las múltiples interpretaciones (BASBAUM, 2007). La imagen es atravesada por posibles y diversas enunciaciones, órbitas y frecuencias, ejerciendo *espacios de problematización* gracias a la *primazia de la forma visible* (Idem, Ibidem), de la imagen sobre el régimen epistemológico que, desestabiliza nuestro conocimiento sobre lo femenino.

La imagen también nos sugiere una temporalidad queer, entendiendo esta temporalidad como el deseo por otro tiempo y espacio, como una fuerza afectiva que demanda un presente que resiste a la subjetividad impuesta en el tiempo lineal del proyecto de la modernidad (FRECCERO, 2007). Nos remite a la imagen de un pasado, actualizada en un travestismo presente.

Otro caso es el blog Genderqueer¹⁹⁹. Se trata de un site más interactivo. Cualquier persona puede enviar fotografías de tipo *genderqueer*. La categoría *genderqueer* puede ser entendida como esas disposiciones, estéticas, actitudes, modos de actuar y de afectar tanto en el campo del arte como de los movimientos sociales que se oponen a cualquier tipo de identificación, reconocimiento o valor determinado (KEELING, 2009; KULICK, 2007). La categoría *genderqueer*

¹⁹⁹ Este site puede ser acceso en <<http://genderqueer.tumblr.com/>>. El blog Genderqueer es actualizado todos los días. Un subtítulo del blog informa que Genderqueer es *más allá de rosa y azul*. En la página principal presenta la fecha en la parte superior izquierda y en medio, una secuencia de fotos es ofrecida y puede ser recorrida verticalmente. Hasta 2010 ha habido alrededor de 340 páginas, aumentando día con día, dado el volumen de imágenes que son intercaladas. A la derecha aparecen diferentes links. El blog nos informa que ha sido creado para postar 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 hacen una reflexión de diferentes puntos de vista sobre género y, de otros links de interés. Advierte que las personas retratadas probablemente no son identificadas como genderqueer, pero que ellos – administradores – esperan que esas personas no se incomoden por el hecho de aparecer en ese contexto. Dicen que están evitando etiquetar a las personas y que, solamente lo hacen cuando las personas se identifican como tales. Aquellas personas que quieran ser removidas pueden entrar en contacto con ellos. También invitan a que otras personas sometan imágenes o textos en el blog, ofreciendo un link para ello. El link “archivo” contiene todas las imágenes, citas y textos. Apenas se abre el acervo y van apareciendo decenas de imágenes genderqueer en miniatura organizadas por meses. Cada mes contiene aproximadamente 200 imágenes. También hay videos. En caso de querer acceso a una imagen o algún video, basta con clicar en el ícono. Cuando la imagen o el video son abiertos, en ocasiones aparece un texto que explica de quien se trata.

generalmente es aplicada en el contexto transgénero. La creatividad lingüística es una característica fundamental del lenguaje queer (KULICK, 2007). El sistema gramatical del lenguaje entre individuos transgéneros les ayuda a constituir una subjetividad y deseos propios (Idem, Ibidem). Es así como he encontrado el objeto electrónico configurado como *Lyke The Byrd*.

El site donde se encuentra localizado el objeto electrónico *Lyke The Byrd* también tiene las siguientes palabras: “fireeyedboi-so-treu-fuckyeahblackbeauties-lyketheby”. Puedo 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, es posible realizar la siguiente interpretación: “arrebataamiento 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*. Es *ambigüedad*.

También existen otras formas de experimentación de (des)asociación de fragmentos, de elementos de distintos contextos identitarios que, en este momento, se presentan visualmente 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 visualizan un movimiento que parece que ya concluyó, pero también como si estuviera a punto de acontecer. Es toda una performance de lo erótico. Hay una fabricación de una imagen, de un objeto, de una demanda de ser percibida e imaginada experimentalmente. La modelo no nos mira, pero sabe que la estamos mirando. Al contrario de la “fotografía erótica” que presenta como constante una mirada que se insinúa en dirección a la cámara fotográfica presentando poses definidas y estereotipadas (KOETZLE, 2001/2005: 144), *Lyke the Byrd* se manifiesta desinteresada, sutilmente (in)diferente. Reclama otra forma de (ex)ponerse. El erotismo una vez más en esta imagen es imaginario. Hay un cuerpo singular, en esta modelo que exige una relación específica con el cuerpo. Hay una necesidad de una constitución de diferencia y de mirar esa diferencia. Pienso que el erotismo de la diferencia solamente es posible en esa conjunción de elementos que es variable y que de alguna manera, actúa en correspondencia con el deseo visual que también puede llegar a ser variable, mediante prácticas artísticas que desarrollen e incluyan procesos de lo erótico indefinidos, sin guión. Otras posiciones, otros encuadramientos están siendo trabajados. Esos puntos, esos (des)faces

entre modelo y deseo, entre imagen y mirada, entre actitud trans y placer visual, trabajan como elementos conformantes de la dimensión de lo erótico, de lo transvisual. Esos tránsitos visuales implican una metamorfosis desprendida a partir del objeto imagético que se articula a través de la presente *(re)producción del lenguaje*. Vescovo (1988) explica que la metamorfosis se confunde con la explosión de lo heterogéneo, infringiendo el límite del espacio real. El lenguaje es un sistema que refleja la realidad social. Puedo sugerir que cuando se trata de una imagen cuya visualidad está realizando un tipo de interferencia en la cultura puede llegar a producirse otra subjetividad (Idem, 1988).

Al mismo tiempo, esta actitud de la modelo de *transvisualizarse* es realizada de forma (in)diferenciada cuando prevalece esa preocupación por un *cuidado de sí*, provocando la *(re)producción* de una performance de la sutileza (des)interesada como una (re)invención de sí. Estoy de acuerdo con Michel Foucault (1984a) en que el *cuidado de si* es 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 si* es un tipo de amor por una misma, o bien, un tipo de individualismo que entra en contradicción con el interés que deberíamos tener por los otros o, en contradicción con el sacrificio – cristiano - de una misma por los otros. Así, en este momento, uso el *cuidado de si* como una condición de libertad, en que hay una renuncia a ser esclavo de nuestros propios deseos, de exigir de los otros la satisfacción de nuestros deseos. Existe ante todo una ocupación por si misma mediante el dominio de si misma (1984a). Puedo especular en la manera como posa *Lyke the Bird* que existe ese tipo de (pre)ocupación por si misma. Esto lo puedo inferir porque *Lyke* también puede ser *Dyke*. Diversas son las interpretaciones para *dyke*, que tiene que ver con un estadio anterior a los *stone butch*²⁰⁰, al uso del cuidado de si 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 ha permitido cuestionar el dimorfismo del régimen epistemológico visual, pues produce otra

²⁰⁰ Como *stone butch* se estereotipa a aquella identidad que se viste de forma masculina y que busca satisfacer sexual o emocionalmente a mujeres o a lésbicas, sin que esto implique que ella – la *stone butch* – permita ser tocada genitualmente.

estética u otras conceptualizaciones para la interpretación de las propuestas artísticas de autoras que problematizan lo femenino. Desde lo intersexual y lo travesti, por ejemplo, la *ambigüedad* sugiere otras formas de visualizar los cuerpos, interfiriendo en las políticas de género(s) *atravesando el poder epistemológico visual*. Es decir, produciendo un desplazamiento visual entre sexo(s) y género(s) lo queer transita en el cuerpo proponiendo lo erótico en otro orden que no en el binario.

La no correspondencia heterosexual, pero tampoco homosexual, abre otro paradigma de lo erótico mediante el enigma de la proposición *ambigua* y visual. Apoyadas por la performance de personajes, las imágenes *(re)producen un lenguaje* visual que proponen otras subjetividades. Posibilitan otras visualidades hacia el derecho o la posibilidad de lo inidentificable como lo erótico.

En el próximo capítulo utilizo el concepto de *fetichismo* para *(re)producir lenguajes* que problematizan lo femenino a partir de estudios feministas queer. Lo erótico de las imágenes cuestiona la construcción tecnológica y visual y el uso del cuerpo en lógicas fetichistas que son *(re)visitadas genealógicamente*.

CAPÍTULO III FETICHISMO

Introducción

Lo que deseo mostrar es cómo operando con el concepto de *fetichismo* determinadas imágenes constituyen prácticas artísticas de contestación de lo femenino, más que revelar prácticas sado-masoquistas. Pero que también con una fuerte carga de residuo postcolonial, no son portadoras de una verdad sobre lo femenino. El *fetichismo* como categoría analítica permite visualizar tanto el rechazo cuanto la *(re)producción* de la violencia en la constitución de lo femenino, consciente o inconscientemente (FREEDGOOD, 2002). El objetivo es estudiar como operando con *fetichismo* el arte de lo erótico desde lo queer atraviesa procesos de constitución de lo femenino.

Para poder desarrollar este argumento construyo una breve genealogía de *fetichismo*. En un primero momento, utilizo *fetichismo* en Beatriz Preciado (2010), en Cuauhtémoc Medina (2010) y en William Pietz (1985; 1995). En un segundo momento, puntúo el tránsito del *fetichismo* en el dispositivo de la *alianza* y de la *sexualidad* para finalmente en un tercer momento, estudiarlo en el campo del arte.

En la segunda parte, estudio prácticas artísticas y culturales contemporáneas, localizando visualidades específicas que *atraviesan* las discusiones levantadas durante la genealogía.

Breve genealogía de fetichismo

De acuerdo con Pietz (1985) fetiche es discursivamente *promiscuo* y al mismo tiempo teóricamente *sugestivo*, capaz de generar situaciones embarazosas en las ciencias humanas. Operativamente, fetiche está caracterizado por designar un poder “que fija la repetición de un evento sintetizador y ordenador del deseo de una cosa, posibilitando acciones entre sujetos” (1985). Lo que quiere decir que el fetiche es un *concepto – objeto – concepto* (MEDINA, 2010) capaz de obligarnos a repetir la misma acción a partir de un evento.

En el siglo XVI, *fetichismo* es un discurso pragmático que permite transacciones comerciales facilitando tratados entre europeos y culturas del África Central y Occidental (PIETZ, 1995). En un contexto colonial, es un concepto intermedio para expresar más de una función

(1995). Específicamente, parece ser que el primer uso de la noción de fetiche como *feitiço*²⁰¹ corresponde a portugueses, en el siglo XVI, para referirse a amuletos y reliquias de santos. Es así cómo ellos traducen en sus colonias determinados objetos de culto, como en la Guinea Ecuatorial (ELLEN, 1988).

Charles De Brosses, en 1770, ve en el fetiche una forma de explicar la necesidad del pensamiento denominado salvaje y de enfocarse en objetos para alcanzar niveles de abstracción (1988). Para De Brosses, el origen de la religión se localiza en el *fetichismo*. No es por acaso que para Comte, el *fetichismo*²⁰² constituye la primera de las tres facetas del desarrollo de las ideas religiosas. Las dos facetas siguientes son el politeísmo y monoteísmo. El *fetichismo* es visto como individual y pasional, mientras que el politeísmo es sugerido como religión organizada, en Comte. Lubbock interpreta el sentido del *fetichismo* como una faceta a partir de la cual el ser humano supone que tiene una fuerza para hacer que una divinidad cumpla sus deseos. Para Nassau, el fetiche adquiere espacialidad, siendo comprendido como un lugar de residencia de espíritu, o sea, en los cultos el objeto no tiene poder, representa un local ocupado por un espíritu (1988). Sin embargo, en la medida en que el término es asociado a la religión primitiva, será evitada por antropólogos, hasta nuestros días.

La economía como culto, como sacrificio y como fetiche da inicio también en la América española durante la conquista. La corporalidad subjetiva de indio es sometida en un sistema económico naciente (DUSSEL, 1992). La toma de mujeres así como su entrega como botín para vencedores ha sido practicada por hombres españoles, lo que ha dado origen a la transacción sexual. Otra forma de tráfico de mujeres ha sido la constituida para el trabajo de mano de obra gratuita, reproducción de esclavos y la de objeto sexual. Como mercadería sexual

²⁰¹ En una genealogía de cuño queer no existe un origen o un concepto verdadero. No existe una aplicación falsa en el análisis de las prácticas discursivas, porque se parte de la base que no hay una aplicación verdadera o natural. Existen tránsitos y usos de conceptos de acuerdo a contextos políticos. Consecuentemente, el tráfico del concepto, en una genealogía de cuño queer, desvela 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).

²⁰² Actualmente se continúan denominando como prácticas fetichistas a cultos religiosos como el candoblecismo brasileño, con la finalidad de subyugar este sistema religioso, según explica el historiador Carlos Henrique (2007). En el Brasil, las religiones africanas han sido patologizadas por Nina Rodrigues, dentro de campañas y “prácticas de control e higienización del pueblo” (CALAVIA SAEZ, 2005: 343).

mujer ha circulado en el denominado mercado del matrimonio o, como concubina (KUMAR ACHARYA & SALAS STEVENATO, 2005).

En 1840's, el *fetichismo* será identificado con la práctica del sacrificio humano, sin que se pierda la antigua idea de supervalorización de objetos en un nivel categorizado como pre-racional. Ambos sentidos serán articulados con nuevas temáticas de civilización incluyendo la acción de valorar lo humano²⁰³, en los europeos (PIETZ, 1995).

En el siglo XIX, el desplazamiento del fetiche para una crítica materialista llevó a Marx (1885) 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 moderno²⁰⁴, espejando la noción de *fetichismo* en los propios “inventores” del concepto. Pietz (1995) ve a Marx como el primer ejecutor de etnografías invertidas (MEDINA, 2010).

No por casualidad, Pietz (1995) cita 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 enfatiza 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.

Un dato importante es que la abolición de la esclavitud en las colonias británicas de las Indias Occidentales se pronuncia en 1833. Esto no quiere decir que la esclavitud sea eliminada en su totalidad. En Brasil, por ejemplo, se continuarán vendiendo esclavas y esclavos. La esclavitud será abolida solamente hasta 1844 en las colonias británicas, mientras que en Brasil hasta 1888. En este proceso de abolición, se publican libros donde aparecen retratos de la cultura del África Occidental, cuyas imágenes sensacionalistas informando un barbarismo sanguinario con base en el sacrificio humano constituyen una herramienta para captar recursos, a partir del siglo XVIII. La prensa de este período encuentra y presenta como *verdaderos* estos relatos de atrocidades *exóticas*, sin ningún tipo de cuestionamiento.

Podemos ver cómo *fetichismo* es objeto, son dioses, es espíritu, son espacios o transacciones y tráfico que se generan a partir de sus

²⁰³ El acto de valorar lo humano puede ser traducido como el acto de establecer cuotas o establecer un valor que, puede llegar inclusive hasta la estipulación de un precio.

²⁰⁴ 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 enfatiza la necesidad de estudiar el fetichismo desde una perspectiva global, principalmente lo que Marx denomina como *circuito total del capital*.

objetos o personas. Bajo una teorización queer, *fetichismo* es una operación conceptual fundada en la violencia humana y que carga en sí la mercadería de lo femenino, en una interfaz de su abordaje. Esta conclusión genealógica debo desmembrarla a continuación.

En la psicología, en 1887, Alfred Binet retoma al *fetichismo* como juego de sinestesia, como cruzamiento y confusión de sensaciones como mirar, oler, escuchar, tocar e imaginar de tal forma que el objeto en cuestión produce placer sexual. Hay un desplazamiento de los órganos dichos sexuales, donde el proceso se da fuera del cuerpo y se instala en el objeto: en un objeto no vivo. La visualidad gana cuerpo en la conceptualización de *fetichismo* y se traduce en una estética. Con esto no quiero decir que el *fetichismo* nunca haya tenido relación con la visualidad, pero que Binet lo manifieste es lo que me interesa, porque vemos cómo es una práctica que se constituye en forma de imagen o en un objeto visual. Sin duda, el surgimiento de la fotografía va a intensificar la relación entre objeto visual y fetiche (W V, 2005). El objeto fotográfico activa hasta sus máximas consecuencias el proceso de lo erótico a partir de la sensación del fenómeno de la relación entre ver y tocar. El siglo XIX es el siglo de la reducción tecnológica de las distancias, entre lo que se ve y lo que siente.

Simultáneamente y mientras que el psicoanálisis acoge el *fetichismo*, Marcel Mauss (1923-24) abre una vertiente en la antropología traduciendo la noción de *fetichismo* como *dádiva*, visualizando nuevamente transacciones y objetos como transportadores de espíritus. Sus contribuciones se insertan dentro del paradigma *anti-fetichista* de la ciencia moderna. Además, Mauss instaura una comprensión antropológica en el sacrificio humano, en la quema de esclavos y en el intercambio de mujeres. Abriendo también los caminos hacia el relativismo cultural. Considera 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, podemos sospechar que Mauss amplía la noción de *fetichismo* en el momento de traducirla como *dádiva* dentro de un *sistema de prestaciones totales*²⁰⁵ que dinamizan las prácticas de *alianza*.

²⁰⁵ Esto no es tan simple como puede parecer, es mucho más complejo. Lo que aquí me interesa mostrar es 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 estoy de acuerdo con los análisis de Massimo Canevacci (2008: 118-121) en lo que se refiere al uso de *dádiva* para explicar lo que él denomina como fetichismos visuales. Encuentro tres problemas en el empleo de *dádiva*. Primero, Canevacci no solamente reduce el significado de *dádiva* a un intercambio sexual entre objeto y placer, sino que, segundo, heteronormativiza el sentido de la

No es por acaso que Foucault traduce o localiza ese dispositivo de *alianza* como “sistema de matrimonio, de fijación y desarrollo de parentescos, de transmisión de bienes” (1976/1984: 117). Y que funciona indicando lo que es prohibido y lo que es permitido y, cuya finalidad es 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* pierde importancia, ganando lugar el dispositivo de *sexualidad* (FOUCAULT, 1976/1984). Una hipótesis de Foucault es que la *sexualidad* originariamente brota de una técnica de poder centrada en la *alianza*. Lo que estamos viendo es que la emergencia del dispositivo de la *sexualidad* coincide con la abolición de la esclavitud colonial²⁰⁶. Lo que Foucault ha hecho es una *secularización* de prácticas vinculadas con la noción de *fetichismo*. A partir del razonamiento de Pietz (1995), puedo 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 *dáviva* y *alianza*, respectivamente. Solamente de esta manera ha sido posible la legitimación de estas prácticas institucionales que no son más que elementos estructurantes del sistema heteronormativo, desde mi particular punto de vista, queer.

La función del dispositivo de la *alianza* es mantener el orden social, por eso Foucault menciona la importancia o su vínculo con el derecho, mientras que el dispositivo de la *sexualidad* tiene como función penetrar y producir una intensificación en los cuerpos. Ahora, nos indica Foucault, el dispositivo de la *sexualidad* no substituye al dispositivo de la *alianza*. Es decir, la eficacia real del dispositivo de la *sexualidad* encuentra en *familia*²⁰⁷ su principal estructura de intervención, precisamente en los ejes marido-mujer y padres-hijos, o sea, en el

imagen. Canevacci reedifica la heterosexualidad normativa al describir como sujeto activo con poder adquisitivo a hombre y, a mujer como sujeto pasivo que ofrece placer a cambio de un bien. Y, tercero, conceptúa como equivalentes los elementos placer sexual y objeto, desplazando *dáviva* como categoría dentro de un sistema de prestaciones totales.

²⁰⁶ Comparto con Cecilia Sardenberg (2010) la idea de que Michel Foucault no explicitado las implicaciones del colonialismo en sus construcciones teóricas.

²⁰⁷ Los estudios transnacionales sobre sexualidad explican la necesidad de repensar *familia* como un primer locus de desigualdad y diferencia (GREWAL e KAPLAN, 2001). Los estudios de la antropología han contribuido para visibilizar la transformación de *familia* a través de nuevas configuraciones de parentescos. Desde lo queer, destaca el estudio de Julianne Pidduck (2009). En Brasil, desde una mirada antropológica, es sobresaliente la investigación de Fernanda Cardozo (2007).

cuerpo femenino y en la precocidad infantil, entre otros (1976/1984). Nunca antes la tecnoconstrucción de lo femenino ha sido tan importante.

El papel de lo que se ha configurado como *familia* será el de regular la sexualidad, el dispositivo de la *sexualidad*. La función de *familia* será la de ser un soporte facilitador para transportar la ley y el régimen de la *alianza*. Para tanto, las relaciones de *alianza* tendrán que ser psicologizadas (1976/1984). No podemos perder de vista todo lo que el dispositivo de la *alianza* requiere: tráfico, objetos, pérdidas culturales, ganancias, transacciones, pero principalmente y sobretodo esclavitud y sacrificio humano (PIETZ, 1995). En 1920's, Freud (1927) elabora o transfiere la noción de *fetichismo* como práctica discursiva, como dispositivo de vigilancia sobre la masculinidad. Genealógicamente, el *fetichismo* aparece 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, está en presentar el *fetichismo* como sustituto de un falo que asombrosamente pertenece a mujer. Freud presenta un cuerpo transexual. El fetiche aparece como un facilitador de la vida sexual, como un escondite social del deseo, una máscara para el deseo sexual. Esta trayectoria del *fetichismo* es también una relación social dentro de un proceso histórico que incluye el tráfico de mercancías, de cuerpos y de mujeres que muestra un conflicto entre diferentes modos culturales de valorar la vida humana (PIETZ, 1995). Hay una carga biopolítica (FOUCAULT, 1976/1984), un punto negro que arrastra todo y que se ciega en un pene femenino (PRECIADO, 2010).

La ficción en psicoanálisis de una mujer fálica – madre – que ha sido castrada por el marido – padre –, desde el punto de vista del hijo – o más precisamente del psicoanálisis²⁰⁸ –, remite a un fetiche que ocupa el horror que el niño tiene del pene materno. Es una relación controvertida: el hecho de que el padre haya castrado a la madre y de que el hijo deba identificarse con el padre. Esa identificación imaginaria pasa una vez más por la violencia, cuando Freud instituye la ficción del carácter sexualmente castrado de mujer²⁰⁹. Aquel residuo de *fetichismo* reaparece una vez más en la cultura como una imagen violenta.

²⁰⁸ Psicoanálisis puede ser una gran herramienta de resistencia contra la universalización del cuerpo occidental, pero al mismo tiempo ha venido a ser una forma de la biomedicina, por lo que se debe tener cuidado con su uso (GREWAL e KAPLAN, 2001).

²⁰⁹ Para un análisis más detallado sobre el pensamiento de Freud en relación a mujer pueden ser consultados los estudios de Peter Gay (1988/1990: 456-474).

Vemos cómo la heteronormatividad parece ser, en estos términos, la institucionalización de la violencia de lo femenino, elementos constituyentes del dispositivo de la *sexualidad* apoyado en el dispositivo de la *alianza*. Observemos cómo es importante la dimensión visual violenta de lo femenino. Como contrariamente a lo que pueda parecer, la producción de lo femenino, lejos de ser concretizado recurriendo a procesos emotivos o afectivos, ha sido gestado históricamente a través de una domesticación del cuerpo sexual (OSÓRIO, 2005). Y donde *fetichismo* es clave para la traducción de fenómenos como esclavitud, tráfico, transacción y sacrificio²¹⁰.

No es por acaso que el pensamiento crítico de la ciencia se reconstituirá en su *anti-fetichismo*. A partir de este momento, *fetichismo* será un *suplemento* de la ciencia moderna. Quiere decir que para que el conocimiento sea científico tiene que ser *anti-fetichista*. La ciencia moderna denuncia el estatuto fallo de los fetichistas a partir de los fetiches, es decir, describe los objetos fetichistas denunciando sus atributos iconoclastas (HENNION & LATOUR, 1993). La potencia del objeto es *proyectada* por quien percibe el objeto, explica el pensamiento crítico. Sin embargo, el empleo de *proyectar* o de otros términos como *cosificar*, no satisface la explicación de por qué se han tenido diferentes usos del concepto *fetichismo*. Pero lo más importante de este razonamiento es que es de esta forma que los objetos científicos y artísticos se separan de los denominados objetos comunes (Idem, *Ibidem*).

Hay una reacomodación de los objetos que toma 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 es 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 toman a los objetos como cosas y, las ciencias

²¹⁰ Evidentemente que desde el psicoanálisis, *fetichismo* es limitado. Por eso es importante la genealogía y la queerización del concepto, para poder explorar su potencial 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 que 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).

humanas no ven en los objetos más que signos culturales de grupos humanos (Idem Ibidem). El criterio de esta división está dado por la causa: el saber natural se interesa por las causas, mientras que el saber cultural crítico se interesa por la atribución social de las causas. Ya en el arte, el objeto se justifica por el significado de la técnica, materiales y conceptos que son usados²¹¹. El sistema de mediaciones que regula el método de investigación de los objetos tanto científicos como artísticos es realizado por la traducción de las partes implicadas en el proceso, es decir, por el lenguaje.

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

Fetichismo y arte

En esta sección estudio la forma en que *fetichismo* opera en los trabajos de determinadas artistas, dando continuidad a su genealogía. Cotejo el caso europeo y brasileiro en lo que se refiere a surrealismo, para finalmente hablar del trabajo de algunas artistas del arte contemporáneo.

El surrealismo es una transformación de Dadá²¹² (ARGAN, 1988/1990). La artista Hannah Höch, miembro del grupo de dadaístas berlineses, se dará a la tarea de (des)fetichizar de una manera lúdica lo étnico y lo sexual en lo etnográfico en trabajos como *Entführung (aus einem ethnologischen Museum)* (1925) (HESS, 2002/2005).

²¹¹ El arte moderno encontró su objeto independizándose de los valores estéticos de la representación como la mimesis que, consiste en el perfeccionamiento de la correspondencia entre representación artística y realidad establecida, entre otros aspectos y en lo que se refiere a imágenes. La traducción del proceso artístico también sufre mudanzas. Lo que antes era explicado como creación, ahora será traducido como producción. Con el surgimiento de la fotografía, el arte no depende más de los valores impuestos por la estética, 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 traduce a partir de un comportamiento, actitud o concepto determinado. Una acción, una publicación o una exposición pueden ser los medios de realización del objeto. El objeto del arte contemporáneo antecede a su realización, pero no a las teorías o al sistema donde está inserto.

²¹² Dadá es un movimiento artístico que surge como una desilusión frente a la civilización, precisamente después de la I Guerra Mundial. De iniciativa anti-racional, o dadaísmo trabaja con el acaso. Hace uso de manifiestos y de técnicas como el acaso (*Diccionario Oxford da Arte*, 1996/2001). Hannah Hoch es considerada como pionera en el fotomontaje (HESS, 2002/2005).

Para 1925, en Europa, el surrealismo trabajará desde el arte dialogando con antropología, psicoanálisis y colonialismo²¹³, con lo *exótico*, lo *inconsciente* y lo *erótico* (CLIFFORD, 1981). En la actitud surrealista, tanto etnográfica como artística, lo exótico será sinónimo de lo no racional y prácticamente sinónimo de *fetichismo*, o sea, una visualización estética de cómo África deberá ser *recolectada* y *representada* (Idem, Ibidem). El surrealismo ha sido considerado como la teoría del “*inconsciente* en el arte”, lo cual no puede extrañarnos, desde que se sabe que esta corriente ha tenido como uno de sus principales organizadores a André Breton que ha sido médico psiquiatra y estudioso de Sigmund Freud (ARGAN, 1988/1990: 360).

Ya en Brasil, el surrealismo no será tan bien recibido como las vertientes artísticas constructivistas y concretas²¹⁴ que se han desarrollado ignorando lo étnico, lo afro, lo indígena y lo colonial (BLANCA, 2007). Pero al mismo tiempo, cabe preguntarse cómo un país podría acoger una actitud artística que positivaba lo colonial como lo exótico, como sinónimo de *fetichismo*, en un contexto de modernidad.

En este contexto de tensiones y confrontaciones, es realizada la Exposición Internacional del Surrealismo, en Londres, en 1936. Claude Cahun no es invitada. En los documentos de la época es apenas indicada como amiga de André Breton (BONNET, 2006). Es oculta por aquellos que constituyen sus referencias legítimas. Nadie se ha preguntado porque no ha sido incluida en el grupo surrealista.

Comparativamente, en Brasil, la artista surrealista Maria Martins es invitada para participar en la I Bienal de São Paulo, en 1951, pero el sistema de artes brasileiro la ha ignorado, en aquella época. El

²¹³ Es importante recordar y cómo ha sido explicado en el Capítulo dedicado a la Metodología Queer que las fronteras entre las disciplinas son ideológicas y que, por lo tanto, la mutabilidad de las disciplinas debe producir transformaciones culturales. En esa interdisciplinaridad estoy entendiendo al Surrealismo, en un sentido expandido dentro de una estética que valoriza fragmentos y manifestaciones extraordinarias y, donde tanto artistas como otros personajes de la literatura y de la etnografía, adquieren una disposición de crítica frente a la modernidad. (CLIFFORD, 1981/2008).

²¹⁴ 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 ha sido uno de los pocos estadios del arte brasileño de la época que ha intentado provocar un posicionamiento político insertando en el espacio ambiental al colectivo. El trabajo de Helio Oiticica, así como de otras artistas no menos importantes, ha sido precursor de proyectos de transformación cultural que visan trabajar absorbiendo el colonialismo.

surrealismo tuvo simpatía, pero también antipatía, ataques explícitos y la “política del silencio” (PONGE, 2004: 62).

Para Bonnet, el surrealismo vela el estatuto de lo femenino como sujeto autor, no solamente a través de sus trabajos, más también en los registros fotográficos históricos como sujeto participante o como artista²¹⁵. Lo femenino aparece apenas como objeto del deseo, como imaginario de lo maravilloso. Ahora, estas artistas, tanto Claude Cahun como María Martins, bloquean su participación en el movimiento porque su trabajo habla de experiencias personales donde problematizan precisamente lo femenino, lo cual escapa de la pauta oficial del movimiento.

Sin embargo, el Surrealismo es un punto donde confluyen las artistas atraídas por su insistencia anti-académica²¹⁶. Estando en el seno del movimiento, se debaten y terminan afirmando su independencia al respecto del Surrealismo. Al mismo tiempo en que alimentan su lenguaje, anticipan en una poética del imaginario que trabaja 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 pintan el conflicto de la violencia en distintos ámbitos, incluyendo el de la construcción social de lo femenino (1990/2002).

Valie Export construye razonamientos que parten de la idea de que la producción del arte es también la producción de artículos/mercadería y que, por lo tanto mujeres son consideradas como artículos tanto dentro del contexto del arte como fuera de este. Esto puede ser visto en el trabajo *Smart-Export, Selbstporträt* (1967-1970). Export hace parte del nombre como se auto-denomina para no usar el sobrenombre ni de su padre ni de su marido y que, denota un tipo de desplazamiento para figurar en todas partes (HESS, 2002/2005). Puedo sugerir que Valerie Export está de alguna forma *queerizando* el sistema del arte, al concebir este como una analogía fetichista de la producción

²¹⁵ Y no solamente en el surrealismo, el sistema del arte también torna a mujeres como objetos mediante la legitimación de iconografía como la del arte pop, a través de los trabajos de Andy Warhol y Roy Lichtenstein. Recientemente, desde el feminismo, se está produciendo otra historia del arte donde se trabaja con saberes sujetos, como por ejemplo, Kalliopi Minioudaki (2009) que, inserta la producción de artistas como Axell, Pauline Boty y Rosalyn Drexler en una iconografía donde mujer aparece como sujeto, dentro del arte pop.

²¹⁶ El término anti-académico es utilizado en el contexto artístico del arte moderno, como una posición que se opone al clasicismo en el arte, abandonando preocupaciones por los valores académicos.

artística, donde son articulados como elementos de la misma orden arte y mujer y donde ella, se (des)ocluye como mercancía y espectáculo al actuar como *autora* que *autoriza* esta enunciación visual.

El tráfico de lo femenino en el arte es significativo. Es histórico el trabajo de Guerrilla Girls ²¹⁷ titulado *¿Las mujeres necesitan mostrarse desnudas para entrar en el Met. Museum?* (1989). En este offset, las artistas han hecho un levantamiento cuantitativo, mostrando que cinco por ciento de artistas que hacen parte de las secciones de arte moderna son mujeres ²¹⁸, pero que paradójicamente, 85 por ciento de los desnudos son femeninos (HEARTNEY, 2001/2002).

En el Arte Contemporáneo, artistas como Nicole Eisenman ²¹⁹ mediante pinturas figurativas discute un *fetichismo* visualizando la transacción que implica la violencia sexual, en óleos como *Commerce Feeds Creativity / Transacciones Alimentan Creatividad* (2004).

El trabajo de Eisenman dialoga con *I've got it all* (2000) de Tracey Emin. Violada a los 13 años, Emin explota de forma *despiadada* su biografía con franqueza *exhibicionista* (STANGE, 2002/2005: 70). Lujuria y dolor pueden ser categorías afectivas para traducir este desplazamiento *fetichista* a la escena del arte contemporáneo. La ficción de un arte que funciona como retrospectiva donde hay una articulación con lo auto-biográfico. En este sentido, me opongo a los preconceptos

²¹⁷ El trabajo de Guerrilla Girls dialoga con el arte activista. Para una explicación sobre arte y activismo, puede ser consultada la investigación de Blanca Fernández (2005).

²¹⁸ En 1970's se llevaron a cabo diferentes investigaciones de tipo cuantitativo para contribuir a los estudios de la constitución del sistema de arte, en términos binarios. En 1971, se resalta que de un total de los 713 artistas que han participado en exposiciones colectivas en el Museo del Condado de Los Ángeles, Estados Unidos, apenas 29 han sido mujeres y que, de entre las 53 muestras individuales únicamente ha sido una 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, ha pretendido mostrar 30 años de creación a partir de las colecciones del Musée National de Arte Moderna, de los 64 artistas escogidos solamente seis han sido mujeres (BONNET, 2006). En el registro del año 2000, la colección de este museo ha 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 ha pertenecido a mujeres (2006). Estos son algunos datos que marcan cuantitativamente un tipo de *misoginia* y de jerarquía cuando vistos bajo el prisma de la perspectiva de género (PEDRO, 2007).

²¹⁹ Trabajos de Nicole Eisenman han hecho parte de la que ha 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. Cuya curaduría ha sido ampliamente criticada por Michel Duncan (1995) y Robert Atkins (1996), principalmente en lo que se refiere a la forma como Rinder y Blake procedieron privilegiando arte antes que artistas. En ese sentido, eso es lo que se ha venido efectuando en los Estudios Queer, evitando esencialismos y puntos de partida biográficos, lo queer trabaja con acciones, actos, hechos y trabajos, antes que con identidades.

como Stange interpreta el trabajo de Emin²²⁰, cuando clasifica la vida de la artista como “licenciosa”, infiriendo y connotando la violación sexual que Emin sufrió es como un castigo, como una consecuencia de lo que Stange preconceptúa como “vida sexual desenfadada” (Idem, *Ibidem*: 70).

Quiero terminar esta última parte de genealogía sobre *fetichismo* con el trabajo de Cady Noland. En la instalación de Noland, montada en Mattress Factory, en Pittsburgh, en 1989, es posible enfrentarse con artículos dispuestos como muros, barricadas o bien, como acumulaciones de objetos. El arte como paciente psicópata es lo que Noland investiga en su producción artística. La artista problematiza el estado de la burguesía específicamente estadounidense – que podría ser la burguesía de la globalización – como una “cultura del terror” que busca el orden de los objetos en su ansiedad por controlar la sociedad (GOHIKE, 2002/2005).

Hemos visto cómo la división disciplinar permite la división de sus objetos. Para poder dividir los objetos o concebir los objetos se producen contextos disciplinares. Hay una descontextualización y una recontextualización que se realiza a partir del lenguaje que objetiva las partes. Es decir, la fragmentación de las percepciones y su objetivación transita en la frontera de *anti-fetichismo* y *fetichismo*. La objetivación crea atributos perceptuales que no corresponden al objeto, sino que están mediados por el lenguaje. La objetivación es una operación *anti-fetichista* que se produce con el lenguaje. En ese proceso de creación de atributos o de categorización para la objetivación, hay una tensión entre sujeto y objeto. La tensión de quién detiene el poder de la objetivación se realiza en función de una posible transacción funcional en el contexto de colonización y más tarde, de ciencia moderna disciplinar. La tensión se intensifica tanto en el arte moderno como en el contemporáneo.

A continuación investigo imágenes de lo erótico en la contemporaneidad que *(re)producen el lenguaje* de *fetichismo*. Vamos estudiar cómo la visualidad de lo femenino connota violencia que bien puede ser calificada como una crítica postcolonial.

²²⁰ Estoy consciente de que esta observación bien podría estar colocada como nota de rodapé, pero me interesa problematizar este proceso de inserciones y acomodaciones metodológicas, hasta dónde es posible desplazar como nota una acción que dice respecto a la normativización que se produce en el trabajo científico, en este caso, el trabajo producido desde la crítica e historia del arte. Me preocupa la construcción del conocimiento del arte como dispositivo académico para gestionar las subjetividades, deseos y erotismos de las artistas. Esta es una *démarche* que he estado intentando discutir en esta tesis, la inserción de “ruidos metodológicos” como práctica textual queer.

Cuerpos disputados

En esta sección, expongo la disputa que se genera a partir de las implicaciones de erotismo en prácticas artísticas contemporáneas atravesadas por *fetichismo*²²¹. Queerizo 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 brasileña, cuya preocupación gravita en torno a lo étnico y a lo sexual, desarrolla una morfología del cuerpo que problematiza lo femenino. En sus dibujos de 1997 que hacen parte del *Catálogo Heranças Contemporâneas II*, utiliza trazos gestuales delicados y cortes transparentes, pero también fuertemente acentuadas.

En dibujo *Ama de leite*, Rosana Paulino muestra precisamente un seno cuya tinta transparente expone alveolos y ductos lácteos. Los pezones también aparecen, a partir de los cuales brotan líneas que terminan en forma de gotas. Las gotas son pintadas en dos colores: blanco que sugiere leche y, rojo que invoca sangre *que tanto es vida como muerte* (VIANA, 2008). En otras imágenes, Paulino trabaja el cuerpo de forma más sugestiva al mismo tiempo en que investiga cómo se construye lo femenino, denotando órganos sexuales como órganos al servicio de la reproducción.

En otras imágenes donde aparecen cuerpos desnudos, en una situación postcolonial²²², Rosana Paulino presenta el cuerpo de mujer con un genital protuberante, lo que evoca el tratamiento sexualmente fetichista construido en torno a las denominadas *Venus* y, en este caso, es prácticamente imposible dejar de asociarlas a la corporalidad de Saartjie Baartman (1789-1815) de la cultura Khöikhöi, del Sudáfrica, conocida como *Venus de Höttentot*. Estoy hablando de esclavismo, de cuando mujeres del África son capturadas y sus senos funcionan como bolsas para transportar tabaco. Los senos como sacos han favorecido el intercambio colonial teniendo al tabaco como una de las más cotizadas mercancías.

²²¹ El uso de *fetichismo* como concepto operativo para (re)significar prácticas artísticas también aparece en los estudios sobre cine, como lo es el caso del análisis de la producción cinematográfica de *Thelma and Louise* (Dir. Ridley Scott, 1991) realizado por Robert L. Cagle (1994).

²²² 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).

En los tiempos de la *Venus de Höttentot*, la visualidad corporal de Saartjie ha exaltado el imaginario sexual, tanto al denominado masculino como al denominado femenino. Ha sido presentada como un ejemplar de cuerpo que viola el canon de la “corporeidad blanca”, como “curiosidad biológica” (PUGLIESE, 2005: 298). Ha sido expuesta como bestia de circo en Holanda, Inglaterra y Francia y, explotada como objeto sexual, ampliamente prostituida. Ha sido Étienne Geoffroy Saint-Hilaire quien ha patologizado el cuerpo de Saartjie bajo los términos científicos de la época, como: de caderas hipertróficas y glúteos y órganos genitales protuberantes.

Cuando Saartjie, la *Venus de Höttentot*, muere, en 1815, se va a transformar en un espectáculo público y visual en lo que se ha constituido en el siglo XX como el Musée de l’Homme, en París²²³. Parece ser que ha sido Henri Marie Ducrotay de Blainville quien ha coordinado el trabajo de autopsia del cuerpo de Saartjie Baartman. Y que ha sido Georges Cuvier quien diseque su cuerpo y lo desmiembre. Hay una relación entre lo erótico, lo femenino, la visualidad y la ciencia. Sus órganos serán enviados como objetos de investigación a distintos enclaves científicos europeos. La noción de imagen surge como un pronunciamiento visual, una relación ideológica instituida que nos enseña cómo y qué debemos ver y pensar (GAROIAN & GAUDELIUS, 2004). Este espectáculo de cultura visual funciona como una forma ubicua de representación en la cual son constituidos objetivos pedagógicos para mediar culturalmente e incorporar en la orden del capitalismo deseos y elecciones (Idem, Ibidem).

Uno de los trabajos de la artista brasileña Fernanda Magalhães aparentemente dialoga con la *Venus de Höttentot*. La autora, como la mayoría de las artistas que constituyen la presente investigación, utiliza al igual que Claude Cahun, su propio cuerpo como *modelo*. Aunque propone una estética sin cuestionar lo femenino. *Queeriza* figuras humanas idealizadas dentro de los cánones de la historia del arte, al presentarse ella misma como modelo obesa²²⁴, en el trabajo fotográfico *Gorda 09*, de 1995.

²²³ Nelson Mandela, como presidente de Sudáfrica en 2002, ha conseguido la repatriación de los restos de Saartjie Baartman. Cabe notar que cuando desembarcan los restos en Sudáfrica, han constado más miembros corpóreos que los que un cuerpo posee. En 1999, surge en Cape Town el Centro Saartjie Baartman para Mujeres y Niñas/os, como refugio para sobrevivientes de violencia doméstica.

²²⁴ Es sintomático que la pintura valuada como la más cara de un artista vivo, en el presente inicio de siglo XXI, sea precisamente la imagen de *Benefits Supervisor Sleeping* (1995) (Cadre d’une société de prévoyance sociale), de Lucien Freud. Se trata del retrato de un cuerpo

En esta fotografía de Fernanda Magalhães podemos ver la asociación que la artista crea de su cuerpo con los padrones clásicos de la figura humana. El cuerpo de Magalhães aparece montado con la cabeza de la denominada como *La Venus de Willendorf* (encontrada en Austria, en 1908) que, es una pieza (*re*)clasificada como femenina. Estos tipos de *Venus* presentan marcas corporales como senos categorizados como grandes y abdomen también considerado como desproporcional a los estereotipos construidos como occidentales. Ha sido categorizada como femenina, en la historia del arte, por presentar estos atributos como característicos de la fertilidad que, es considerada como *natural* de lo femenino, en términos biopolíticos.

El dimorfismo en el arte de la figura humana se caracteriza por establecer como incuestionable la categorización de las formas, calificando como orgánicas y femeninas a las formas curvas, mientras que las formas rectas son instituidas como masculinas (MILES, 1997/1999). En el caso de Magalhães hay una tensión. Como artista deficiente visual se coloca ajena a la crítica visual. (*Des*)venda una estética racial interfiriendo en el *régimen epistemológico visual*.

En la próxima sección discuto las prácticas artísticas que se posicionan frente al sadomasoquismo, instaurando visualmente otros sentidos críticos de lo erótico.

Transadomasoquismos

Una vez que he llevado a cabo una genealogía sobre *fetichismo*, utilizo este concepto para *atravesar* prácticas culturales y artísticas que trabajan con sadomasoquismos y otras visualidades que, en la busca de otras eroticidades, cuestionan la construcción de lo femenino.

El trabajo de Maria Sarkis, artista proveniente de un país postcolonial como el Líbano, dialoga con la propuesta de Rosana Paulino. Ha estudiado en la Facultad de Bellas Artes de Beirut. Expone regularmente en Francia. Galerías de Beirut acogen el arte de Sarkis con el intuito de producir modificaciones en la manera de percibir lo erótico en la cultura árabe (YASSINE s/d). En una de las imágenes que Sarkis ha producido, en el presente siglo XXI, muestra un cuerpo desnudo pintado al óleo. Donde es posible encontrar marcas de prácticas sadomasoquistas.

desnudo femenino obeso. Durante el invierno boreal de 2009-2010, he tenido la oportunidad de conocer la pintura expuesta en el Centre Cultural Beaubourg, en París, Francia. No ha habido destaque museográfico para la pintura.

Esta pintura pertenece al conjunto de trabajos que lleva por título *Erotika*. Los colores rojo y verde aparecen contrastados con el blanco de zonas corporales y con el fondo negro. Es precisamente ese fondo oscuro lo que sitúa al personaje en cualquier contexto histórico indeterminado en términos de tiempo y espacio. Lo queer en el arte nos permite transitar en distintas temporalidades. Al mismo tiempo, el lenguaje contemporáneo nos obliga a *re-actualizarla*. Pero lo que tiene de relevante la figura de lo erótico de Sarkis, es que los senos aparecen como una cruz negra pintada en el lugar del pezón.

Esas cruces son los mismos adhesivos que usan modelos para posar en imágenes linkadas a *fetichismo* dentro de sites de BDSM (Bondad, Disciplina, Dominación y Sadomasoquismo), como puede ser visto en dibujos del site de Nikla Black. En imágenes de Nikla Black, pueden ser observados adhesivos en forma de cruz sobre los senos que, son destacados al traspasar un chaleco especial para dejarlos descubiertos. Las cruces negras dialogan con el chaleco, como si hubiera un trazo demarcando el territorio del busto. El brillo de los senos acentuado por el color blanco aumenta el volumen de estos.

Actualmente, esas cruces que generalmente son usadas para mantener los pezones escondidos debajo de cualquier tejido. Además de contar con adhesivo han sido fabricados con acabados tecnológicos para no captar la luz a través de la ropa transparente. También son usados para tomar Sol en *topless*. No solamente han sido creados en forma de cruces, los hay con la figura de mariposa, estrella, cereza o de piercing, por ejemplo y, en diferentes colores para ofrecer alternativas de visualidad. Para algunos designers se trata de una tendencia para eliminar el sostén con la finalidad de únicamente usar estos *protectores* denominados *cubre pezones, pegatinas para los pezones, nipple sticker, autocollants mamelón* o simplemente *nippies*.

El término *patch of freedom* que significa *patch de la libertad* o *parche de la libertad*, también es usado dentro de la publicidad mediática para vender los adhesivos. Se venden en una medida estándar de 4 centímetros. Pueden ser encomendados por la Internet, en las llamadas “jugueterías eróticas” como juguete erótico festivo. Lo que llama la atención es que el dispositivo en forma de cruz es el más usual y el favorito entre artistas. Es el caso del trabajo artístico y político que ha estado desarrollando en el Estado español el colectivo de Las Chulazas. La fecha más antigua que tengo como registro del blog es de 2008. Antes de Agosto de 2008, Las Chulazas militaban con Las Medeak, otro colectivo. A partir de ese mes y año, decidieron crear a

Las Chulazas. La idea de abrir el blog ha sido porque cuando salieron a hacer “terreno”, con una cámara fotográfica, el resultado ha sido un conjunto fotográfico de imágenes *lascivas* producidas entre ellas, según explican. En el blog, aparecen pensamientos, aventuras, noticias, tránsitos y performances fotográficas o en video del colectivo. También dan espacio a otros grupos y colectivos artísticos o políticos como Post Op, Océan Leroy, Parole de Queer, Mujeres Creando Bolivia, Heroína de lo periférico, ideadestroyingmuros, Les Atakás, Genderhacker y muchos más. En esta red de blogs, sites o contextos electrónicos de disidencia sexual, política y cultural, se expresan diferentes grupos, activistas, artistas y poetas que van emergiendo continuamente, algunos también van desapareciendo quedando el registro del blog, como parece ser el blog de Las Chulazas.

A través de textos, Las Chulazas se han mostrado inconformes con una cultura que no presenta opciones de consumo para quien no participa de lo binario, por ejemplo. También denuncian los asesinatos de mujeres por parte de hombres o maridos. Relatan sus formas de protesta más allá del blog, como intervenciones en el espacio público mediante concentraciones. Asisten a películas o piezas teatrales. Hacen una crítica a la ópera de *Carmen*, de Bizet, estrenada en 1875, tan aclamada por el público hispano y adaptada al cine por más de 20 directores. Bajo el título de “¡Carmen, obra de arte o el pan de cada día!” Las Chulazas cuestionan cómo es posible que en la representación maten a Carmen por desear ser libre y que, por encima de todo, el público apoye a quien la mata: un hombre. También hacen una crítica al vínculo que se establece entre la cirugía estética y lo femenino, en lo que se refiere a la promoción de inyecciones de botox o aumento de volumen de senos. Son precisamente los senos que aparecen indicados con cinta en una de las fotografías de Las Chulazas.

En esta imagen de Las Chulazas, nuevamente aparece el gesto de mostrarse, como en la fotografía de Volcano que lleva por título *Jax's Front. Jax's Back* (1991)²²⁵. Esta exposición llega a parecer una vez más heroica, como en la imagen de *Angela Botas*²²⁶. Vemos cómo hay sobreposiciones de *ambigüedad* y *fetichismo*. En el trabajo de Las Chulazas, la artista aparece con el torso desnudo y el brazo izquierdo levantado como si estuviera conmemorando una victoria. La mandíbula configura un vértice triangular cuyos lados son paralelos a los brazos que nos conducen hasta el seno marcado por el *parche* negro.

²²⁵ Esta imagen es estudiada en el **Capítulo II** de la presente tesis.

²²⁶ La imagen de *Angela Botas*, de Opie, es estudiada en el **Capítulo II** de la presente tesis.

Sabemos que *parchear* significa intentar resolver transitoriamente una situación enfadosa o un problema (LAROUSSE). Que un *parche* de la libertad en forma de cruz sea un juguete erótico y que marque un seno justamente en el pezón es *fetichismo*. Podemos intuir que la acción a través de una imagen (*re*)produce una situación postcolonial. Nos remite a esclavitud, a tráfico, a los senos de la *Venus de Höttentot*, nos remite a senos usados como sacos para transportar tabaco, a amamantar, a reproducción, a biopolítica del seno. No podemos olvidar que el siglo XVIII ha sido la emergencia de los regímenes biopolíticos (FOUCAULT, 1976/1984). Para 1758, Carl von Linné ya ha introducido el término mamífero en la taxonomía zoológica. Es a través de este gesto de Linné, de este detalle de las mamas, que el pecho materno se va a convertir en el ciclo zoológico homo, humano, correspondiendo al momento de la clasificación. La clase determinante mamífero corresponderá al cuerpo con mamas. La noción de mamífero aparece en una controversia, en un debate biopolítico. La mama se va a imponer como signo anatómico clasificatorio humano.

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 amamantase a sus hijos. En ciudades como Berlín, París o Lyon, 80 por ciento de mujeres metropolitanas cedían sus hijos a nodrizas. El cuerpo se ha vendido en redes diversas.

El cuerpo ha trabajado en enramados económicos. El cuerpo es extraído del intercambio económico.

El amamantamiento es la palabra clave en lo social, a través del establecimiento de una relación que pasa por la mama y, donde podemos constatar que esa relación entre madre e hija o madre e hijo es arbitraria. A partir de Linné, los hijos no pueden ser amamantados por otras clases o razas. Se va a hacer de la mama un intento de purificación de clase y de raza. La filiación y la generación han estado atravesadas por otras razas. Que cada madre deba alimentar a su hija o hijo es una manera con la que se puede definir hija o hijo. A través de la mama se va a inventar la figura de la madre como amamantadora doméstica. La nodriza atravesaba geografías y clases, literalmente atravesaba espacios. Con el amamantamiento va a haber un secuestro de la mujer en el espacio doméstico. El cuerpo femenino es extraído y devaluado

económicamente. Una ley instituye que la mama no puede ser usada más que para alimentar a las propias hijas o hijos. Cuando Linné inventa la categoría mamífero se propone la categoría lactante, es decir, el acto de succionar, no tanto de mamar. Si los define como mamíferos, sólo las hembras de los mamíferos amamantan humanos. Es así como entra lo femenino en el canon de la especie humana, a través de las mamas alimentadoras. Se trata de gestionar las técnicas del cuerpo femenino, las prácticas del cuerpo femenino.

Esta gestión toma a lo erótico como una realidad a ser incorporada. Con esto quiero decir que lo erótico es empleado para gestionar los cuerpos, sus prácticas y deseos. La binarización es moderna. Es científica, tecnológica, discursiva y visual. En el momento en que el seno aparece como órgano erótico, podemos ver cómo la intensidad biopolítica es la de una sobrecodificación erótica. Lo erótico es una sobrecodificación visual del régimen heterosexual. Desde una perspectiva queer, donde hay sobrecodificación biopolítica hay una posibilidad de subversión. Y es así como Las Chulazas (*re)producen el lenguaje* del seno eróticamente en una performance que escapa del código clasificatorio estricto de lo femenino, porque la *ambigüedad* de la visualidad de la personaje no corresponde a una erótica heterosexual. La modelo no mira para el espectador. La seducción de lo erótico radica en su disposición corporal que nos remite a una victoria en campo de batalla. Lo erótico está en el *fetichismo* del seno que ha sido parcheado, artísticamente proscrito. El parche como dispositivo protector es un estimulante visual.

Otro trabajo que procura otra alternativa de lo erótico mediante una (*en*)codificación mediante *fetichismos*, o de lo que puede ser considerado como alternativa de lo erótico, es el que realiza el colectivo argentino Anarcopervertismo (2009). Este colectivo se identifica como *perversas queer S/M*, un *grupo de anarquistas sucixs*. De entrada, en el blog, comunican su propuesta: golpear, azotar, lamer, chupar o prostituirse mutuamente. Dicen que han optado por ser una manada de lobos, con el fin de poder encontrar a más salvajes. El blog es bilingüe – español e inglés – y muestra en la parte izquierda textos y, a la derecha fotografías de personas desnudas besándose o tocándose el cuerpo, no solamente del colectivo argentino, sino de otros grupos de la red que en la mayoría de las veces se han auto-denominado como de *disidencia* y *desobediencia sexual*. Los textos indican que han sido posteados por *Cómplices de Chigi*. La mayoría de las fotografías aparece sin ningún tipo de referencia.

En una de las imágenes que, suponemos que pertenece al colectivo, porque también aparecen otras como de la performer Diana Pornoterrorista, vemos el fragmento de un cuerpo desnudo acostado sobre una cama con las manos atadas. Se trata de una práctica común de S/M. La inmovilización del cuerpo es lo que provoca placer. Las prácticas de S/M llevadas hasta los máximos extremos desafían prácticas sexuales con fines reproductivos. En este sentido, los participantes no necesitan ser héteros. El género es lo que menos importa. El *Anarcopervertismo* tiene como objetivo la creación de placer en las más variadas formas. Es una lucha contra la asociación hegemónica de sexo y reproducción (Idem, Ibidem).

Participantes usan el S/M como herramienta para combatir la familia y las convenciones de género, nos explica el texto del blog del *Anarcopervertismo*. La perversión es estratégica. Las prácticas son experimentaciones para la producción de cuerpos. El uso de objetos modifica el papel femenino sexual. Lo femenino queda obsoleto. Porque una de las condiciones de la experimentación es no actuar conforme a estereotipos identitarios (Idem, Ibidem).

Este tipo de colectivos busca la estimulación postpornográfica a través de imágenes. Estas artistas *(re)producen el lenguaje del fetichismo* de la violencia o la violencia del *fetichismo* mercantil, sexual y político, trabajando imágenes artísticas que deambulan entre lo sofisticado, lo salvaje, lo racional y lo (des)conocido. Desde lo queer, no estoy de acuerdo con Gayle Rubin cuando habla de prácticas sexuales sadomasoquistas y fetichistas de la misma forma en que se refiere a prácticas homosexuales o transexuales, abogando además que no deberían ser objeto de preocupación ética. Estoy de acuerdo con ella que colocar en tela de juicio una práctica sexual está relacionado con ideologías racistas. Pero lo que quiero denotar es que, una práctica sexual donde se trabaje con *fetichismo* o sadomasoquismo debe ser estudiada desde el contexto donde se ejecuta. Porque no es lo mismo *fetichismo* sexual en Beverly Hills que *fetichismo* sexual ejecutado por el *Anarcopervertismo*. No es lo mismo practicar sadomasoquismo en Francia o en Puerto Rico. Las condiciones de posibilidad son otras. Desde lo político, el conflicto que se establece no está en función de la orientación sexual o del objeto del deseo, de si se encaja en un modelo único heterosexual o no se encaja. Ese es uno de los problemas de la homocultura. El dispositivo de la *sexualidad* actúa polarizando las prácticas entre lo masculino y lo femenino, pero también entre lo hétero y lo homo, dentro de una ciencia binaria que abandona

epistemológicamente el contexto fetichista postcolonial. Tampoco estoy de acuerdo con Rubin cuando explica que Kinsey (1949), al efectuar un distanciamiento científico para el estudio de *sexo*, ganó una refrescante neutralidad. Ese es otro desdoblamiento de cultura/naturaleza, otra conclusión analógica. Sin duda, debemos a Rubin la configuración de sexualidad como objeto. El problema es que si continuamos construyendo objetos puros sin efectuar metodologías transversales a otros fenómenos, no podremos problematizar el código binario o la propia ciencia. Ninguna posición enunciativa es neutra.

La ciencia arrastra fetiches, ignora conflictos y en consecuencia, despolitiza la investigación. Puedo llegar a sospechar que *fetichismo/antifetichismo* es el motor de la ciencia moderna. *Fetichismo* es combustible. Cuanto mayor sea la carga del rastro mayor será el avance tecnológico.

Estas imágenes también son apropiadas por el lenguaje de la publicidad. El *fetichismo* continúa siendo tráfico, continúa connotando mercancía, continua definiendo lo femenino y esclavitud. Esto lo podemos ver en una imagen publicitaria de perlas de Majorica que, parece dialogar con el trabajo de *Anarcopervertismo*.

En este caso, vemos cómo la imagen de inmovilización de cuerpo femenino es constantemente (re)codificada. La sobre-posición de distintas camadas: tráfico de mujeres, objetos y esclavitud se transfigura en el lenguaje de la estética occidental blanca, masculina y heteronormativa. La lucha por la (re)codificación es la lucha por el apoderamiento de la producción de los cuerpos. La (re)producción de cuerpos es disputada. El *régimen epistemológico visual* es estrategia violenta de lo femenino. La modificación de las correspondencias analógicas del código binario en mucho continúan dependiendo de la (re)producción del lenguajes perversos que (re)activen imaginarios también violentos para la (re)traducción de *fetichismo*, mediante experimentaciones continuas.

A continuación, explico otra práctica artística donde el *fetichismo* de lo colonial también se hace presente.

En trabajos como el de Marlene Dumas, podemos observar cómo *fetichismo* actúa en sus imágenes. Dumas investiga lo erótico en el campo de la pintura. Ha sido en la exposición Lágrimas de Eros, en Madrid, donde he conocido una de sus pinturas titulada *Parejas*.

Lágrimas de Eros ha sido una exposición realizada del 20 de Octubre de 2009 al 31 de Enero de 2010, en el Museo Thyssen Bornemiza y Caja Madrid Fundación, en Madrid. Además de Dumas

han participado siete autoras que no son hombres: Kiki Smith, Rineke Dijkstra, Louise Bourgeois, Nan Goldin, Maria Martins, Marina Abramovic y Cindy Sherman, en una lista de alrededor de 100 artistas.

Lo que me ha llamado la atención de *Parejas*, es el contraste de las pieles de las personajes que intervienen en la pintura, así como el casi imperceptible desaparecimiento del contraste, en dirección de izquierda a derecha. Esa técnica nos recuerda la enseñanza de los impresionistas relativa a la inexistencia del color, cuando su visibilidad es totalmente contextual, dependiendo de las condiciones de la luz. Esto es, el color es un concepto, una categoría que ocupa un lugar en un orden, una ficción, un nombre con que identificamos el estado de un día, de un espacio. O sea, color como lugar, como campo con pretensiones descriptivas o de identificación transitoria que, desaparece con la ausencia de la luz.

En estas condiciones del campo pictórico, la imagen sugiere *ambigüedad de lo erótico*, porque no se sabe si son parejas lesbianas, transgéneros o transexuales o mixtas o de algún otro tipo. Además de que nos muestra que el color de la piel es imaginario. Que la clasificación es contextual, con pretensiones descriptivas o de identificación transitoria que, desaparece con la ausencia de la luz. Críticas como Raimar Stange explican que Dumas ha crecido como “africana blanca” en Sudáfrica y que por lo tanto, eso la ha llevado a tener un “sentimiento de culpa” por haber pertenecido a una “minoría” que ha detenido el poder sobre la “mayoría” (STANGE, 2002/2005: 64). Esta práctica discursiva en mucho se opone a la propuesta de Dumas. Pienso que explicaciones como la de Stange contribuyen para una racialización de los cuerpos. Puedo inferir con el pensamiento de Hamel (2006) que, la racialización es una práctica tecnológica, discursiva y visual contra grupos (*des*)clasificados como minoritarios que, opera con conceptos como raza, etnia o desviación sexual. El resultado de esta operación es una alteridad que connota inferioridad.

Evidentemente, Dumas está indicando piel en cuerpo, pero problematiza la percepción y consecuentemente, la categoría de raza. La pintura de Dumas nos indica que existe un Eros sin razas, sin jerarquías. Los diferentes ángulos en que nos presenta lo erótico indican también sombras. Hay una indefinición carnal marcada por los diferentes registros del color. Las distintas modulaciones, así como las acentuaciones de los contrastes, informan sobre las posibilidades de articular objetos variables, produciendo otras realidades, otros diferenciales.

En otro trabajo *Sin título*, de 2010, Dumas muestra la teatralización de la erotomanía²²⁷ (KARABELNIK, 2004). Como artista que trabaja en Amsterdam, tiene acceso a la visualidad de las vitrinas donde son expuestas imágenes alusivas a una pornografía funcional.

Dumas hace fotografías de sus modelos en el local de acción, para después pintarlas. A veces usa imágenes de periódicos. La idea es removerla de su contexto original para que no sean identificadas. En la imagen que nuestro podemos ver cómo la modelo está hincada y levemente recostada. Su brazo derecho cruza su pecho, mientras que el brazo izquierdo se posiciona en su propio pubis.

Pintado, su rostro nos mira. Hay un exceso de tinta que no esconde el rostro, lo muestra tras la camada de color. El espectáculo del cuerpo, de una posición de lo sexual, de lo que posiblemente busca un orgasmo se exhibe ocultando un rostro que se expone. La máscara que habita la piel, el horror de la carne con máscara en un devenir inseparable (CAHUN, 1930).

Otro de los elementos que más se destaca en esa pintura de Dumas es el uso de guantes. Los guantes son uno de los elementos fetichistas. Los hay de lycra, de seda, de encaje, de gamuza, de terciopelo, de cirugía, de cuero, de lates, satén o tafeta. Su uso está asociado a mazmorras. Las mazmorras son un tipo de prisión. Normalmente son construidas debajo de castillos o fortalezas. Son usadas para torturar a personas. Por eso los guantes son usados para desempeñar el papel de torturador en prácticas BDSM o, por quien va a esclavizar.

Dumas nos muestra una imagen donde también hay una mancha que aparece pintada en la región del pubis por el guante que produce placer. *(Re)produce el lenguaje* de quien tortura con placer. La artificialidad de la tinta sugiere también lo orgánico. La gestualidad que implica la artista es furtiva. Lo abrupto en lo informe es éxtasis. Este erotismo transita entre sensualidad y repulsión. Conocida como

²²⁷ Hablar de erotomanía implica hablar de auto-erotismo. Para una mayor explicación sobre lo auto-erótico, desde lo queer, puede ser consultada la investigación de Eve Kosofsky Sedwick (1991). Sedwick explica que la historia de la masturbación es una historia compleja. Escapa de la narrativa de la reproducción y del relacionamiento interpersonal. Sedwick sugiere que la masturbación está vinculada con la escritura, como un reservatorio metafórico potencialmente utópico y de energías que apuntan a una independencia o de auto-posesión, entre otros aspectos (1991). Otra referencia es la última publicación de Thomas Laqueur titulada *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation*. (New York: Zone Books, 2003). Desde una perspectiva crítica, o autor de *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud* (1994/2001), pontúa los distintos significados e interpretaciones que la masturbación ha tenido desde el área del psicoanálisis, médica, artística, entre otras.

pensadora independiente, en sus trabajos se coloca como voyeur, como artista pornográfica intermediaria, como *terrorista de la imaginación* (KARABELNIK, 2004).

Conclusión

Mediante el uso del concepto *fetichismo*, la experiencia de la investigación en la Internet nos informa que la Web en su interfaz como archivo de imágenes, de acervo de colecciones, posibilita esos linkajes entre arte contemporánea y culturas visuales, al aparecer imágenes tanto artísticas como publicitarias, esas asociaciones y articulaciones conceptuales que nunca llegarán a ser arbitrarias. Lo que me lleva a preguntar: ¿en qué momento las categorías que utilizamos se transforman en instrumentos conceptuales de dominación? La producción del conocimiento no es neutra. Los procesos de construcción de categorías en cualquier actividad de campo son una lucha política por la hegemonía de la traducción cultural para la regulación de realidades contextuales. Es de esta manera como la metodología queer propone la *(re)producción del lenguaje*, como otra forma más de traducción cultural. Lo queer tampoco es neutro: antepone en dicha metodología un pensamiento crítico y político que visa el *atravesamiento del poder epistemológico visual*.

El reconocimiento del conflicto visual es político. La visualidad como tal no existe. Tampoco el lenguaje. El proceso metodológico queer dentro de una investigación/producción del arte de lo erótico demanda la *(en)codificación cultural* de la visualidad de lo femenino en un contexto de conflicto de sexualidades y subjetividades deseantes, atravesando los procesos de conocimiento institucionalizados dichos científicos.

En el próximo capítulo titulado *Manifiesto*, trabajo directamente con acciones políticas cómo lo es la experiencia que he tenido al confeccionar manifiestos y, al ejecutar acciones artísticas. Mediante una genealogía de *manifiestos* feministas visualizo diásporas queer. Las diásporas están insertas en contextos de lenguajes contemporáneos que nos abren distintas vertientes de posibilidades del estudio de la producción de subjetividades.

CAPÍTULO IV MANIFIESTO

Introducción

Mientras escribo este capítulo, en 2010, Brasil está en período electoral presidencial. Los candidatos que han ido para el segundo turno son: Dilma Rousseff, del Partido de los Trabajadores (PT), de la izquierda y, José Serra, del Partido Social Demócrata Brasileiro (PSDB), asociado a la derecha. Como según comunican los medios informativos, la cuestión del aborto ha sido uno de los principales motivos por los cuáles la candidata del PT no ha vencido las elecciones en un primer turno. El PT por su vez ha culpado al ala feminista del PT por insistir en incluir la Legalización del Aborto en el programa de la campaña electoral de Dilma.

El Núcleo de Identidades de Género y Subjetividades (NIGS) ha retomado la discusión sobre aborto y elecciones. El debate en el interior del NIGS se intensifica. Una necesidad de expresión me invade. Inclusive, sueño que el núcleo se transforma en un Partido Político Feminista Queer. Comunico al grupo lo que he soñado y también digo que deseo establecer una comunicación “con el mundo de fuera”.

Miriam Grossi apoya la idea de realizar un manifiesto. También invita distintas profesoras estudiosas de religión, aborto y política, ya que Dilma ha sido presionada por grupos religiosos y, eso es lo que la ha llevado a que cambie de opinión en relación a la interrupción del embarazo que tanto había estado apoyando desde 2009.

Escribo y propongo un manifiesto que en la próxima sección explico. Maria Amelia Dickie, una antropóloga y una de las profesoras invitadas, encuentra estratégico el discurso que expongo y sugiere que sea enviado como manifiesto. Nadie más se posiciona al respecto. Se crea un clima incierto. Y yo, afectada por el tiempo, esa extraña sensibilidad al tiempo, esa acumulación de información que muchas veces dinamita mi cabeza, tal vez por lecturas de *journals*, de Internet, de xerox, de libros, de noticias, entro en un estado de desesperación. Porque cuando he escrito el manifiesto he pensado en el tiempo. En el momento de escribirlo, el documento, la escritura, la visualización de algo pesadillezco traducido en un conjunto de demandas y exigencias, tiene que cumplir todas las etapas de su proceso de expresión: proposición, escrita, demostración, aprobación y exposición pública.

Que nadie diga nada, que se mantenga el silencio, que nadie exija su exposición, es ajeno a la actitud artística. De repente, Grossi nos comunica que serán editados el debate y otros textos, incluyendo el manifiesto que he escrito, en el site del NIGS. aguardo comentarios. Mis compañeros no opinan, les da lo mismo. Yo entro nuevamente en un estado de desesperación, porque un manifiesto es un trabajo artístico político que debe ser mostrado y lanzado públicamente.

Entro en contacto con Grossi y le hago saber mi insatisfacción. Hago lo mismo con mis colegas. No obtengo respuestas. Pero repentina y nuevamente, Dickie insiste en firmar y enviar el manifiesto que he propuesto. Eso me da esperanzas y me alienta. Para esto, me entero a través de compañeras investigadoras que Grossi ha presentado el manifiesto dentro de lo que ha configurado como boletín informativo en una ponencia titulada *Feminismos*, dentro del 8° Encuentro Nacional Universitario de la Diversidad Sexual (Enuds), en Campinas, São Paulo. Preocupada, continúo con la idea de mantener la especificidad del escrito como manifiesto e insisto a Grossi para que apoye esa idea. Grossi interviene en el texto del manifiesto contribuyendo con una lengua portuguesa más refinada y eliminando la crítica al Partido de los Trabajadores. En pocas horas, la historia del Brasil ha estado mudando. Ahora urge el apoyo a la candidata Dilma Rousseff. Continuando con la idea del manifiesto como *manifiesto*, lo traduzco del portugués para el español, se lo muestro a Grossi y finalmente lo lanzo. Ahora está en el espacio virtual, en edición bilingüe, tal vez, transitando en distintos países y también quizá, siendo leído por diferentes nómadas como yo que luchan por la obtención de derechos feministas, académicos, políticos, culturales y artísticos, independientemente de nuestra condición como extranjeras.

Desde mi punto de vista, yo he tenido la intención de incluir en el manifiesto tanto a brasileiras cuanto a extranjeras. Es en ese sentido que en este momento quiero proponer el concepto de *manifiesto*, como una expresión desde lo queer que no solamente nos permita transitar entre las identidades para la sobrevivencia y ocupación de múltiples espacios, sino como un recurso epistemológico para operar demandas políticas, culturales, artísticas y sexuales sin que esto reivindique una identidad nacional, étnica, de género o dentro del código binario.

Para efectos metodológicos, continúo con la misma *démarche* realizando una genealogía política de distintos conceptos como *ambigüedad* y *fetichismo*, siendo que para este capítulo interpongo el concepto de *manifiesto* como un recurso artístico y político que ha

estado dialogando con el feminismo y desde una perspectiva queer. Durante la genealogía establezco una relación entre visualidad y necesidad de expresión. Recupero las problematizaciones de lo femenino en todos y cada uno de los manifiestos que he seleccionado que nos han estado apuntando para a emergencia de un feminismo queer. Utilizo manifiestos que han surgido en distintas áreas, espacios y temporalidades, desde la literatura, la antropología y teorías queer, para llegar a enunciaciones colectivas de la contemporaneidad como lo son las expuestas en el último *Manifiesto Transfeminista*. De esa forma, parto para en un segundo momento, explicar el *Manifiesto NIGS – 1 –* (ANEXO 1) y el *Manifiesto NIGS – 2 –* (ANEXO 2) que he escrito, dentro del contexto electoral presidencial del segundo turno, en Brasil.

El objetivo principal es mostrar la relación que existe entre manifiesto, visualidad y diáspora, apuntando cómo desde lo queer, lo femenino es una zona de conflicto. Y que las denuncias del punto de vista del feminismo contienen también un tipo de programas o de propuestas de mundos utópicos. En la segunda parte, estudio otras acciones así como otras intervenciones y dispositivos específicos que vengo realizando en el NIGS.

Manifiestos feministas desde lo queer

En esta parte hago una genealogía de manifiestos feministas desde lo queer. Como indica el diccionario de la lengua portuguesa *Aurélio*, se trata de una “declaración pública” “de las razones que justifican ciertos actos”, o bien, “fundamentan ciertos derechos”, es también lo *patente*, lo *evidente* (FERREIRA, 2000: 444). También tiene como objetivo alertar un *problema*²²⁸, lo que me lleva a mostrar en esta sección cómo una necesidad de comunicación pública, de hacer *evidente* un *problema*, un *conflicto*, encuentra como forma de expresión el manifiesto. Es a partir del conflicto que se torna *patente* y que, por tanto, se gesta la *visualidad*, como *evidencia* del conflicto. De tal manera que lo manifiesto transita entre lo textual y lo visual. Es por eso que, de acuerdo al Trésor de la langue française informatisé (TLFi, 1974/1994), un manifiesto es una declaración escrita y pública por la cual un gobierno, ser humano, partido o corriente artística expone un programa de acción o posición, generalmente político o estético. Es una expresión artística o política.

²²⁸ Para una definición más explicativa puede consultarse la Wikipedia <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Manifiesto>>.

Desde una perspectiva *queer feminista*, la idea de *manifiesto* surge en el arte, pero en el arte de la literatura. Críticos de literatura afirman que el primer manifiesto feminista se localiza, 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 sugiere la idea de que la poeta insiste en que el alma carece de sexo y, al mismo tiempo, se describe como andrógina (MERRIM, 1991) o bien que, sus enunciados transitan entre lo masculino y lo femenino (RIVERO, 2009) o todavía que, es imposible clasificar su imaginario como femenino o masculino (SERRANO BARQUÍN, 2004).

Sabemos que Sor Juana entra al convento para huir del matrimonio. Sus versos muestran una manera de abolir el matrimonio. Una diáspora *atraviesa* la producción literaria de la poeta. En ese sentido, sus escritos epistolares como cartas y misivas son una referencia dentro de las tecnologías autobiográficas, cuyas representaciones artísticas posibilitan alternativas articulándose contra “la ley de género” y, donde es incluida junto con otras como Cherrie Moraga (BADOS-CIRIA, 2001), como una de las precursoras de lo queer.

Para fines de este capítulo, lo que interesa entender es que la idea de manifiesto surge como una necesidad corporal, artística y de expresión. Es una reivindicación donde convive lo político con lo artístico. El uso del lenguaje es prácticamente sintomático. Se coloca en cuestión un contexto y, es imprescindible su visualización, su publicación. Existen registros que nos indican que el concepto de manifiesto aparece por primera vez en el siglo XVI, como un derivado de *manifesto* dentro la lengua italiana que quiere decir “denuncia pública” (FULCHERI, 2010). Insisto, cuando nace la necesidad de elaborar un manifiesto existe una necesidad de trabajar con un lenguaje que reivindique o denuncie públicamente. Sabemos que actuar públicamente corresponde a construir una visualidad.

Estudios recientes de culturas visuales encuentran como una de las primeras formas de manifiesto, de denuncia pública, los trabajos visuales gráficos elaborados durante la campaña a favor de la abolición de la esclavitud colonial (FINLEY, 2010), a partir del siglo XVI. Ha sido en la diáspora que la visualidad toma cuerpo para revelar una denuncia étnica, esclavista y sexual. La imagen de desplazamiento, de movimiento y de ausencia de derechos humanos cobra fuerza a través de la visualidad distribuida ampliamente durante el siglo XVIII (Idem,

Ibidem), principalmente en la prensa británica para ejercer presión a favor de la abolición, además de otras imágenes donde se da relieve al sacrificio y a la esclavitud como prácticas bárbaras o poco civilizadas (PIETZ, 2010).

La principal imagen en este contexto de diáspora es la del navío *Brookes*²²⁹, dentro de un famoso desplegado de la época intitolado *The Description of the Slave Ship*, en 1780. Pero la visualidad que más ha ganado fuerza en la época corresponde a un detalle de esa imagen. En ese detalle es 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. Esta *disposición* de cuerpos no es 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 ha debido ser atroz. Me pregunto si ha sido la denuncia en pro de derechos humanos o si ha sido el comunicado de alarma en lo que se refiere a la compactación y cálculos programados y visualizados para un fin de optimización de lo humano, lo que ha llevado a la movilización a favor de la abolición. ¿De cuál abolición se estaba hablando?

En ese sentido es necesario recordar que la visualización que es un trabajo de imagen, de imaginación, no únicamente se refiere a una comunicación sobre lo que ha sucedido en el pasado o está sucediendo en el presente. Una imagen abraza más de una temporalidad. No está sujeta al presente, no es linear. Esa representación gráfica podría haber sido de otra manera. El trabajo imaginativo del artista que produjo tal imagen es visual, es visualidad, es visión. Tener visión es también exponer, es también anticipar, es ready-made. Trabajar con una visualidad, desde culturas visuales, es construir una temporalidad múltiple y una espacialidad propositiva y reveladora de una situación social, económica, política o cultural.

Por eso mismo se dice que nadie tiene el control sobre las imágenes. Una misma visualidad, una misma visión puede tener distintos fines. Me ha llamado la atención que todavía en el año de 2009, esa imagen de esclavismo, de tráfico y de explotación, tenga otros usos como el de *Labadee*.

²²⁹ Este tipo de figuras con diagramas pertenecientes a la época de la esclavitud pueden 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.

La imagen de *Labadee* ha sido reapropiada y empleada por el site *Notmytribe*²³⁰ como forma de denunciar esa ansiedad dentro del turismo sexual, de un viaje que enmascara un poder imperial en una situación postcolonial (SHOHAT, 2001). En la parte superior de la imagen puede ser visto un navío de tipo crucero que suele ser usado para efectuar recorridos turísticos intercontinentales. En la parte inferior, la imagen muestra lo que puede ser considerado como un antepañol o espacio para transportar municiones que, era donde comúnmente se cargaban seres humanos a manera de esclavos. Sólo que en este caso, la imagen escenifica un ritual festivo en medio de una selva: en el centro hay lo que parece ser un cuerpo femenino danzando y alrededor de ella otros cuerpos que parecen ser masculinos, se muestran también participando de algún tipo de rito festivo. La fotografía del crucero corresponde a una 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 acompaña a la imagen hace una crítica a cómo era usado Haití en términos de exploración sexual²³¹ antes del terremoto que lo sacudiera y lo llevara a la ruina, el día 12 de Enero de 2010²³².

Vemos cómo el concepto de *manifiesto* está estrechamente articulado con diáspora y visualidad, denuncia y sexualidad. La amplitud temporal que incorpora facilita esa relacionalidad para una no

²³⁰ *Not my tribe* < <http://notmytribe.com/> > es un site informativo y de denuncia sobre acontecimientos que afectan movimientos sociales de izquierda, anarquistas, libertarios, partisanos, de expatriados o refugiados. A partir de hechos actuales expone una perspectiva editorial. También recomienda libros. Aunque muchas de las noticias y opiniones son anónimas, actúan como columnistas Eric Verlo, Marie Walden, Tony Logan y Brother Jonah.

²³¹ Antes del terremoto, en 2006 – solamente a partir de 2005, ha comenzado a ser considerada como delito sexual la violación sexual intrafamiliar - , un tercio de mujeres sufrían violencia física o sexual, según informa un estudio del Banco Interamericano de Desarrollo, explica 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 dista del sobresaliente número real, según informa la periodista Maye Primera (2011). Además de que en Haití, niñas son consideradas como mujeres a partir de los 12 años. Luego del terremoto, la trata de mujeres se ha disparado. Mujeres en Haití han estado 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 es circunscrito en el traslado e ingreso ilegal de migrantes, lo que facilita y el crimen.

En lo que se refiere a la transacción mundial, a cada año se trafican cerca de 4 millones de mujeres, con fines de prostitución forzada y esclavitud. 225 mil mujeres provienen 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 STEVANTO, 2005) .

²³² El terremoto también ha sido una sacudida para mí. Ese día yo estaba en España. En esas fechas es cuando me he 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.

segregación de los espacios geográficos (SHOHAT, 2001) y de las múltiples espacialidades que se encuentran interconectadas dentro de los estudios postcoloniales y queer.

Retomando nuestra genealogía sobre manifiestos visuales, el estado de alerta que se genera a partir de las imágenes y detalles de *The Description of the Slave Ship*, así como otras más a favor de la abolición, lleva a la constitución de otros documentos, de otras formas de denuncia pública. Estoy hablando del célebre manifiesto de Mary Wollstonecraft, escrito en 1792 y que lleva el título de *Vindicación de los Derechos de la Mujer*. Como denuncia, el manifiesto de Wollstonecraft es el primer tratado sobre la tecnoconstrucción social de lo femenino. Como propuesta, hace un llamado para renunciar al adiestramiento de lo femenino para en contrapartida, tornarse más masculinas. Poco se habla sobre esta “vindicación” en el feminismo. Pero podemos ver cómo junto con el manifiesto de Sor Juana Inés de la Cruz es posible encontrar rastros queer. El manifiesto no es tan enfático sobre la igualdad de género. Al dar el título de *vindicación* con mucho dista de su traducción al francés como *défense*, porque no está dando por definido el ejercicio de los derechos, hay un cuestionamiento de derechos de la mujer, de lo femenino. Como su significado lo especifica en inglés, el concepto de *vindication* encuentra como uno de sus sinónimos a la exoneración. Exonerar significa dimitirse, desobligarse. Es una acción totalmente queer. Wollstonecraft manifiesta una inconformidad frente a una situación. La considerada como una de las primeras feministas clama por una liberación de género, para eximirse de una obligación, que no es más que eximirse de la obligación de lo femenino, en los términos planteados por la revolución francesa.

Para 1967, Valerie Solanas escribe y publica el *Manifiesto SCUM*. Entre sus propuestas está la eliminación del sistema dinero-trabajo, en lugar de la igualdad económica entre sexos, como arguyen las feministas de la época. Es una crítica contra el sistema heterosexual de producción que, Preciado retoma en el *Manifiesto Contra-Sexual*. La posibilidad de eliminación de este sistema significa el fin de la economía nacional, declara Solanas. Además de que formula categorías estratégicas como *destrabajo* o *destrabajar*.

Solanas elabora una teoría de la constructividad de lo femenino. Desde el punto de vista del manifiesto, lo femenino es el resultado de una paternidad instaurada y legitimada en *familia*²³³ que tiene como

²³³ 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

objetivo la producción de un femenino dependiente, doméstico, inseguro, cobarde, humilde, convencional, miedoso, evitando que alcance algún tipo de individualidad.

La autora del *Manifiesto SCUM* propone tribus donde se establezca una convivencia entre individuos de diferentes especies y exista una organización capaz de prescindir de autoridades. Cuestiona la reproducción y la vida abriendo problematizaciones de la biopolítica *avant la lettre*²³⁴.

En 1985, Donna Haraway publica *Un Manifiesto Cyborg: Ciencia, Tecnología y Feminismo-Socialista en el Siglo XX Tardío*. El manifiesto es una ironía de la forma literal cómo es usada la teoría para describir el trabajo de la ciencia, en mediados de ochentas, así como la utopía que encierra la idealización tecnológica. En ese manifiesto, Haraway hace un llamado para prestar atención en quien controla la interpretación de las fronteras corporales de las tecnologías de visualización, arguyendo que es una tarea para teorías feministas. Enfatiza a la escritura, a la traducción, como una política de los cyborgs en una lucha por el lenguaje. Nuevamente vemos aquí la importancia del lenguaje, de retomar esa tecnología para la elaboración de programas políticos feministas. En esa ciencia ficción que es real, propone imaginar monstruos cyborgs, o sea, un mundo sin géneros. Porque para Haraway, en los mundos cyborgs no hay historia de origen. El cyborg es un bastardo infiel a su origen. En la medida en que la autora parte de un paradigma de simulación, opera un desprendimiento de lo orgánico, de *lo natural*. En Haraway existe la posibilidad de desmontar y volver a montar y donde las relaciones son relaciones sociales de ciencia y tecnología.

Haraway rescata las reescrituras de La Malinche²³⁵, ese mito de lo femenino que ha sido codificado ideológica y moralmente para la

desarrollo de parentescos, entre otros aspectos, han sido estudiadas en el **Capítulo III** dedicado a **feticchismo**.

²³⁴ El *Manifiesto SCUM* sólo obtiene visibilidad después de que su autora, Valerie Solanas, dispara con un arma al artista pop Andy Warhol (DEEM, 1996). Es escrito en el momento más álgido de la New Left / Nueva Izquierda. La autora realiza 2 mil copias en mimeógrafo poniéndolas en venta en Greenwich Village, Estados Unidos. Vende 400 copias en el hall que renta para SCUM, en 1968. El Manifiesto SCUM se publica ese mismo año, convirtiéndose en la biblia feminista del movimiento radical feminista, tanto en Estados Unidos como en Francia (1996).

²³⁵ La Malinche (1496-1529) es una mujer indígena náhuatl que sirve de intérprete al conquistador español Hernán Cortés. Al intermediar la conquista de lo que ahora es México, es considerada como traductora / traidora. Las feministas chicanas (re)codifican el mito de La Malinche como madre de las hijas no-blancas, subalternas e híbridas. En ese sentido, para

constitución de la soberanía nacional latinoamericana. Haraway clama esas otras traducciones dentro de los mismos campos de batalla conceptual sobre lo femenino. En *La Malinche*, Haraway (re)localiza una madre, pero una madre de la raza “bastarda”. Esta personaje es rescatada en las (re)producciones chicanas de lo queer que, no son más que las hijas imperfectas de la *diáspora* y que, se interconectan con Cherrie Moraga que utiliza el lenguaje como tecnología, autobiográfica. Haraway (1985/1991) ve en *La Malinche* también una personaje capaz de elaborar distintas traducciones, la llama *maestra de lenguas*, esto es, una traductora que se habilita para la realización de distintas posibilidades de desplazamientos y (*en*)codificaciones.

En su segundo manifiesto titulado *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness* (2002), Haraway propone una interacción entre lo humano y lo no humano, recuperando la propuesta de la convivencia entre diferentes especies del *Manifiesto SCUM*, de Valerie Solanas. Este tipo de propuesta de interacción es denominada por la teórica de las ciencias como *especies en compañía* que, es el supuesto del manifiesto: no estamos solas, estamos asociadas a otras especies. Mediante categorías como *metaplasma* y desde teorías evolucionistas, Haraway nos remite a un aspecto humano, a la especie dada entre otras especies. Yendo más allá de la construcción social, la especie se hace en *co-construcción*, remodelando la carne y códigos que son los *códigos de la vida*.

En el *Prefacio al Manifiesto contra-sexual*, de Beatriz Preciado, publicado en 2002, Marie-Hélène Bourcier (2000) explica que sería falso decir que la edición en francés del manifiesto es una “traducción del inglés” o, que la edición en castellano es una traducción de la francesa. Esto lo dice para afirmar que las teorías queer y postcoloniales son el resultado de viajes y desplazamientos, lo que va a reincidir en el *Manifiesto Contra-Sexual* como espacio contra-textual, donde se apuesta por un *derecho a la reescritura* o a la *resignificación* que, es metodología queer.

En el *Manifiesto Contra-Sexual*, para Preciado no existen textos originales y tampoco lenguas nacionales. Al igual que para Haraway, no hay un origen. Esto también es un índice de *diáspora queer*. Esa transnacionalización de los textos, de la producción, es un propuesta para otros usos del lenguaje fuera del código binario hombres/mujeres, heterosexual/homosexual, masculino/femenino, sexo/género. Como una

forma de poder acceder a las posiciones de enunciación, para una desnaturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género que permita la producción de formas de placer-saber.

En Preciado, la contra-sexualidad identifica la sobrecodificación de los organismos sexuales. Ya hemos estudiado cómo una de las funciones del *régimen epistemológico visual*²³⁶ es la de sobrecodificar los organismos sexuales para la reproducción. El régimen epistemológico produce erotismo para la reproducción y regulación de las poblaciones. Preciado nos advierte sobre las prácticas operadas por las tecnologías sexuales sobre los órganos sexuales para la fabricación de las subjetividades que toma cuerpo en el deseo, en detrimento de otras partes del cuerpo. Preciado desplaza el estudio del sexo de la *historia natural* para la *historia de las tecnologías*.

Construido en desplazamientos y viajes, el manifiesto de Preciado también apuesta por una renuncia a un pasado simbólico y absoluto. De la misma forma, se resiste a creer en un origen puro de lo heterosexual que justifique la transformación de sexos y géneros.

Es así cómo el *Manifiesto contra-sexual* organizado en artículos en la primera parte, en Preciado, demanda que se borre el código binario de las carteras de identidad. Sólo así, podrá aparecer un nuevo cuerpo con un nuevo nombre. También reclama la abolición del contrato matrimonial. Vemos aquí, una retomada inconsciente de aquello que Sor Juana ha expresado en sus manifiestos poéticos.

Más adelante, propone una investigación *high-tech* que tenga como objetivo proyectar *nuevas formas de sensibilidad y afecto*, reivindicando la exploración del ano al tratarse de la zona más abyecta en el sistema heterosexual. La subversión de las prácticas orgásmicas también es parte de los artículos del manifiesto.

La disociación entre reproducción y prácticas sexuales para una configuración de embarazos libres y voluntarios para todos los cuerpos parlantes, es otra de las reivindicaciones. Fuera de la categorización binaria, está separación de las prácticas de reproducción y sexuales incluye métodos contraceptivos y de prevención obligatoria.

El manifiesto denuncia 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

²³⁶ Venimos estudiando el régimen epistemológico visual desde el **Capítulo II** dedicado a *ambigüedad*.

coherencias de orden dicotómico. Insta el reconocimiento de la prostitución como *forma legítima de trabajo*.

Para esta subversión de la normalización sexual, Preciado propone la distribución gratuita de *imágenes y textos contra-sexuales*, considerándolas como artes y disciplinas. En este contexto, el *Manifiesto contra-sexual* constituye una publicación visual rica en imágenes ilustrativas. Resignifica las prácticas de visualización, hacia una producción de dibujos que desde mi punto de vista funcionan a manera de *dispositivos visuales*.

Esas imágenes de la *Dildotopía* o mejor, esos *dispositivos* pueden ser vistos como (re)visualizaciones del *dispositivo* de *The Description of the Slave Ship*, explicado en este capítulo y que, Preciado las incluye en su tratado sobre *Dildotopía*. La *Dildotopía* es una ilustración para la *Dildotectónica*. La *Dildotectónica* supone el cuerpo como superficie, como terreno de *desplazamiento*, pero también de *emplazamiento* del dildo. Esta premisa teórica es punto de partida de cuerpo como terreno de desplazamiento y emplazamiento. Esto es, una operación de traslación y de ubicación encontrando lo que se buscaba, frotando diferentes partes del cuerpo a manera de dildos.

Sugiero que en el *Manifiesto contra-sexual*, existe una preocupación por la producción artística, donde se propone lo visual para subvertir las formas humanas dispuestas en lo que estoy denominando como *régimen epistemológico visual*. Los dibujos son 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, trasladando el régimen de lo erótico y de los placeres hacia otras posibilidades.

El *Manifiesto Transfeminista* (ANEXO 3) publicado el primero de enero de 2010, firmado por varios colectivos, teóricas, poetas, performers feministas y trans del Estado español, es reivindicación desde el feminismo, desde lo queer y desde lo trans, haciendo un llamado para "dinamitar" el binomio género y sexo como práctica política. Las autoras se posicionan como una red. Haciendo un llamado para la ocupación de las calles y de los blogs, insisten en que es imposible silenciarlas pues están conectadas. Apuestan también por un feminismo silnfronterizo y transformador.

Cuando me ha llegado ese manifiesto yo he estado precisamente en Madrid, realizando una práctica doctoral. Que en la introducción se cite a la revolución del Ejército Zapatista de Liberación Nacional

liderada por culturas indígenas mexicanas es transfronterizo, pues es un manifiesto pensado, escrito y lanzado en el Estado español, en *diáspora*. Este suceso me instiga a escribir el *Manifiesto NIGS – 1* – que, explico en la siguiente sección.

Manifiesto NIGS – 1

En el momento en que surge la necesidad de que el Núcleo de Identidades de Género y Subjetividades (NIGS) se posicione políticamente estableciendo una comunicación directa con la sociedad, decido escribir un documento que puntúe elementos de un feminismo queer, respetando las especificidades del contexto brasileiro.

Este *Manifiesto NIGS – 1* –, ha sido a partir de un sueño, de una imagen que me ha perseguido desde hace algunos meses: la de distintas mujeres en fila hacia una hoguera, rumbo al sacrificio, algunas caminando de forma deliberada. La opción de una política del sacrificio o de una tanatopolítica me intranquiliza. El régimen heterosexual basado en una sobrecodificación de los órganos sexuales, en una configuración de lo erótico de lo femenino trabajada por las tecnologías de la visualidad y con vistas para una reproducción, ha podido encontrar como uno de sus puntos de fuga el aborto. El aborto interrumpe el ciclo de lo femenino en una de sus interfaces. Que se permita que esta interrupción del ciclo de lo femenino se dé fuera del espacio público, de la salud, me parece peligroso, ya que eso nos está indicando que la ley “autoriza”, en el marco de la discursividad, el exterminio de mujeres mediante la no legalización del aborto. Es una figuración violenta de lo femenino. Esa imagen de sacrificio me persigue, la veo en la historia, en los fundamentos religiosos cristianos y paganos, en la historia del arte, en una genealogía de la diáspora, como si fuese una condición imperdonable para toda cultura, desde una crítica postcolonial.

Este sueño se intensifica en medio del clima electoral, por la forma en que el aborto es usado por grupos religiosos y por el ala más conservadora de la población brasileña. Lo que más me parece fuera de contexto, es la forma como los integrantes del Partido de los Trabajadores culpan al feminismo por el hecho de que la candidata Dilma Rousseff vaya para el segundo turno, pudiendo alcanzar la victoria en el primer turno.

Es así como abro el manifiesto declarando una inconformidad, dejando claro que es del interés de la población porque está directamente relacionado con la opinión pública:

“Nosotr@s, del Núcleo de Identidades de Género y Subjetividades / NIGS, Brasil, manifestamos nuestra inconformidad frente a la forma como han sido colocadas diferentes cuestiones en la opinión pública, en la campaña electoral del segundo turno, 2010.

En un segundo momento, sin abrir mano de la *libertad de culto* y por supuesto, de la *libertad de expresión*, me he propuesto para el primer manifiesto (ANEXO 1) dar cuerpo a una visualidad *(re)produciendo un lenguaje* con vistas a interconectar el feminismo, el transfeminismo, lo queer, lo postcolonial, los sueños, lo político, lo estético y lo perverso. He tenido algunos problemas. El transfeminismo no es conocido en Brasil y, lo queer ha sido desdeñado por movimientos sociales. El transfeminismo emerge de la convicción de que todo binarismo es una ilusión ideológica. No hay una lucha de hombres contra mujeres o mujeres contra hombres. Lo que hay son conjuntos difusos, géneros difusos donde se incluyen los trans (*Conjuntos difusos*, 2009). Es así que el prefijo trans se incluye en el feminismo configurando el transfeminismo, como un conjunto de acciones que incorporan el movimiento de liberación de género sin ningún determinismo, defendiendo intereses específicos de sujetos políticos que se desarrollan de acuerdo a su entendimiento y a su subjetividad (2009).

Para resolver este problema, decido queerizar el llamado nombrando distintas identidades de manera conjunta, intentando incluir diferentes sectores de la población. Pienso en *mujer*, en lo *femenino*, lo *lésbico*, lo *trans*, lo *étnico* y lo *nacional* como *condiciones circunstancialmente substantivas*, como tecnoconstrucciones políticas. En ese momento, no me ha importado que mujeres feministas se hayan visto dentro de la misma orden que lésbicas. Tampoco me ha importado que transexuales y transgéneros se hayan molestado por el hecho de aparezcan en el mismo grupo de mujeres. También he incluido a gays que, considerándose como homosexuales sin cuestionar el binomio homosexual/heterosexual, no están a favor de un manifiesto desde el feminismo queer, en el Brasil. Sin embargo, es necesario enlistar en un mismo conjunto a todas las *condiciones circunstanciales* como *identidades* para enfocar el problema de la precariedad económica, como un problema que parte del privilegio del binomio heterosexista.

Posiciono políticamente la voz del manifiesto en la academia y en la militancia como “académicas feministas”. Recurro a los Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) trabajado por el Gobierno Lula, para desarrollar políticas públicas y para objetivar la exigencia. Algo muy importante que tomo en cuenta, desde la perspectiva queer, es no polarizar posiciones, quiere decir que evito colocar posiciones identitarias como subalternas, advirtiendo que la precariedad encuentra como causa el desatendimiento por parte del Estado a los sectores “menos privilegiados”. Esta enunciación es formulada deliberadamente, para no promover una victimización. Apenas comunico un conflicto dentro de una situación, sin apelar a la historia, para no eternizar el problema como si fuera una condena:

Como académicas feministas, defendemos los derechos para el ejercicio pleno de la libertad de culto, de expresión y de reproducción para ciudadanas sin distinción de raza, color, sexo, religión u opinión pública como así lo exige la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Por eso, demandamos un mandato presidencial contra la precariedad social, económica, sexual y cultural, que contemple soluciones que atiendan a las demandas de los sectores sociales menos privilegiados de la población brasileña y extranjera, como mujeres, negras, indígenas, lesbianas, gays, transexuales, travestis y transgéneros.

Una vez contextualizado el manifiesto, inserto el problema del aborto como práctica que contradice la lógica del cumplimiento de los derechos humanos al no estar legalizada. Artículo el sueño del sacrificio como “castigo”, como una violencia de género, como un sistema social que pune el género, o sea, quiero mostrar desde lo queer que, el comportamiento fuera del ciclo de reproducción es castigado en el espacio privado, en la clandestinidad, degradando a mujer. Pero al mismo tiempo, aprovecho la oportunidad para hablar de diversidad, para ir más allá de género, envolviendo lesbianas, bisexuales y transgéneros. Después de todo, la campaña electoral omite estas categorías binarizando el problema como si solamente existiesen mujeres – y hombres –. Además, la reproducción está siendo ejercida no únicamente por mujeres. En el contexto brasileño, la *familia* se está modificando,

organizándose de forma alternativa a la nuclear. Así, hablo de esa transformación diversificando el sujeto político que está en juego.

Así, comienzo reconfirmando que la autora son ciudadanas feministas legitimando las prácticas de los movimientos sociales, recordando al PT que desde que empezó la campaña electoral el discurso de Dilma trajo la fuerza de los movimientos sociales y, ha sido así que ella ha llegado hasta donde ha llegado:

“Como ciudadanas feministas, defendemos las conquistas de los movimientos sociales para que nadie sea “sometido a tortura, ni al tratamiento o castigo cruel, deshumano o degradante”, como lo establece la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Por lo tanto, exigimos que sean previstas las garantías para la Legalización del Aborto, evitando el sacrificio de mujeres, lesbianas, bisexuales o transgéneros violentadas durante prácticas de interrupción de embarazos clandestinas.

En la siguiente demanda, posiciono la voz en la academia y en el trabajo. La queerización de la academia también es efectuada al hablar desde la precariedad, desde las condiciones laborales, deselitizando el conocimiento. El manifiesto no se conforma con el *reconocimiento* que, a veces parece ser la única demanda LGBT. Al situar la voz del manifiesto como siendo “trabajadoras” estoy reclamando justicia. En este momento, tomo partido por el Partido de los Trabajadores, oponiéndome al partido neoliberal. Abogo por programas de salud y educación, intentando dialogar con el discurso del PT que era su propuesta inicial: ubicar al aborto estratégicamente como un problema de salud. Tampoco abro mano de la tecnología, tan importante para los estudios queer, exigiendo programas de informatización y también, como una forma de apoyar la continuidad del gobierno actual. Debemos entender que también somos fabricados, como máquinas, para acabar con los dualismos mente/cuerpo, animal / máquina.

Comunico lo que hipotéticamente ha llevado al PT a perder votos: la falta de políticas sustentables dentro de un programa progresista. Uso también el concepto de “contra-partidas socio-ambientales”, para abarcar un espacio que no solamente envuelve humanos. “Ambiente” implica una interacción con diferentes ecosistemas, abriendo su uso para abrazar otras especies, otros micro-

cosmos, con la idea de dialogar con el *Manifiesto SCUM*, de Solanas (1967) y, *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness* (2002), de Haraway (2002).

Como estudiantes y trabajadoras, rechazamos soluciones neoliberales que nos lleven a condiciones de precariedad más injustas, priorizando programas de producción económica, en detrimento de programas de salud, educación e informatización en equilibrio y compatibilidad con políticas sustentables que aseguren contrapartidas socio-ambientales.

En la última parte, invento e introduzco el término “derechos feministas”, intentando conciliar el movimiento y la lucha política, objetivando la desobligación para con el género. Al exigir “derechos feministas”, desplazo el feminismo del derecho. Una tentativa para *queerizar* justicia. En vez de configurar demandas dentro del derecho, esperando que el derecho molde el sujeto político del feminismo, al producir la realidad que dice representar, coloco en pauta la capacidad de autogestión del feminismo como un organismo autónomo con estructura suficiente para interactuar con un gobierno democrático, en clara oposición con el régimen neoliberal. Hago finalmente un llamado para una lucha donde incluyo “extranjeras” deseando que por la primera vez, en un momento tan nacionalista como lo son las elecciones, se reconsidere el proyecto de Estado-nación en una dimensión transnacional. Además, yo soy extranjera y yo junto con otras hemos estado siendo excluidas más de una vez en distintos momentos y espacios laborales, académicos y artísticos. En ninguna pauta laboral, académica, artística y, mucho menos presidencial, hemos estado presentes. Ha sido el *Manifiesto Transfeminista* (ANEXO 3) la declaración que me ha *autorizado la expresión* dentro de un manifiesto, para exigir derechos para todas y por todas. También ha sido una referencia determinante las teorías queer, a partir del momento en que optan por hablar de *cuerpos parlantes*, para no continuar usando gentilicios o adjetivos patrios²³⁷.

²³⁷ Estoy refiriéndome a las teorías queer de Preciado (2010). En *diáspora*, ella ha tenido que estar traficando, ejecutando traducciones, traspasando fronteras. Ha sido ella quien nos ha propuesto la idea de hablar de *cuerpos parlantes* (2010), antes del empleo de identidades nacionales o nacionalistas que marquen o marginalicen personas.

Creemos que es tiempo de contribuir académica y políticamente para la inclusión de derechos feministas en la pauta del debate presidencial. Estaremos participando durante la campaña del segundo turno y durante la gestión del próximo gobierno. Invitamos a todas las ciudadanas brasileñas y extranjeras en nuestra lucha por una sociedad más justa en fuerte oposición a cualquier tipo de intransigencia neoliberal.

Manifiesto NIGS – 2

Para el segundo manifiesto del NIGS dentro de una secuencia de boletines, la pauta de Grossi ha sido los retrocesos implicados en los discursos de campaña de segundo turno, a partir del momento en que la candidata Dilma Rousseff ha firmado la carta de amplias intenciones, cooptada por líderes evangélicos. Este manifiesto (ANEXO 2) lo he escrito basándome en la prensa internacional. He estado acompañando la campaña a través de la media internacional estudiando la forma como se aborda lo femenino en la política y en el poder, reuniendo diferentes documentos y columnas de opinión. Desde el inicio, me parece que estos medios publican informaciones que no aparecen en los medios nacionales. He estado efectuando un levantamiento en periódicos ecuatorianos, chilenos, argentinos, españoles, franceses e italianos. Y me parece que los que ofrecen una mejor cobertura sobre el Brasil, son los periódicos argentinos y franceses, seguidos por los españoles.

Este manifiesto lo bosquejo apoyada en los informativos de Le Post, específicamente en la columna de Ehrmann (2010), donde el escritor hace mención a la presencia de teorías creacionistas en el ideario evangelista del Brasil. Así, articulo el papel de teorías creacionistas infiltradas en religiones evangélicas. Es importante porque esta infiltración proviene de los Estados Unidos que, apoyan con recursos financieros la instalación de grupos evangélicos en países del Asia, del África y de la América Latina²³⁸.

Dilma ha tenido que someterse a las demandas evangelistas. Ha sido obligada durante la campaña, para no perder votos, a realizar una

²³⁸ Cecilia Sardenberg (2010) alerta sobre la instalación de grupos evangelistas en comunidades de la periferia bahiana, en el Brasil. La antropóloga y diferentes grupos de investigación comprueban los retrocesos que están viviendo las comunidades en lo que se refiere a proyectos feministas, a partir de la interferencia evangelista.

revisión del Plan Nacional de Derechos Humanos – 3 (PNDH-3). Tanto en el *Manifiesto Cyborg* (1985/1991) como en el Manifiesto sobre Compañía entre especies (2002), Donna Haraway ya problematiza las teorías creacionistas apoyadas por grupos evangelistas estadounidenses. Para Haraway, el creacionismo cristiano debe ser combatido. Lo considera como una forma de corrupción de menores, en contra de la *animalidad humana*. Haraway localiza la preocupación fundamental de los creacionistas en la historia del origen. Al no existir una historia del origen, una unidad, no existe una dependencia y, por lo tanto, no hay una identificación con la naturaleza, con una *madre fálica*, explica Haraway (1985/1991), lo que transgrede el proceso violento de construcción de lo femenino. Así, decido iniciar el manifiesto anunciando un estado necesario de alerta frente a las teorías creacionistas:

Traemos noticias sobre la campaña electoral brasileña por parte de la prensa internacional que, nos presenta alarmantes discursos al respecto de las elecciones presidenciales del segundo turno favorables a teorías creacionistas del protestantismo evangelista estadounidense.

De esa forma, definiendo la continuidad del PNDH-3:

Los medios informativos internacionales demuestran que la campaña presidencial de los dos candidatos muestra un retroceso en el III Plan Nacional de Derechos Humanos (PNDH-3), relativo a la legalización del aborto, de la prostitución, al matrimonio entre personas no heterosexuales y a los derechos de lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, travestis y transgéneros, a la adopción homo-afectiva y, a la reglamentación de la ley de redesignación sexual, entre otras.

Sin teorías creacionistas no hay fronteras entre lo animal y lo humano, entre las especies y, entre lo artificial y lo natural. Las fronteras son transgredidas instaurándose posibilidades peligrosas (HARAWAY, 1985/1991). La *matriz natural* (1991) de lo femenino como materno, en el ciclo heterosexual, da inicio a una sobrecodificación de órganos sexuales (PRECIADO, 2002) que solamente tiene sentido desde el

creacionismo. La legalización del aborto contradice a las teorías creacionistas, porque implica la interrupción de un proceso, lo que connota teorías evolucionistas. Nuevamente insisto en que se legalice el aborto como una garantía de ciudadanía, citando el apartado que se refiere a dichas garantías en el PNDH-3:

Frente a estos retrocesos, reclamamos que:

El aborto sea considerado como tema de salud pública, como garantía de acceso a servicios públicos e, que tenga como objetivo la Garantía de los Derechos de las Mujeres para el Establecimiento de las Condiciones Necesarias para su Plena Ciudadanía.

El derecho al cuerpo, a su gerenciamiento, fuera del régimen heterosexual, también hace parte del PNDH-3 y, parece ser colocado también en cuestión por las teorías creacionistas, en la medida en que hay un desplazamiento del uso del cuerpo para la reproducción, para su profesionalización. Así, insisto en acciones promovidas por el plano a favor del uso libre del cuerpo fuera del estigma social:

Reivindicamos también que los candidatos se comprometan con la realización de “campañas y acciones educativas para deconstruir los estereotipos relativos a las profesionales del sexo”, también prevista como Garantía de los Derechos de las Mujeres para el Establecimiento de las Condiciones Necesarias para su Plena Ciudadanía, dentro de la Directriz 9 del III Plan Nacional de los Derechos Humanos.

El derecho a la adopción para parejas denominadas en Brasil como “homoafectivas”, también contradice a teorías creacionistas porque es un desplazamiento de la reproducción prevista para la configuración de una familia nuclear, para una organización fuera del arquetipo binario heterosexual. Así, el manifiesto desnaturaliza el fenómeno de la reproducción al cuestionar lo femenino como natural maternal. Retomando algunas declaraciones del PNDH – 2, el PNDH – 3 exige derechos para diferentes sujetos políticos como garantía para una ciudadanía, lo que deslegitima al creacionismo como una verdad de la categoría *vida*. Así, coloco en pauta una vez más las acciones volcadas para la adopción homoafectiva e su unión civil:

Reivindicamos también que se haga valer la Garantía del Respeto a la Libre Orientación Sexual e Identidad de Género, apoyando “proyecto de ley que disponga sobre la unión civil entre personas del mismo sexo” y, promoviendo “acciones correspondientes a la garantía del derecho de adopción para parejas homoafectivas”, de acuerdo con los objetivos de la Directriz 10 del PNDH-3.

La exigencia por la extinción del control de lo femenino y de lo masculino en carteras de identidad estudiada en el *Manifiesto Contra-Sexual*, también ya ha sido contemplada en el PNDH – 2. Decido retomar ese derecho, como una forma de cuestionar la naturalización del código binario y su institucionalización, fundamentándome en la prensa internacional que se muestra preocupada por el retroceso que implica la revisión de estos acuerdos en el mandato de Rousseff:

Que se apoye la “reglamentación de la ley de redesignación de sexo y cambio de registro civil para transexuales”, como así ha sido dispuesto en el apartado 115 de las Propuestas de Acciones Gubernamentales en la pauta de políticas públicas, relativas a Creencia y Culto del PNDH-2.

Para terminar, coloco una vez más en pauta los Derechos Feministas – ahora con mayúsculas – como una forma de garantía y protección de derechos humanos:

Por fin, exigimos una vez más la inclusión de Derechos Feministas en el discurso de la campaña electoral y, en la pauta presidencial para la Garantía del Perfeccionamiento y Supervisión de las Normas Jurídicas para Protección de los Derechos Humanos (PNDH-3), conquistados por la Sociedad Civil Feminista y Movimientos Sociales.

A continuación, estudio otros manifiestos visuales realizados en espacios específicos universitarios, así como un dispositivo utilizado en el espacio urbano, donde también intento articular lo artístico con lo político desde lo queer.

Manifiestos Visuales

En esta sección, estudio otros manifiestos visuales hechos con el equipo del NIGS. Se trata de diferentes intervenciones pensadas para ser montadas en el Hall del Centro de Filosofía y Ciencias Humanas/CFH UFSC. Discuto diferentes problemas relativos a género, identidades y subjetividades. No obstante, parto de un único dispositivo plástico que uso para todas las intervenciones. Articulo cuestiones metodológicas plásticas y conceptuales para justificar las interferencias desde los estudios queer y el arte contemporáneo.

Para poder dar cuenta de las diferentes intervenciones ejecutadas a partir del NIGS, con distintas finalidades, en el mismo espacio, he ideado un dispositivo plástico que consta de una estructura física de cabos de acero dispuestos en el hall del CFH. Proyectados en forma de estructura cuadrícula se encuentran suspensos en el primer piso del edificio del CFH²³⁹, con la finalidad de servir como soporte para colgar fajas de tejido TNT. Los cabos de acero son fijos. Los tejidos son dispuestos en diferentes formas de acuerdo a la intervención. Ideo esto dispositivo porque me permite cambiar la disposición de las bandas de tejido TNT de acuerdo a las necesidades de la exposición, transformando el ambiente del hall para cada intervención. Puedo hacer uso de este soporte las veces que lo desee sin ningún costo monetario.

Las bandas son colgadas en los cabos de acero de las formas más variadas, prendidas con clips coloridos, como si fueran sábanas mojadas colgadas para que se sequen (Figura 2). El tejido se extiende liso, sin arrugas. Como el hall mide aproximadamente 80 metros cuadrados, con una altura de 9 metros, la red de cabos está colocada horizontalmente en la altura del primer andar, de modo que las bandas se extiendan desde una altura de 3 metros, ondeando con el viento que corre en el interior de la edificación.

Los colores de las bandas son los mismos que los de la bandera del arco-iris, indicada como la bandera de la diversidad. Para las intervenciones presento cada color separado uno del otro, nunca permanecen juntos. Abro los colores dejándolos sueltos en el ambiente del hall. La idea es *abrir el espacio atravesándolo*. Este es el objetivo principal de un arte elaborado desde lo queer. En todas las acciones el

²³⁹ La Dirección del Centro de Filosofía y Ciencias Humanas, a cargo de Roselane Neckel, en 2010, solicitó que dejase este soporte para ser utilizado en futuras exposiciones por lo que, actualmente, esta estructura de cabo de acero hace parte del Hall del CFH/UFSC.

espacio es abierto en el mismo momento en que se atraviesa. Se impone un contexto, pero no hay una lucha antagónica. Hay un recorrido – una genealogía –, un estudio, para después *traspasarlo*. Se usan en el mismo contexto, en la misma realidad contextual los mismos elementos traducidos en sus más diversas connotaciones. El dispositivo plástico es una tecnología.

Lo que hacemos es escribir “palabras de orden” e imprimirlas. Las cortamos y después las pegamos sobre el tejido TNT. Los tejidos son colgados en los cabos de acero. Para cada intervención cambia la disposición de los tejidos y obviamente, las palabras de orden. A partir de esta tecnología es posible la *(re)producción de un lenguaje* que traduzca una demanda, tal como la Legalización del Aborto²⁴⁰, realizada en la semana del 28 de Septiembre, o las demandas de Transexualidad y Contra la Patologización de las Identidades²⁴¹, en la última semana de Octubre y primera de Noviembre, de 2010.

En esta última intervención sobre Transexualidades y Contra la Patologización de las Identidades, además de contar con el dispositivo de cabos de acero y fajas coloridas, he decidido mostrar fotografías de personas transexuales y transgéneros. Simone Ávila, organizadora de la actividad, y yo, hemos bajado fotos de personas trans de la Internet para montar la exposición. Ávila ha escrito en el documento de la intervención que se trata de un manifiesto visual. Este manifiesto visual trans ha sido invitado para participar en las actividades de Inter-Núcleos, en la Universidad Federal de Santa Catarina que, explico a continuación.

Violencia de género

En esta parte, estudio mi participación/intervención en las actividades del Inter-Núcleos. El objetivo es estudiar una intervención más desde lo queer, de esta vez, intentando dialogar con los estudios de género. Estas actividades del Inter-Núcleos, en la Universidad Federal de Santa Catarina²⁴², han promovido una mesa redonda para discutir los desafíos de la implementación de la Ley Maria da Penha. La actividad se inserta en la *Campaña 16 Días de Activismo por el Fin de Violencia Contra las Mujeres*.

²⁴⁰ Actividad organizada por la investigadora del NIGS Heloisa Regina Souza.

²⁴¹ Actividad organizada por la investigadora del NIGS Simone Ávila.

²⁴² Esta actividad se ha realizado en el Auditorio del Centro Socio-Económico/ UFSC, en el día 25 de Noviembre de 2010, a las 18h 30min.

Para el día de la mesa redonda e intervención, he llevado las fotografías de *transies* y una banda morada, la cual he montado en el auditorio donde ha sido realizada la actividad. He montado las fotos en la ante-sala del auditorio. Para la banda que he instalado en el auditorio, he escogido el color del feminismo y he seleccionado algunas de las palabras de orden que hemos utilizado en la intervención del Trans Day Nigs. He configurado el enunciado: “*Por políticas públicas anti-discriminação trans*” (Figura 3).

En la mesa, cuando ha llegado mi turno para hablar, decido *queerizar* el tema de la mesa *Violencia Contra las Mujeres*. De esta forma, articulo un discurso sobre *violencia de género*, frente a las investigadoras e investigadores de los distintos núcleos que han sido invitados²⁴³. Primeramente, explico quiénes son las/os trans. Hago la distinción entre lo transexual y lo transgénero y argumento que existen trans que desean que se conserve el prefijo trans para que puedan diferenciarse de las categorías de género. Digo también que esas personas sufren de violencia precisamente por actuar fuera de las normas de género.

Articulo las intervenciones de mis compañeros de mesa para dar ejemplos sobre cómo la violencia contra *lesbianas* no es la misma que se ejerce en violencia contra *mujer*. Es otra violencia. Es un castigo porque ellas no se han adecuado a los comportamientos de *mujer*. Por eso se trata de *violencia de género*.

La opción trans es una posibilidad de desplazarse del código binario, de no someterse al imperativo de género, para no ser juzgado dentro de los moldes del código. Ahora, eso va a ser castigado. Es a eso a lo que me refiero con el término *violencia de género*. Denomino *violencia de género* a la acción brutal que se aplica a todas las personas que se desplazan de la normatividad del código binario. Están incluidas personas que se consideran mujeres, pero que deciden consciente o inconscientemente actuar con autonomía, independientemente de las expectativas sociales y de los estereotipos de lo binario.

²⁴³ Los participantes/invitados são: Fernando Luiz Salgado da Silva, com el tema: *Uma pena e muitas prisões: por uma análise institucional de gurias em privação de liberdade*; Isadora Vier Machado, com el tema: *Uma discussão sobre violências psicológicas contra mulheres a partir da Lei Maria da Penha*; Maíra March Gomes, con: *Combinações policiais entre preto e rosa: reflexões sobre masculinidade e aplicação da Lei Maria da Penha em uma delegacia da mulher, criança e adolescente*; Rosa Blanca: *Exposição – Manifesto visual sobre Transexualidades e pela Despatologização das Identidades*. La coordinadora de la mesa y organizadora es Teresa Kleba Lisboa.

Expongo también que uno de mis presupuestos afirma que *mujer* es un sujeto que se construye de forma violenta. *Mujer* es un sujeto violentado. Para que una persona se construya como *mujer* necesita ser violentada. Hablo de la articulación entre derecho y violencia, de cómo la violencia necesita del derecho para poder ser ejercida. Hago una transposición de las teorías de Judith Butler (1990), de cómo el derecho produce los sujetos que dice o pretende representar. Los casos de violencia en nuestra contemporaneidad escapan del derecho, precisamente por la no correspondencia entre *mujer* en la vida actual y *mujer* del derecho, o *mujer* como sujeto de derecho. No es por acaso que exista la Ley Maria da Penha, por no encontrar en el *derecho* garantías de *derecho*.

En ese instante, frente a la platea universitaria posiciono mi pensamiento desde lo queer. Ejemplifico casos como el de la transgénero Vladimir Luxuria, candidata independiente por el Partido Rifondazione Comunista, en la Italia, mostrando como sufre presión para que se someta a una cirugía y de esta forma, presentar una coherencia dentro del lenguaje de la biología, una coherencia entre lo que se denomina género y lo que se denomina sexo. Hablo de este caso como un ejemplo de lo absurdo como actúa la *violencia de género*, de los criterios visuales, de las tecnologías y de las apariencias como formas de controlar los cuerpos. Hablo de la simplicidad de un código y de un *régimen epistemológico visual* y de la paradójica brutalidad del castigo por la no correspondencia entre comportamiento y régimen visual.

Hago alusión a la banda morada que he expuesto en la pared del auditorio, abordando la necesidad de políticas públicas que acaben con la violencia de género que se genera contra personas que huyen del código binario. Abogo por el derecho a la no pertenencia, por la libertad de transitar de un género a otro o, a ningún. Y así termino este manifiesto visual.

A continuación explico otro dispositivo construido para la Parada de la Diversidad de Florianópolis, en 2010.

Diáspora sexual

En esta sección discuto otro medio a través del cual ejecuto manifiestos para establecer una comunicación con el público. En este trabajo, al igual que en los anteriores, intento traducir lo queer en una

práctica política regional, como lo es el anual Desfile de la Diversidad, en Florianópolis.

Es así como me he planteado el objetivo de *queerizar* un desfile regional. Decido confeccionar un dispositivo que presente al NIGS públicamente en las calles de la isla. El objetivo de queerizar una acción pública es provocar cuestionamientos a partir de *conceptos*. Primero, propongo al equipo del NIGS hablar sobre *soberanía corporal*. El equipo acepta. Sin embargo, el énfasis en la autonomía corporal me parece una contribución para la sujeción del cuerpo, pues parece remitirse a un tipo de confinamiento en el cuerpo. Es a lo que Foucault (1987/1994) se refiere como una tentativa para acceder a un modo de ser, imaginando que existe una naturaleza enmascarada en el cuerpo que está reprimida por mecanismos históricos y sociales y que, basta que se retome el contacto consigo mismo para que exista una relación plena. Algo así como intentar alcanzar un estado más puro o auto-disciplinar dentro de un proceso de individualización de la modernidad (ELIAS, 1939/1994).

Inmediatamente propongo substituir soberanía. Sugiero diáspora (Figura 8):



Figura 8: Nigs em luta por diáspora sexual, laica, afetiva e corporal.

Parada da Diversidade.

Florianópolis, 2010

Manifesto visual

El equipo acepta, no sin antes preguntar por qué estoy usando esas palabras de orden. Explico que estoy entendiendo esa propuesta como la “lucha por una sexualidad fuera del control clasificatorio heterosexual/homosexual, territorial/nacional, sagrado/profano, cultural/natural.

Con esa proposición intento acceder a una dimensión más amplia de lo abyecto, permitiendo la transmutación de las sexualidades. Pienso

que diáspora como recurso epistemológico transforma las estructuras de la sexualidad. Es posible *atravesar* fronteras. Tengo la intención de traducir lo queer. Para *traspasar* el código binario sugiero *diáspora*. Es una manera de localizar el Desfile en un contexto transnacional. *Queerizar* mediante la categoría de diáspora significa comprometer el movimiento, comprometer la parada con una acción política y cultural que afecte el proyecto Estado-nación, por lo menos mientras dura la Parada.

Es obvio que no estoy usando el término queer. Sé que eso generaría una confusión en el Desfile, por eso substituyo queer por sexual, desplazo la categoría diáspora queer (MISKOLCI, 2009) para diáspora sexual. De esta forma, incorporo las teorías de Kasuko Takemura (2010), en lo que se refiere a la existencia de una relación entre la racialización (HAMEL, 2006) y la intolerancia sexual. Takemura explica que una nación que se muestra intolerante en términos de raza, es también intolerante sexualmente. Esa es otra batalla que emprendo en Brasil: tentar contribuir para los estudios queer, teniendo como uno de los objetivos aclarar que lo queer no es sinónimo de LGBT (ROMERO BACHILLER, 2010). Lo queer trabaja con la interseccionalidad, investigando esa relación entre Estado-nación moderno y raza y producción de subjetividades. Para que de esta forma, puedan ser batallas más estratégicas, mostrando que la lucha por el *reconocimiento* identitario se reduce a la reafirmación de un *régimen epistemológico visual*.

La producción de las subjetividades y de los deseos no es natural, se articula dentro de un proyecto de Estado-nación económico y político. Urge una interseccionalidad (MISKOLCI, 2009) para tener acceso de una forma más crítica al conflicto que se genera en países postcoloniales como el Brasil.

El concepto de *laico* me parece urgente. Asisto a la pérdida de la laicidad en el contexto político de América Latina. La religiosidad en las instituciones públicas y educativas significa un retroceso para el desarrollo de una república. Los conceptos de *afectividad* y *corporal* son una provocación, una propuesta de busca de una subjetividad en devenir. En la medida en que coloco NIGS *en lucha*, estoy imponiendo una dificultad, mostrando algo que no está dado que, requiere de una lucha, una batalla, una disputa *con todo el cuerpo*.

Reconozco que se trata de un objetivo con pretensiones tal vez inalcanzables y que, un manifiesto visual en un Desfile puede ser que no signifique ningún acontecimiento. Sin embargo, creo que existe la

posibilidad de ejecutar un evento performativo mediante acciones como ésta, donde el lenguaje actúe produciendo mudanzas en la manera de percibir un Desfile como el de la Diversidad. Investigadoras/es del NIGS y otras personas inmediatamente me preguntaron sobre el término. Todavía nos cuestionamos sobre lo que puede llegar a significar el uso de términos como diáspora sexual, en un contexto de diversidad. Proponer un cuestionamiento es problematizar. Eso ya es una acción.

Conclusión

El manifiesto permite hacer articulaciones entre el feminismo y lo queer. Podemos ver como genealógicamente es posible encontrar preocupaciones que son constantes en prácticamente todos los manifiestos realizados, seleccionados para esta tesis e investigados y que, pueden llegar a configurarse dentro de un feminismo queer.

Los conceptos de visualidad y diáspora son desdoblamiento del concepto de *manifiesto*. Son declaraciones y reivindicaciones que sugieren propuestas que colocan en cuestión contextos políticos de conocimientos y usos del cuerpo y de lo femenino.

Pensar *manifiesto* como concepto operativo es una propuesta que se genera a partir de la práctica, a partir de la academia y en el contexto electoral presidencial. Es una práctica artística y política que se genera en el tránsito inter y transdisciplinario. Lo que muestra que es posible articular lo artístico con lo político. Como declaración tanto del campo del arte como de la política, el *manifiesto* trabaja con visualidades que pueden ser tanto conceptuales como plásticas, poéticas y tecnológicas. Esto quiere decir que es posible ejecutar acciones a partir del arte en contextos académicos y en una dimensión de lo político, en países como el Brasil.

En el próximo capítulo doy continuidad a estas nociones de *ambigüedad*, *fetichismo* y *manifiesto*, de fricción de zonas fronterizas. Incorporo y utilizo el concepto de *desafío* como una provocación para el estudio de lo que puede ser lo erótico, con todos los retos que eso implica y también para evidenciar que lo erótico no se agota. La imagen artística de lo erótico se constituye procesualmente.

CAPÍTULO V DESAFÍO

Introducción

En este capítulo, muestro cómo partiendo desde lo queer es posible generar interacciones modificando el curso de relaciones entre sujetos y principalmente, llevar a cabo interferencias visuales en el *régimen epistemológico visual*. La experiencia es parte del trabajo artístico que ha sido expuesto en la Muestra de Fotografía del seminario internacional Fazenda Gênero 9, en Florianópolis, Brasil. He trabajado con más de un/a modelo. Sólo que para la tesis estudio solamente algunas de las interfaces del trabajo enfocándome en procesos determinados de la acción. El objetivo es proponer una busca de lo que puede llegar a ser lo erótico a partir de una acción, al mismo tiempo en que se *queerizan* zonas específicas del espacio urbano. Se pretende también experimentar un lenguaje que sea también el cuerpo de los afectos que se generan durante la acción.

El título del conjunto fotográfico es *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer*²⁴⁴. Nombro la acción de esa manera para ser consecuente con teorías queer, como teorías que se producen en la traslación y en el tráfico. La idea de tráfico se debe a la toma rápida de decisiones con la que he estado viviendo los últimos acontecimientos y que se han revertido en los conceptos operativos de mi producción teórico-práctica²⁴⁵. Transitando en diferentes *journals* y bases informativas junto con constantes desplazamientos, me he visto obligada a traficar con información, produciendo un pensamiento en continuo movimiento electrónico y físicamente, en un sentido literal y metafórico. No tengo espacio físico. He tenido que desmontar mi

²⁴⁴ Miriam Grossi participa como coautora intelectual de este trabajo fotográfico.

²⁴⁵ *Tráfico* también es lo que me sugiere trabajar con Miriam Pillar Grossi y Claudia de Lima Costa. De Grossi me ha llamado la atención la forma como trafica con teorías y libros que recoge de varios países, disponiendo copias para sus alumnas y alumnos en centros de xerox universitarios o actualmente, disponiendo las teorías en documentos pdf en su site de ella, para que cualquier/a pueda bajarlos. El artículo publicado en inglés para la *Latino Studies* titulado “Lost (And Found?) in Translation: Feminisms in Hemispheric Dialogue”, de de Lima Costa (2006), habla sobre fronteras *libidinales* – entre otras como las geográficas, las económicas y las políticas -, en un contexto de *tráfico* de teorías y conceptos que se genera y donde la traslación parece ser el único espacio para estudiar “poder”, asimetrías y los procesos de conocimiento que se gestan. Traficar atravesando fronteras *libidinales*, con todo lo que esto implica, me ha parecido muy sugestivo.

biblioteca por diversos motivos, queer. He perdido libros, objetos y otros espacios estables y fijos. He disuelto un contexto para ganar otro, para soñar con otros. Lo único que me acompaña son imágenes y *journals* en el espacio virtual de la Web.

La mayor parte de las imágenes del conjunto fotográfico constituye productos de lo erótico en tráfico constituyentes de registros de personas vivas *trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer*, de gente inclasificable que transita para no ser cogida por ninguna base social estable de control. Lo que puede tener como efecto la obligación de actuar de forma determinada en espacios específicos. Actualmente, en el Estado español, es posible ocupar diferentes lugares, asumir distintas identidades en diferentes contextos o, trabajar dentro de alguna categoría identitaria produciendo agencia, para después pasar para otra. El cuerpo es un contexto relacional. Cada cuerpo construye su lugar relacionándose transitoriamente con una identidad (ZIGA, 2009). Hay personas que son denominadas *mujer* en el momento de nacer, pero que en la vida adulta ejercen la función de gay durante años, se relacionan sexualmente con gays. Conozco personas, en Madrid, que actúan como *butch* durante el día y por la noche performan como gays con deseos lesbianos, usando bigote o barba.

Lo que me he propuesto con esta acción es utilizar el concepto de *desafío* para investigar el proceso de la acción que realizo fotografiando activistas, poetas, artistas y teóricas que se preocupan por tecnoconstruirse y transitar fuera de cualquier expectativa anclada en el *régimen epistemológico visual*. Con esta acción intento mostrar que lo erótico es un proceso, un proceso tanto histórico, cultural y político, cuanto práctico, plástico y visual. Desde lo queer, no hay una definición de arte de lo erótico. Hay procesos que atraviesan las imágenes que se desprenden a partir de acciones.

Insertada en el contexto del arte contemporáneo, esta acción que expongo coloca entonces a la creación en un segundo plano (FLAHAUTL, 1997). En este ejercicio, estoy entendiendo el arte contemporáneo con una “vocación implicada en una dimensión reflexiva” y donde, las “acciones artísticas” son de una concepción más *activa* para producir una “mirada singular a ser compartida” (SANTOS, 2009: 174).

Lo que sugiero que tomemos en cuenta es la *démarche* que evidencia las relaciones que se están construyendo durante los procesos de acción, entre distintos elementos. La constitución de las imágenes debe ser estudiada como un campo de procesos. La acción que expongo

a seguir debe ser percibida metodológicamente como un estudio de las interfaces que intervienen en la práctica artística.

Por eso puedo decir que el proceso de lo erotismo, comienza con la artista. Como vengo explicando, la construcción del proceso erótico da inicio con el trabajo de elección de la modelo. En algunos casos, tengo que convencer a las posibles modelos que el acto de posar para mí no es pornografía. A algunas modelos les gustaría que fuese pornografía. Otras no se importan. A veces pasamos horas tomando fotos para después apagarlas. Muchas de las imágenes no sirven para nada. Lo que importa es la vivencia del proceso.

Por otro lado, el contexto actual del Estado español me ha facilitado este tipo de acciones. Pasa por mudanzas económicas y políticas en el marco de la Unión Europea, así como por las provocadas por los movimientos LGBTQ (Lesbiano, Gay, Bisexual, Trans - Queer). Por lo que no he tenido problemas en el momento de seleccionar a *modelos* y explicarles mi trabajo, inmediatamente lo comprenden, entienden la acción y específicamente a mí misma, o a nosotros mismos²⁴⁶. Es como si de repente, cuando las enfoco con la cámara ellas también me estuviesen enfocando, porque de hecho me miran. Un linkaje perfecto: una relación directa totalmente visual entre gesto y gesto, cuerpo y cuerpo, entre posición y posición, dentro de un proceso de tecnología corporal. Con esta acción pretendo establecer un diálogo con el trabajo de Jean Rouch (DESROCHE, 1975).

Los problemas surgen cuando las *modelos* no entienden que el proceso tiene que terminar y que todo acaba y que, nada es infinito. Pero también los problemas surgen cuando yo no entiendo que el proceso tiene que terminar y que todo acaba y que, nada es infinito. El placer comienza desde antes de ser sentido, desde antes de que el arte sea producido o visualizado. El simple hecho de imaginar el placer de la acción genera adicción. El Eros es un placer imaginado. Hay una distancia incalculable entre el acto y su reflexión e imaginación. Y ese es un problema monstruoso cuando se trabaja con arte, cuando se investiga arte, cuando se pretende hacer investigación con arte, de lo erótico. Implica *desafío(s)*.

Desafíos visuales

²⁴⁶ Digo a “nosotros mismos” porque desde este momento, estaré usando indistintamente tanto un masculino, cuanto un femenino, tentando ser consecuente con el tránsito constante.

A partir del momento en que he descubierto a Lucas he comenzado a trabajar en su proceso, en su proceso específico de transfigurarlo en *modelo*. Este proceso de constitución como *modelo* ha sido el más difícil. No solamente porque Lucas ya ha sido modelo en otros trabajos, lo que de alguna manera condiciona su actuación en la práctica artística. Sino porque nuestra comunicación ha tenido que ser por email. Como he explicado en otro capítulo²⁴⁷, este proceso ha dado inicio estando yo en París y Lucas en Madrid. Los diálogos a partir de ese momento a través de la Internet se han multiplicado.

Otro problema ha sido nuestro primer encuentro. Él se ha presentado como investigadora, como profesora y como miembro del proyecto europeo Quality in Gender Equality Policies (QUING). En esos días también se ha identificado como activista. Yo también me he presentado como teórica. Cuando se ha atravesado su imagen como trans, ha habido una mudanza en nuestro relacionamiento.

La idea de querer hacer fotos o retratos de alguien a quien no se conoce o, con quien poco se ha intimado levanta cuestionamientos en el orden de la subjetividad. Hay un misterio en la propuesta que puede 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, podemos entender esta situación. La película muestra que una propuesta de hacer retratos fotográficos abre muchas interrogantes, puede connotar inclusive un tipo de interés afectivo. Y aunque no exista un interés afectivo, la propuesta de hacer fotos es contingente, porque se desenvuelve 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?” Es la respuesta de Lionel, el personaje que Arbus desea fotografiar y, es prácticamente la dificultad que se constituye en un primer momento entre Lucas y yo. Nunca me he encontrado con Lucas. Mis encuentros han sido con Raquel, no con Lucas (ver la **introducción al Capítulo 2**). Nunca he visto a Lucas, ¿por qué quiero retratarlo si nunca lo he visto? Esta es una cuestión, una interrogante que Lucas me lo hace saber durante el diálogo que tenemos en la Internet.

Esta cuestión es un enigma del proceso subjetivo entre artista y *modelo* que tiene que ser resuelto de la manera más objetiva posible. Y

²⁴⁷ Estoy hablando del **Capítulo II**, sobre **ambigüedad**.

tal vez no se solucione. Es decir, el *trabajo* artístico es una forma de *desafiar* el enigma, pero eso no quiere decir que lo solucione. La historia del arte nos muestra varios registros. Estudios muestran que lo que guía la producción artística de un retrato es la proyección de sentimientos, como ha sido en el caso del pintor fauvista Henri Matisse²⁴⁸. Otra manera de resolver el problema ha sido a través de la literatura. La escritura es el lenguaje que Gertrude Stein (1933/2006) encuentra para resolver el enigma²⁴⁹ de la proyección de sentimientos que tiene por Alice B. Toklas. Stein incorpora a su propia *modelo* escribiendo la vida de Toklas como autobiografía²⁵⁰.

En el caso de Lucas, el enigma está mediado por una imagen. ¿Qué es lo que veo en la imagen de Lucas que no veo en Raquel? ¿Por qué no me he interesado en fotografiarlo como Raquel y sí como Lucas? ¿Qué es lo que me ha llevado a preferir a Lucas como *modelo* y no a Raquel? Aparentemente, se trata de la misma *persona*. ¿Hubiera sido diferente si Raquel se hubiera presentado como Lucas?

¿Qué es lo que vemos en una imagen que no aparece en otras realidades? Este es otro enigma – o tal vez el mismo – que Michelangelo Antonioni *trabaja* como *desafío* en la producción cinematográfica *Blow-Up* (1966). La película muestra cómo un fotógrafo se depara con otros hechos a partir de una imagen, hechos que él no ve en el momento que ha realizado la fotografía. Es tecnología, hay una relación entre imagen

²⁴⁸ Matisse es comparado con Rembrandt en diferentes maneras de encarar la producción artística del retrato, mediante el prisma de la filosofía, por Cynthia Freeland (2007).

²⁴⁹ Estoy proponiendo el ejercicio de la investigación de lo erótico como un desafío, como un enigma que no está resuelto, que no se agota en un único estudio, porque están implicados los deseos y las subjetividades. Pero todavía así, representa un reto, una convocación que sugiere enfrentar el enigma de nuestros deseos. Este enigma que encuentra como una solución el lenguaje, no debe ser confundido con la producción del acto creativo en psicoanálisis. Estudios en psicoanálisis explican que formas de producción del acto creativo pueden ser la escrita o las artes visuales. Es así como lo especifica Ana Costa (2001), quien advierte que “no hay propiamente una salida para el mal estar”. Hablar en estos términos no significa patologizar el acto creativo, sino “ennoblecir el síntoma” (2001: 131-132). Tampoco guarda 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 que estoy proponiendo se opone totalmente a los argumentos de De Martino. Para De Martino existe una confesión en el momento en que la/el artista expone su vida o su existencia como obra de arte. La diversidad de la experiencia al respecto de lo que De Martino denomina como saber cognitivo, es una revelación, una manera también de curar, de *excretar lo impuro*, de donde se origina la estética. En De Martino, podemos observar una preocupación por recuperar los valores de la estética (EAGLETON, 1990/1993; NIETZSCHE, 1867/1996) anteriores a la emancipación del arte moderno.

²⁵⁰ O artista Collier Shorr también usa sus modelos como una forma de hacer auto-retratos (CORTEZ, 2002).

y modelo, como ahora explico. El primer uso de *modelo* en la historia del arte, pertenece al contexto de la arquitectura grecorromana, se trata de una “reproducción de un edificio en escala reducida”, también aparece como usado en la escultura (ARGAN, 1968/2003: 441). A partir del Renacimiento va a ser empleado *il modello* como pintura o dibujo preparativo a una obra mayor, generalmente hecho para ser mostrado al patrocinador (*Dicionário Oxford da Arte*, 1988/2001: 354). Parece ser que con el uso de la cámara obscura²⁵¹ en el siglo XVI y XVII surge la articulación entre imagen y *modelo* a través del retrato. Stevlana Alpers (1983/1999) explica que Inglaterra y Holanda se destacan por tener una cultura visual orientada a la tecnología. “La imagen es un desafío” que el pintor tendrá que enfrentar para la ejecución del retrato, pero sirve también como “*modelo* para su arte” (1983/1999: 63-64). Todo parece apuntar que el binarismo copia/original como ideales y valores de la cultura de Occidente son 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 disuelve en la imagen fotográfica (TAYLOR, 2004). La emergencia de una visualidad de lo queer y de lo trans acompaña el desarrollo artístico, científico y tecnológico, desde un abordaje de las culturas visuales (Idem, Ibidem).

También como *modelo*, Lucas es representativo. Con esto quiero decir que la imagen de Lucas es un argumento visual político. Es *manifiesto*, un producto de la *ambigüedad* y del *fetichismo* que el deseo encuentra como expresión de sí mismo. Y es por eso que lo propongo como *modelo* en esta tesis sobre arte desde lo queer, por el erotismo que despierta el *desafío*. Propongo la imagen de lo erótico a ser pesquisada y experimentada como un *desafío*. Es apenas una propuesta o varias propuestas, diversos *modelos*.

Ese es el potencial visual de Lucas, en el contexto de esta investigación, el *desafío* de lo erótico en el contexto de su exposición tanto pública cuanto íntima, en un código no-binario. Y es lo que deseo explorar. En este trabajo fotografío *modelos* en los que proyecto afectos que de alguna manera descubren una visualidad de lo erótico desde lo queer. Hay una invención de sí, pero al mismo tiempo es un *manifiesto* de un colectivo, lo que produce una tensión entre lo individual²⁵² y lo

²⁵¹ Estoy refiriéndome al espacio creado para la observación denominado como cámara obscura. En su interior, la luz que entra por un orificio previamente efectuado en una pared, proyecta en la pared opuesta una imagen invertida. Esta imagen es 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).

²⁵² Esta propuesta en mucho difiere de lo que Anne Cauquelin (1992/2005) describe como lo

colectivo, tensión característica del arte contemporáneo (FRANCISQUETTI, 2005).

En la comunicación por email, explico a Lucas mi trabajo. Describo el objetivo de la tesis, de configurar lo erótico en el arte desde lo queer, problematizando lo femenino. Me pregunta si es lo mismo que Cabello/Carceller²⁵³ se propone. Cabello/Carceller busca cuestionar masculinidad, ilustrando de alguna manera u otra las teorías sobre performance de Judith Butler (1990, 2002). Intento mostrar las diferencias de mi trabajo comparando con Cabello/Carceller. Le digo que no trabajo con estereotipos ni parodias. Que trabajo con visualidades que buscam deseos no-binarios, alternativos.

Lucas me pregunta si yo he planeado que él use algo especial. No sé si Lucas sabe cuál es la imagen que me ha instigado a retratarlo²⁵⁴. Puedo sugerir que use la misma ropa que está usando en la foto de la Internet, pero mudo de idea. Pido que use las ropas con las que más se siente atractivo. Ahora me doy cuenta que la manera cómo los modelos van a presentarse, lo que han elegido como mejor visual, me produce una expectativa afectivamente visual. Hay una elasticidad entre modelo y artista, una interacción en el proceso.

Quiero ejecutar la acción en el Museo Reina Sofía, en las salas que nos introducen al trabajo de Joëlle Tuerlinckx²⁵⁵ y que están desocupadas. He sentido inmensidad en ese espacio. La propuesta de Tuerlinckx es desarrollar propuestas abiertas y especulativas, en lo

propio del arte contemporáneo. Al concebir la “individualización” como un estilo y como lo que es exigido para entrar en el circuito del arte contemporáneo, Cauquelin desplaza lo individual a una dimensión formal y como requisito en el protocolo del arte contemporáneo. ¿A cuál estilo se está refiriendo? Creo que el estudio del arte contemporáneo todavía es incipiente. En ese sentido, me parece que continúan actuales las preocupaciones de Clement Greenberg (1961/1996), en lo que se refiere a problematizar el uso de categorías como forma y contenido, como una dicotomía que puede resolver los problemas con los que nos deparamos al enfrentar un trabajo artístico.

²⁵³ Cabello/Carceller realiza deconstrucciones de modelos masculinos cinematográficos, con la finalidad de estudiar estructuras de género en el capitalismo. Mediante el lenguaje del video, analiza también el espacio arquitectónico, como un espacio normativizado (PAROLE DE QUEER, 2009).

²⁵⁴ Reconozco que este tipo de estudios me convierte en una *voyeurista* de mi propia vida, un fenómeno que ex explicado por Christine Palmieri (2001a) cuando entrevista a Catherine Millet a propósito de su publicación *A Vida Sexual de Catherine M.* (2001). Rio de Janeiro: Ediouro.

²⁵⁵ Joëlle Tuerlinckx expone *Estadísticas del Cuadrado del Cielo Azul*, en cartelera en el otoño-invierno boreal de 2009-2010, en el Edificio Sabatina, Planta 3, Sala 305 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, bajo la curaduría de Lynne Cooke. Este trabajo es parte integrante de la instalación *Crystal Times. Reflexión sin Sol/Proyecciones sin objeto*, montada en el Palacio de Cristal.

inhabitado. Creo que eso es lo que percibo en la imagen de Lucas: una disposición abierta, especulativa e inhabitada. Y creo que también de esa forma puedo definir lo erótico desde lo queer, como lo abierto, lo especulativo y lo inhabitado, inmenso.

Y sin embargo, el riesgo de que un guardia impida la acción, en el museo, me lleva a mudar de opinión. El trabajo tiene que ser hecho, a cualquier costa. No puedo correr ningún riesgo que impida la práctica. Tengo que trabajar en esa imagen. Decido que el mejor lugar es la boca y el corredor del metro de Diego de León, precisamente, por la amplitud de su espacio. Y porque también es subterráneo. Deseo proteger al *modelo*. Ese es un *afecto*²⁵⁶ que también surge durante las acciones. Las personas cuando dejan de ser personas para transfigurarse en modelos adquieren un *fetichismo*. Sólo que este *fetichismo* en el orden de los afectos que se me producen es de cuidado, de tomar cuidado en su trato y en su bienestar²⁵⁷. Si bien es cierto que no quiero que se dañen para que la práctica pueda ser efectuada, que no se resfríen por ejemplo o que no sean atacados por algún delincuente urbano, también nacen en mí *afectos* que por ahora no puedo explicar, no encuentro las palabras adecuadas, tal vez aún no existan vocablos para nombrar ese nuevo sentimiento que descubro en mí y que, oscila entre impressões de afectos y nostalgia de fraternidad.

Otro de los motivos por los cuáles he escogido la estación de Diego de León ha sido por la iluminación que pueda favorecer a las fotos. Me atrae esa luz neón tan artificial y tan expansiva, eliminando cualquier posibilidad de sombra.

El día llega. Sin embargo, Lucas posterga el día marcado. Y cuando se decide, entra en contacto conmigo y tengo que interrumpir mi agenda. Ha habido una confusión en el último acuerdo. Ya está vestido, así que la acción tiene que ser en ese momento, me lo hace saber, muy inquieto. De prisa, cojo el metro, cuando me doy cuenta que en lugar de llevar la réflex, llevo la automática. Nada en contra de las automáticas, pero eso va a impedir que juegue un poco. Con la réflex puedo tirar más de 400 imágenes y con la automática menos de 150. Eso va a limitar mis posibilidades. Pero al mismo tiempo me va a obligar a fotografiar “a la antigua”: sin errar, para aprovechar la mayoría de las fotos, evitando el

²⁵⁶ Susan Best (2007) estudia la noción de *afecto* como un elemento que puede ser tomado en cuenta en el arte contemporáneo, por sus implicaciones en la experiencia. *Afecto* está relacionado con *interés*, una condición indispensable para el surgimiento del proceso de conocimiento, lo que puede enriquecer el trabajo con el arte.

²⁵⁷ Este tipo de *afecto* atraviesa la interfaz de *fetichismo* como dimensión del valor estético que, se ha asociado a la valuación de objetos de consumo, como explica Pamela M. Lee (1995).

desperdicio. También sé que si no es ese día, tal vez nunca más se torne posible esa acción. Eso sería una tragedia. Así que desisto de volver a casa para cambiar de máquina.

Cuando estoy frente al edificio de Lucas y sale, me doy cuenta que la acción debía ser ese día, en ese horario. Está impecable. Lucas ha escogido una camisa social negra con una corbata rayada, una chaqueta y una jeans. La precisión como se ajusta la camisa a su cuerpo me sorprende. La textura del tejido es muy suave, parece piel. Me explica que esa camisa la ha mandado confeccionar con un sastre que lo entiende²⁵⁸.

En el camino comienzo a trabajar. *Tomo la delantera* andando para atrás para poder hacer fotos de Lucas de frente. Ya dentro de la estación del metro, comienzo a hacer fotos más de prisa. Durante el proceso, uno de mis objetivos es que el modelo se muestre como Lucas. Quiero encontrar lo que me provoca el deseo *voyeur*²⁵⁹ de conocer, el deseo de fotografiarlo. Disparo la cámara intermitentemente, pero también haciendo recortes y enfoques en lo que más me atrae, en las posiciones que considero más osadas. A veces me alejo. A veces me acerco. A veces me quedo inmóvil esperando o permitiendo algún tipo de interacción en Lucas. Esto es una excepción. Generalmente, no abro ese espacio con los modelos (Figura 4). Siento un placer que solamente percibo cuando fotografío y más todavía, cuando se trata de ese tipo de fotografías, de busca de lo atractivamente visual, de lo que podría ser visualmente lo erótico.

Le digo que se abra, que tome la chaqueta y que la abra (Figura 5). Esta *insistencia* para que se abra aparece en distintos momentos. “¿Te gusta mucho esta posición?”. Esa pregunta de Lucas no estaba en el guión. Por lo menos no es lo que yo tenía en mente. Siento que esa intervención por parte de Lucas quiebra el ritmo. Es una variable que muestra la *relación intersubjetiva* propia del acto de fotografiar personas, de lo cuanto tanto el investigador como el sujeto a ser investigado están *implicados* (RIAL, 1998). Esta situación problematiza

²⁵⁸ La relación que Lucas establece con un sastre puede ser asociada con la actitud del dandy a finales del siglo XIX. Roland Barthes (1967/2005) explica algunos aspectos del dandy. La padronización de la moda como exigencia de la industrialización, es lo que crea la necesidad de recurrir a los sastres. Va a ser el dandy quien proponga al sastre cómo debe ser confeccionar su vestimenta. Este es uno de los aspectos que hace del dandy un personaje con creatividad en el vestir, en la busca de una personalidad que se diferencie de los padrones de género de la época.

²⁵⁹ Estoy utilizando la noción de *voyeur* como el deseo que se despierta partir de la percepción de una imagen artística y que nos lleva a actuar en función de esa imagen – secreta. Estoy ampliando 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).

el proceso. Yo soy la que estoy tomando las fotos, por lo tanto, yo soy la que hablo y la que pregunto. Sé que esta actitud puede parecer prepotente. Pero es que si no hay una dirección, las fotos pueden tomar otro rumbo.

Rápidamente, recupero el ritmo. Algunas personas pasan y eso hace que el proceso se destense. Lucas atiende la pantalla de su celular, pero continúa atenta. Se pone seria y le pido una sonrisa. Cuando ríe muda su mirada, intensificando el *desafío* de la investigación.

Sin parar de disparar, lo cuestiono por no haberme dicho que es Lucas. Me responde que tiene problemas en determinados espacios de su vida profesional si se presenta de esa forma – me lo dice sin parar de trabajar, como si los cambios de posiciones que solamente veo en él, hubieran sido ensayados más de una vez – . Y que además – agrega –, yo tampoco me he presentado como artista, sino como teórica, lo que también contribuyó para llegar a ese punto. Esto me hace pensar en identidades o nombres como profesiones, como un ejercicio programado para un fin, cuyos protocolos deben ser respetados y donde los desempeños no pueden cambiar, no pueden salir de lo esperado, tanto por parte de los integrantes que pertenecen al mismo espacio, a la misma área, como por parte de los que actúan fuera de ella.

En una etapa del proceso, Lucas está dentro del ritmo y sin que yo le especifique, sin que yo lo *desafíe*, él *desafía* 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 deconstruye definiciones de género, su originalidad puede ser traducida como una sensualidad de la *diferencia*, desde una *tradición queerista* (SMALLS, 1996). Eso tiene 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 he tenido antes de la acción, con Lucas en el Museo Sofía, él aparece distante. Las facciones de su rostro parecen pinceladas de Marie Laurencin. Una luz natural aplanar la escena. Ahora, aquí, su aparición a través de la pantalla de la automática posee contrastes. La imagen que tengo de él se modifica. Sus ojos adquieren profundidad. Puedo ver también textura en su rostro. También un poco de bigote. Que Lucas se hormone, que se testosterone, es probable. En ese instante viene a mí un comentario que él hizo durante la entrevista que efectuamos en su apartamento, su deseo de “envejecer como hombre”. Ahora cobra sentido. Su voz también tiene distintas modulaciones. Y cuando le pregunto por qué ha escogido el nombre de “Lucas”, con

mucha delicadeza y frotando el dedo pulgar contra el índice me responde que lo ha elegido porque le parece “más suave”. Que estaba de alguna manera obligado a escoger un nombre que comenzase con “R”, como el nombre que aparece en su cartilla de identidad pero que, él prefiere “Lucas” porque es más leve. Y mientras filosofa sin ver directamente a la cámara, aprovecho para conocer esa interfaz de levedad y de sensibilidad cuando habla de sí.

“¿Qué buscas?”. Habla repentinamente, mudando el tono de su voz para más grave. Y tal vez, hasta propositivamente. Exigiendo reciprocidad. Que yo abra el juego. Eso tampoco estaba en el guión. Soñé que él estaba conmigo. Pero no soñé que yo estaba con él. Me doy cuenta que afrontar el proceso de lo erótico como *desafío*, también puede ser un *duelo*.

El tiempo acaba y debo parar el proceso para comenzar otro. Hay posibilidades de otros trabajos, como el que a continuación estudio y con el que doy por finalizada esta etapa investigativa. Escribo sobre todos los modelos tomando como referencia dos casos (Lucas y Sayak). Sin lugar a dudas, cada acción, cada modelo, tiene especificidades que merecen ser desarrolladas. Pero he decidido estudiar sólo estas experiencias en lo que se refiere a la dimensión experimental de la tesis porque me permiten transitar en la totalidad de las acciones.

Intoxicaciones visuales

Esta acción la he hecho con la exhibicionista performática, poeta y filósofa Sayak Valencia (2009). Sayak es mi última *modelo*, en Madrid. Cuando llego con ella tengo más experiencia, pues ya he trabajado con otras amigas o *modelos* en Elx y Paris. Con Sayak decido ir más allá. Conozco a Sayak demasiado. Muchas conversaciones, muchas noches anteceden nuestro encuentro. Existe una simpatía, una admiración en nuestra relación. Además de todo, como he dicho, Sayak tiene una carrera como exhibicionista performática. Muchas *butch* darían cualquier cosa por pasar una noche con Sayak. Ella sabe que tiene ese poder. Es *desafío*. De antemano, sé que ella va a jugar con eso. Ella es una jugadora. Y yo también quiero jugar, quiero experimentar con esa acción. El juego será público. Hay un juego, mas también hay una convicción. Estamos vencidas de que esa acción es política. Y somos artistas. Esa es una grande diferencia, comparando con lo que sucede con otras modelos. Sayak reserva tiempo especial para la acción.

Otros modelos ceden el tiempo libre desmarcado de su agenda. No marcan un tiempo específico para la acción.

Sayak es una profesional. Vive en el barrio probablemente más trans, más bollo, de Madrid, en Lavapiés. Cuando salimos para hacer la acción ella ya está lista para performar²⁶⁰ con un vestido negro de tejido aterciopelado, zapatos de tacón, abrigo de piel y, barba: una barba muy cerrada y peluda que le cubre la mandíbula y la mitad del rostro. Desde que estamos en la calle tiro fotos de ella. Sé que debo comenzar a trabajar de inmediato para calentar motores. Es importante que nos concentremos y que vivamos con esa idea para poder pensar en lenguaje como tecnología. Es importante pensar en la tecnociencia como inseparable de los procesos de conocimiento, a través de la experimentación (CLOUGH, 2004). Solamente de esa forma puede surgir el acontecimiento de la *(re)producción del lenguaje* para la alteración de un *régimen epistemológico visual*.

Cogemos la Avenida Embajadores y le digo a Sayak que me interesa hacer fotos en la Plaza Mayor, pues me parece uno de los espacios oficiales más importantes del Estado español. La Plaza Mayor, de Madrid, se localiza en el centro de la ciudad, cerca de la Puerta del Sol, tiene nueve puertas de acceso proyectadas en forma de arco. Es muy grande. De planta rectangular y de 129 metros de largura por 94 metros de anchura, contiene como fachada interna tres plantas con 237 balcones, además de restaurantes, bares y tiendas de filatelia y numismática. Desde sus inicios, la plaza es espacio de actos públicos y de conciertos y festivales para turistas.

A Sayak le agrada la idea de que trabajemos en la Plaza Mayor. También le digo que así que terminemos podremos almorzar. A partir de ese instante, percibo que comienzo a tratar a Sayak como modelo porque deseo retribuirle su trabajo, pero al mismo tiempo siento como si la tratara como prostituta. Ella sabe de eso. Ella más de una vez se dijo puta. En el contexto identitario español que es el contexto con el cual me identifico se cuenta con ese margen. Como ya expliqué, en ciudades como Madrid y Barcelona, en determinadas culturas y multitudes, se puede transitar entre lo *trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer* y otras categorías. Es el legado del espíritu queer (ROMERO BACHILLER, 2010). La plaza no es solamente un paisaje o un

²⁶⁰ Estoy usando performar como la producción de un lenguaje crítico frente a la institucionalización de un lenguaje de la sexualidad para una normativización de las identidades sexuales.

escenario, es un sistema de acciones, de invenciones e interrelaciones (AMARAL, 2010).

Una vez que entramos en la Plaza Mayor continuo tomando fotos. El lugar realmente está con muchos turistas. Hace mucho Sol. Eso ha llevado a que personas de las más diversas nacionalidades como turistas e inmigrantes, así como nativos, decidan pasar ese día de domingo, recostados en esa plaza. Yo invito a Sayak a beber alguna cosa en una de las mesas dispuestas al aire libre. Ella acepta. Desde que nos sentamos más de una docena de miradas permanecen clavadas en nosotras o nosotros, en Sayak, en mí y en la cámara. Percibo como una simple cámara puede incidir en el ambiente, en el contexto que se confronta (GALLOIS, 2010). Como estamos habituadas a ser el blanco de críticas, tal vez por ser artistas en otros momentos, no nos irritamos. Hago fotos de Sayak en distintas posiciones (Figura 6).

Sayak se siente cómoda y relajada. Difícilmente ella no se siente relajada. Bebe, fuma, se pone los lentes, se los quita, conversa, filosofa, es muy inquieta, y yo, encantada me enfoco en ella. Veo que la acción da inicio y no paro de tirar fotos. Algunos fregueses se muestran serios y nos desafían con sus rostros. En ese momento, recuerdo que soy extranjera y que si bien es cierto que Madrid es como si fuese mi casa, o una de mis casas, porque no me considero de ningún lugar, en ese instante, yo estoy representando el Brasil, como becaria de un organismo federal y que por lo tanto, debo guardar postura. Sayak me tranquiliza y dice que no estamos infringiendo la Ley, que mire cómo algunos turistas también están fotografiando, al igual que nosotros. Pero yo veo que ella también comienza a estar diferente. “Esto es lo más *frik* que ya hice en mi vida”, dice ella para empeorar la situación. Intentando encontrar la calma, pago al camarero y nos retiramos.

Hemos entrado con el Sol en nuestra espalda, en la Plaza Mayor. Y ahora que salimos lo hacemos con la luz a nuestro favor. Las personas nos siguen con la vista. En esa hora, soy cómplice de la condición trans de Sayak. En Europa, hay gente de todo tipo, usando los más diversos vestidos y caracterizaciones. Nada es sorprendente. Todo es sorprendente. En la Plaza Mayor, en ese día, hay gente que trabaja con mímica, hay inclusive gente que se disfraza para ganar algunas monedas, como un chico que en ese momento está vestido como *Superman*. Pero él *no esvisto* por los policías que de repente, surgen en nuestro entorno. Distantes, pero caminando en la dirección que andamos, dispuestos a actuar, nos miran con seriedad, principalmente a Sayak barbuda. Pasmos, no tienen nada que hacer, no estamos

infringiendo la Ley, por lo menos ese es el discurso con el cual trato de calmarme. Para distender la acción decido tirar fotos a Sayak. Ella camina entonces *partiendo plaza*.

Nuevamente siento placer. Tiro fotos y le digo como posar, como posicionarse, ella me pregunta si de una forma o de otra. No está más tímida, como en el inicio de la acción. Llámame la atención que la tensión del acontecimiento le da más fuerza. Yo intento también que confíe en ella. Eso es algo que también practico en este tipo de ejercicios.

El proceso de producción de arte de lo erótico, como ya he dicho, comienza desde la elección de la *modelo*, pero también en el diálogo inicial. En la realización de este conjunto fotográfico, donde son incluidas más *modelos*, además de Sayak, primero, antes de salir al área, días antes del encuentro, me comunico con ellas ya sea cara a cara, por teléfono o por email y, les informo de qué se trata anticipando cómo deben aparecer, de qué forma deben vestirse. Pero al final de la conversación, les digo: “Vístete cómo te sientas más guapa – o guapo – “. Veo que eso les agrada, eso hace con que actúen con mayor voluntad. De hecho, es una práctica de todos los días de ellas o ellos, de sentirse bellas o bellos, por eso las he escogido. Sin embargo, yo quiero, necesito que en ese día se entreguen y que entren totalmente en la exigencia del arte político de lo erótico.

Ya en medio del proceso, mientras tiro las fotos, continuo hablando con mis modelos, les digo a ellas cómo se deben de parar, cómo deben de andar. Y también y principalmente cómo deben mirar. Es muy importante que miren para la lente de la cámara. El proceso comenzó a mejorar desde que volví a usar la cámara *réflex*, porque como debo ver a través de la lente *réflex*, hay una relación directa con la *modelo*. Eso hace que surja la *relación visual*. Me doy cuenta de que es evidente la relación entre artista y *modelo*. La interacción entre los cuerpos produce un diálogo tecnológico mediado por la cámara fotográfica, como bien explica Jean Rouch (JEAN ROUCH, 2006; 2008; DESROCHE, 1975). Debo moverme muy rápido. Debo actuar con velocidad. Prefiero que las modelos no piensen porque eso puede interferir en el desarrollo de la acción. Lo más importante es la fiebre del cuerpo, el movimiento, la energía, se paramos para pensar se acaba. Ese *timing* debe ser mantenido todo el tiempo. Es un *trabajo*. Una *insistencia*.

En la secuencia, les digo cómo se muestren, es casi una orden: que se espongan, que se abran, que usen cualquier artificio, pero que se

impongan. Les gusta eso, me dicen. Deseo dar cuerpo a esa visualidad, esa nueva reorientación de lo visual trans en el tiempo y en el espacio, donde lo femenino se fragmenta junto con lo masculino y donde, también espectadores, fregueses, asisten a la propia ruptura de su mirada (HALBERSTAM, 2005), haciéndose cómplices de lo que me propongo junto con mis modelos: de una crisis del *régimen epistemológico binario*. Una propuesta trans precisa ser visible, precisa ser mostrada, precisa ser expuesta. Una personaje de lo trans, de lo queer, crea un complejo de relaciones, de espacialidades y temporalidades, entre lo que es visto y lo que no es visto, entre lo que aparece y desaparece y, principalmente, entre lo que se sabe y lo que no se sabe (2005).

La movilidad de mi cuerpo tiene que estar en sincronía con esa actitud que se gesta en las modelos. La cámara crea la visualidad específica para el espectador y apunta que, en ese lugar (RIAL, 2007), en ese espacio, una trans, una Sayak resiste y se revela. Nuestros cuerpos son el motor de esta otra visualidad, de este otro proceso trans, de esta otra tecnología en forma de lenguaje corporal, interactiva, entre modelo y visor, entre exhibicionista performática y máquina y entre máquina y artista. Es así cómo funciona la *(re)producción del lenguaje* para una acción *(en)codificadora de cultura*.

Algunas modelos no pueden actuar en este proceso. Intentan y luchan y no consiguen, me piden paciencia. Otras veces, soy yo quien pide paciencia. Ya tuve una que desistió. Eso significa un fracaso para mí, porque no fui capaz de acompañar su proceso subjetivo. Se trata de una acción que envuelve reciprocidad. No obste, depende de mí. Muchas veces ellas abusan de esto, se colocan en una posición acomodada, como en cualquier relacionamiento. Aquellas que no tienen mucha experiencia con el arte se muestran curiosas y participativas.

Cuando digo que lo más importante del arte de lo erótico es el proceso, más allá del resultado o su definición, del resultado de las imágenes que puedan ser generadas, es también porque la mayoría de las modelos no me piden que les muestre las fotografías. Eso es un dato significativo. Si yo fuera *modelo*, me gustaría ver las imágenes. Tal vez a la mayoría no les interese tanto. Eso podría ser lamentable, pero debo ser realista. Solamente mientras escribo estas líneas, me doy cuenta de que nunca les pregunté el motivo por el cual no se muestran interesadas en las fotos, únicamente en el proceso. No deseo saber el motivo, el “verdadero” motivo. Con Sayak es diferente. Ella quiere ver las fotos, ella sabe del valor de las imágenes. En ese sentido, compartimos esa iconoclasta y fetichista actitud. Por otro lado, aunque lo más importante

sea el proceso, la *(re)producción del lenguaje*, como experiencia escrita, en este caso, es indispensable para la *(en)codificación cultural* de la acción artística. Las imágenes están atravesadas o impregnadas por el lenguaje, esta es una de las premisas de culturas visuales (HORSTKOTTE & PEDRI, 2008)

Ahora, estando en la Plaza Mayor, el *desafío* está siendo llevado al más radical de nuestros extremos. ¿Hasta dónde estamos llegando? Sintiendo el mundo encima de nosotras continuamos *trasladándonos*. Yo camino trabajando como si fuese una depredadora alrededor de Sayak, y ella una presa. En ese curso, en esa fase, guardo silencio, ella también, observo como ella disfruta y se ríe hasta con los ojos. La plaza: la tan maldita y tan bendita plaza parece como si desapareciese.

Terminamos cansadas. Sayak está todavía más cansada. Se apoya en mi brazo y salimos formando una extraña pareja. Algunas personas fuera de la plaza llegan cerca de nosotros y felicitan a Sayak, le dicen que está “guapa”. Yo siento orgullo de ella. Otros la alertan diciendo que se excedió “en las hormonas”. Algunas mujeres e hombres le preguntan: “¿Cuál es su sexo, Moza?”.

Sayak desea que antes de almorzar yo haga fotos de ella frente a un Salón de Belleza. La ironía del gesto me atrae. Vamos al lugar que ella dice y le cumplo su deseo (Figura 7). Después encontramos otra pared donde aparece indicado que se trata de un lugar “público para mujeres”, en La Eskalera. Le pido para que pose y posa. Le digo que adopte una postura más vulgar, que se recueste y apoye la planta del pie sobre la pared. Luego, le comento que parece como si la estuviera tratando como una prostituta y que la imagen revela eso. La *ambigüedad* resurge, en esta vez, en nuestro relacionamiento: el hecho de tratar a Sayak como prostituta se debe a que no sentimos más pudores. Esa puede ser una señal positiva, en la medida en que estamos *queerizando* el placer. Que el deseo desde lo queer sea prostituido puede ser enriquecedor para una economía de las prácticas sexuales y políticas. No tenemos cuidados o higienismos conceptuales. Siento placer en ese tipo de relacionamientos, un tipo de placer marginal (JAGOSE, 1996).

En ese momento, yo estoy extasiada 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. El placer de saber, de imaginar que, el relacionamiento sexual bien podría ser entre seres barbudos, entre lobos o entre diversos tipos de animales cubiertos de pelo, sin género.

Es así como termina esta acción, este tipo de *intoxicación*. Este 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 esta práctica visual no tendría más efecto. Aunque quizá, con suaves dosis podría llegar a ser una acción de lo erótico eficaz.

En este proceso, hay una insistencia en la creación de un ambiente, de una acción dentro de un contexto, mediado por la tecnología, incorporando la cámara o el objeto. El *desafío* que opera en la busca de lo erótico, desde lo queer, desestabiliza el régimen epistemológico visual, donde lo más importante es la multiplicidad de los elementos en un campo de interacción que acaba con la jerarquía de las diferencias.

Epílogo

En el último día de la exposición de la Muestra de Fotografías²⁶¹, del Seminario Internacional *Fazendo Gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, el conjunto de fotografías que hacen parte de esta ação, *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer* desaparece de forma repentina. Parece que las fotos han sido retiradas justamente después de la clausura del seminario.

La comisión organizadora²⁶² de la muestra ignora quién pueda haber desmontado esas imágenes. Convencida de que en cualquier momento las fotos aparecerán, la comisión nos ofrece a los participantes de la muestra, el espacio de la Galería del Puente²⁶³ para exponer individualmente nuestros trabajos. Todos aceptamos.

La comisión entra en contacto conmigo para saber si yo sé del paradero de las imágenes. Yo no tengo ni idea. He tenido que abandonar el seminario de forma imprevista. He estado frente a las fotografías, respondiendo preguntas. Algunas espectadoras se manifestaron curiosas.

La comisión sospecha de que la secretaría del Centro de Cultura y Eventos esté con las fotos. Eso es una intromisión. Hay una comisión,

²⁶¹ La muestra es montada en el Hall del Centro de Cultura y Eventos de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC).

²⁶² La comisión organizadora de la Muestra de Fotografías de *Fazendo Gênero* es compuesta por Ángela de Souza, Marina Moros, Jimena Massa, Maycon Melo y Mariane Pisane. Es una propuesta del Núcleo de Antropología Audiovisual y Estudios de la Imagen – NAVI/UFSC.

²⁶³ La Galería Del Puente / Galeria da Ponte está ubicada en una de las extremidades del puente que une los bloques que configuran el Centro de Filosofía y Ciencias Humanas, de la UFSC, en Florianópolis. Es administrada por el Núcleo de Antropología Audiovisual e Estudos da Imagem - NAVI/UFSC.

un equipo responsable por la muestra, nadie tiene derecho a tomarse atributos como para disponer de esas imágenes. La secretaria también dice que no sabe de nada.

Más de una persona dice haber visto el conjunto imagético hasta el último momento. La comisión entra en contacto con el sector de Seguridad y de Limpieza de la universidad, así como también con la Organización del Fazendo Gênero. No obtiene respuesta favorable. La exposición con los participantes de la muestra es cancelada.

Es lamentable. El site de *Estudios Jotos Marimachos Putos*²⁶⁴ me ha pedido las imágenes para publicarlas, pero yo lo he pensado, pues por primera vez deseo vender el trabajo. Tengo un Power Point donde las fotografías son proyectadas automáticamente, permaneciendo 5 segundos en exposición en la pantalla, precisamente para que nadie pueda bajar las imágenes. Además, son retratos de personas que han confiado en mí, de modo que saben que mis objetivos son meramente artísticos con esas fotos. Ahora, sin control sobre las imágenes cualquier cosa puede suceder.

La posibilidad de un escándalo, de que alguien sepa de la pérdida de las fotos, me inquieta. No obstante, el acontecimiento es mantenido en sigilo, aparentemente. Un extraño *fetichismo* toma cuenta de mí. Tengo el deseo de mostrar esas imágenes, pero al mismo tiempo quiero que permanezcan conmigo. El hecho de saber que mis modelos andan en algún lugar del mundo, sin que yo tenga conocimiento de su uso, me enloquece. Siento como si mi intimidad se tornase pública, prostituida. Simultáneamente, percibo que es un tipo de apoderamiento, como si la persona que tiene las fotos “en su poder” me tuviese “en su poder”. Es *fetichismo*. Iconoclastia pura.

El hecho de imaginar que alguna persona de tipo transfóbica o queerfóbica tenga las imágenes también interrumpe mi sueño. Por otro lado, existe la posibilidad de que las imágenes estén guardadas en un armario, 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. O bien, deleitadas con ambos placeres. Después de todo, el fenómeno está relacionado con mi trabajo, yo también trafico con modelos. No puedo pensar que mi acción sea altruista simplemente por tornar públicas las imágenes, deseando dar placer a una gran mayoría. Yo tengo esa intención, sí, pero eso no invalida las connotaciones del tráfico imagético.

²⁶⁴ Disponible en: <http://www.estudiosjotos.com>. Acceso el 23-09-2010.

Algunos modelos quieren saber los resultados de la exposición. “Normal”, es mi respuesta, sin entrar en detalles. Nunca imaginé que las fotos llegarían a desaparecer. No sé cómo administrar esa situación. Lucas también quiere saber. Cuento para él. Se choca.

Ya han pasado cuatro meses y, repentinamente, recibo un mensaje de una de las espectadoras que, a los pocos días de que terminó el *Fazendo Gênero*, me ha invitado para que seamos amigas en el Facebook²⁶⁵. El nombre de esta “espectadora” es Jan. En el mensaje me comunica que ella ha “robado” las fotos del *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer*, ella junto con otras amigas. Cada una de ellas guarda dos o tres fotos. “Adoro las fotos”, es la única explicación que Jan me ha dado. La explicación suficiente para saber llevar esa situación. Como se Jan hubiese sido raptada por un sueño (SCHULTZ, 1994). Como si ella percibiese en las imágenes un estimulante visual que la impulsa para la acción (Idem, Ibidem).

Cuando comunico a la Coordinadora²⁶⁶ del Núcleo de Antropología Audiovisual y Estudios de la Imagen/NAVI que ya sé quien ha cogido las fotos, ella se muestra molesta y describe el acto como un “robo”. Entra en contacto con todos los miembros de la Coordinación General del *Fazendo Gênero*²⁶⁷ y, la Coordinación se manifiesta. Afirma que el “robo” va más allá de una “posible rebeldía queer” y que, ha envuelto un evento organizado con “recursos públicos” y con trabajo voluntario de varias personas. La Coordinación exige que sean devueltas las fotos “robadas” para que el caso sea cerrado de “forma civilizada”. De lo contrario, se sugiere tener una “actitud más firme institucionalmente”, como hacer una denuncia pública.

De inmediato, consulto mi diario. Jan aparece como protomodelo. Yo había acordado con ella de encontrarla precisamente el día que he tenido que abandonar el *Fazendo Gênero*, para hacer fotos de ella como modelo. La acción se ha tenido que interrumpir. Había contado para ella el proceso de la acción, la historia de tráfico.

Debo confesar que además de percibir a Jan con un potencial como modelo, mucho atrayente, también la considero como espectadora conceptualizada. Porque ella es de las pocas personas que durante la Muestra no me ha preguntado cuál de los modelos se testosterona o

²⁶⁵ Nombre de una de las redes sociales de la Web, disponible en [HTTP://www.facebook.com](http://www.facebook.com). Acceso el 12 out. 2010.

²⁶⁶ La coordinadora es Carmen Rial.

²⁶⁷ Joana Maria Pedro, Sílvia Maria Favero Arend, Miriam Pillar Grossi y una de las organizadoras de la Mostra: Angela Souza.

quién cambió de genitales, como si de eso dependiese la visualidad de los modelos. ¿O sí depende? La relación entre lo que puede ser el cuerpo sexuado de modelo y el retrato ambiguo del género – junto con el título del conjunto imagético – produce tensión (TAYLOR, 2004).

Decido, 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 de tomar las fotos. He tenido que abandonar el evento. Yo había explicado a ella también en qué consiste mi trabajo, la cuestión del tráfico de imágenes, de un país para otro, de una ciudad para otra, catar imágenes de la Internet. Dejo claro que estoy de acuerdo en que Jan y sus amigas deberían de haberme avisado. Yo podría haber dado como obsequio las fotos. No obste, no descarto la posibilidad de que ellas estén mostrando que quieren participar de la acción. Mi propuesta está muy relacionada con el *situacionismo*. Además y después de todo, Jan confesó, tarde, pero confesó. Por eso asumo la responsabilidad. Prometo a la Coordinación localizar a Jan y hablar seriamente con ella. Pido disculpas. Después de todo, he sido yo quien ha dado inicio esa acción.

Sin duda, la manera cómo se han desarrollado los hechos tiene que ver con el *situacionismo*²⁶⁸. El *situacionismo* es un pensamiento y una práctica, tanto artística como política que, se dedica a la creación de situaciones, de acciones que se construyen en la vida concreta, sin prever las consecuencias de la propuesta. El término *situacionismo* ha sido criticado por los propios practicantes de situaciones, porque en el momento en que un fenómeno es evaluado como *situacionismo*, se está ejecutando una interpretación y eso es lo último que se desea. Existe un temor por la posibilidad de que el fenómeno que se construye, el desafío que se propone sea apropiado por las instituciones (GENTY, 1998/2004). Hay una preocupación con las posibles mediaciones que puedan llegar a controlar la propuesta. Es una manera de proponer otro trayecto o camino en la vida de las personas, un involucramiento político con el día a día (Idem, Ibidem). Con Jan encuentro una continuidad en la interacción con el tráfico. Y lo que es más importante, la iniciativa ha partido de ella.

²⁶⁸ Se trata de prácticas políticas y artísticas que se inspiran en la Internacional Situacionista (1957-1972). Guy Debord, autor de *La Sociedad del Espectáculo* (1968), es uno de los principales autores intelectuales. Algunos de los objetivos de la Internacional Situacionista son combatir el sistema ideológico de la sociedad occidental. Es considerada como la principal impulsora ideológica de Mayo de 1968, en Francia. En una creación situacionista, la realidad y los acontecimientos son contruidos colectivamente y no cuentan con la legitimación de los medios de comunicación.

El problema son las personas que se han envuelto. Estamos comprometidos con ellas. Es un hecho que difícilmente el *Tráfico de modelos: trans – marika – bollo – mestiza – puta – mujer* haya podido encontrar un lugar para ser expuesto, solamente podría ser dentro de la Muestra de Fotografías organizada por el Fazendo Género. ¿Es preciso correr riesgos en un proyecto desde lo queer? ¿Hasta dónde deseamos llegar con todo esto? ¿Necesitamos llegar hasta los extremos? ¿Hasta las últimas consecuencias?

Conclusión

En lo que se refiere a la acción como gesto – total – podemos ver que en la medida en que lo más importante son los procesos que atraviesan la acción, en una busca por lo erótico, lo que está siendo colocado en el campo de la investigación artística es el acto político de su producción más allá de los contenidos que están siendo trabajados. Podemos comprobar que este desplazamiento del objeto de la investigación para el proceso es una interfaz del arte contemporáneo.

Ahora, este proceso está constituido por múltiples desdoblamientos, o sea, otros procesos que atraviesan y constituyen la acción. Son actitudes y tomadas de decisiones que se producen en interacción. Disponiendo de distintos elementos, como una máquina fotográfica, transitando e interactuando, es como se constituye el campo de acción. Puede ser una forma de intensificar o producir otros afectos, otras subjetividades en la busca de lo que puede llegar a ser lo erótico.

En la acción, dilatamos nuestra percepción ocupando los espacios, transitorios. Y una manera de *queerizar* esos espacios es en la ciudad (IVANCHIKOVA, 2006). Transpasmamos, fotografiamos en 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). Lo que estoy colocando a modo de conclusión es que existe un gesto político que puede ser inferido como la dimensión que permea el trabajo²⁶⁹.

En lo que se refiere a la escritura, el lenguaje que se produce durante una acción artística es un lenguaje donde se hace consciente el uso del cuerpo y sus efectos. La textualidad que se genera es la expresión de una corporalidad del lenguaje, más que su

²⁶⁹ Estoy tomando como referencia la crítica teórica que Anna Blume (2002) construye sobre la poética de la artista plástica Zoe Leonard.

instrumentalidad, actúa como su significado (ISAAK, 1996/97). Esto quiere decir que en una investigación plástica en la cual se ejecuta una acción donde interviene el cuerpo de la artista interactuando, parece como si la escritura tomara la forma del cuerpo de la artista, como si la escritura tornase posible una eroticidad corporal (BARTHES, 1973; ISAAK, 1996/97). Sin olvidar que estoy tomando gestos en su interrelación con técnicas del cuerpo (MAUSS, 1947/1974), con todos los afectos implicados en su producción.

CAPÍTULO VI CONCLUSIONES

Para concluir e intentando ser consecuente con la manera como he estado abordando esta investigación, infiero tres niveles de consideraciones finales. El primero y el segundo están articulados en lo que se refiere a las conceptualizaciones que se desprenden de la tesis y que informan sobre la forma en que han operado metodológicamente para la problematización de lo femenino. Inicio retomando los presupuestos teóricos y epistemológicos sobre los cuales he partido para la realización de la pesquisa. Para después poder enunciar los términos en que se ha concretizado el objetivo de la tesis: la configuración de lo erótico como objeto de estudios en el arte, en un contexto de práctica inter y transdisciplinaria, desde lo queer.

En el tercer nivel, interrelaciono los desafíos propuestos en la práctica del arte contemporáneo. Considero el ámbito de lo político como una prerrogativa para los estudios queer, feministas y de arte contemporánea, dejando a disposición para prácticas de investigación futuras los conceptos metodológicos que han sido trabajados a lo largo de la tesis, para dar continuidad a *atravesamientos* de los procesos de conocimiento científicos y disciplinarios.

Práctica inter y transdisciplinaria

A partir de la investigación y conclusiones parciales de los **Capítulos I y II** que se refieren a la emergencia de los estudios queer en su articulación con el arte contemporánea como una manera de cuestionar el dimorfismo de las prácticas científicas y tecnológicas, podemos concluir que lo femenino se constituye epistemológicamente como un elemento del código binario. Las ciencias funcionan dentro de un modelo dicotómico. Podemos sugerir que desde el punto de vista de los estudios queer en arte, hay un *régimen epistemológico visual* que es ejercido como soporte para las ciencias. El arte hace parte de un contexto tecnológico de producción de cuerpos mediados por una visualidad.

El *régimen epistemológico visual* binariza cuerpos para el avance científico, moderno. Esta binarización contiene otros desdoblamientos como sujeto/objeto, mente/cuerpo, artificial/natural. Lo femenino funciona dentro de una lógica formal. Una de las consecuencias de esta

lógica formal de lo femenino es la necesidad de producir una visualidad que atienda a sus especificidades. En la medida en que lo femenino es análogo al objeto y no al sujeto, es producido como un recurso dentro de los procesos de conocimiento. Lo femenino es una categoría que se instaura o adquiere cuerpo en diferentes dimensiones como la humana, la territorial, la política, la económica y la cultural, entre otras.

Este proceso de producción de lo femenino en estas dimensiones se ejecuta en campos científicos. Los campos científicos producen *realidades contextuales* para el estudio de objetos previamente constituidos. Esto lo hemos podido comprobar en el **Capítulo III** en **fetichismo**. Los objetos de estudio no existen en sí. Son traducciones de procesos de conocimiento que se confrontan como necesidades de sujetos epistemológicos. Los procesos de conocimiento legitiman la producción de sus objetos, precisamente mediante los campos científicos que se institucionalizan dentro de un proyecto o paradigma científico y moderno. Lo femenino es un fenómeno de la modernidad, del paradigma científico: el resultado de una lógica formal que atiende a las necesidades institucionalizadas de sujetos.

A través de la investigación, puedo inferir que lo femenino es una forma estructurante del poder epistemológico visual. Esto quiere decir que el *régimen epistemológico visual* necesita de lo femenino para poder actuar binariamente. Esta forma se intensifica mediante la producción de subjetividades y sexualidades, a través de prácticas discursivas, tecnológicas, de violencia y de visualidad. Lo que indica que el lenguaje para la producción de subjetividades, deseos y sexualidades se ejecuta mediante prácticas discursivas, tecnológicas, de violencia y visualidad.

A partir del arte contemporáneo es posible la *(re)producción de lenguajes* que subviertan el poder epistemológico visual, *atravesando* procesos de conocimiento, cuestionando el código binario científico, como hemos podido observar en la *queerización* de las imágenes a través de los conceptos *ambigüedad*, *fetichismo*, *manifiesto* y *desafío*²⁷⁰. Metodológicamente es preciso desplazar la producción de subjetividades dentro de la escena imagética contemporánea. El desplazamiento de la producción de subjetividades, deseos y sexualidades se concretiza mediante genealogías, mediante el *atravesamiento* de procesos de conocimiento conceptuales. La genealogización de los conceptos para el *atravesamiento* de los procesos de conocimiento es un ejercicio inter y transdisciplinario.

²⁷⁰ Conceptos trabajados en los **Capítulos II, III, IV y V**.

¿Qué es lo que nos permite el tránsito inter y transdisciplinario? Puedo concluir que es la translación y la traducción de los conceptos de una lengua para otra y de un campo disciplinar para otro lo que nos permite el tránsito. Tanto la translación como la traducción son inter y transdisciplinarias. La emancipación de los conceptos está dada por el lenguaje. Las *realidades contextuales* producidas para la legitimación de los campos de conocimiento están mediadas por el lenguaje. La práctica metodológica genealógica se realiza mediante la translación de los conceptos. Es en la translación²⁷¹, en el movimiento del concepto, en su trayecto trans²⁷² que se queerizan los procesos de conocimiento para la modificación de la producción de subjetividades, deseos y sexualidades. La subversión de lenguaje del *poder epistemológico visual* no es aleatoria. Es política. La elección de los conceptos direcciona el movimiento genealógico para el descubrimiento y traducción de saberes contenidos, sujetos e institucionalizados.

Ambigüedad, fetichismo, manifiesto y desafío son conceptos que interactúan con prácticas de lenguaje para la producción de subjetividades, deseos y sexualidades. Pero también son arbitrarios. Su operacionabilidad depende de la posición que ocupan en la *(re)producción del lenguaje* en el momento en que son trasladados entre procesos de conocimiento atingidos genealógicamente. Esta práctica de interferencia conceptual en los procesos de conocimiento disciplinario y científico que, tienen como objetivo la oclusión de la normatividad de la constructividad humana, territorial, política y cultural afecta *realidades contextuales*. Es la *queerización*.

Después de la experimentación de metodologías genealógicas y de su correspondiente *(re)producción de lenguaje(s)* para la subversión del *poder epistemológico visual*, puedo constatar que la *queerización* solamente es posible fuera de los campos disciplinarios, para el libre

²⁷¹ Aquí también estoy empleando la translación como el contexto de construcción bilingüe. En esta tesis, la perspectiva queer ha sido posible no solamente por el proceso inter y transdisciplinar, sino también por la facultad de escribir en dos lenguas. He podido trasladar para el español el concepto de *atravesamiento* que solamente existe en portugués – *atravesamento* –, por ejemplo. No encuentro otro término en la lengua española que me permita traducir el proceso de queerización. Es en ese movimiento, en ese tránsito que emerge el pensamiento y la acción de lo queer. Esa posibilidad, esa facultad también está en la contribución de las participantes de esta investigación que, de no conocer la lengua española, así como otras lenguas que aparecen constitutivamente en el cuerpo de esta escritura, esta tesis sería imposible. Estoy hablando de Miriam Grossi, Claudia de Lima Costa, Justina (Tina) Franchi e Heloisa Souza.

²⁷² Estoy utilizando lo trans como lo que implica movimiento, tránsito, atravesamiento y desplazamiento en contextos determinados.

ejercicio del tránsito inter y transdisciplinario. La configuración de un objeto de estudios, como la busca, como lo que todavía está por constituirse, como proceso en devenir, como es el arte de lo erótico desde lo queer, genera un campo inter y transdisciplinario. Esta búsqueda de lo erótico como objeto de estudios está generando el campo inter y transdisciplinario entre estudios queer, feministas y de arte contemporáneo.

El proceso de metodología queer cumple de esta forma lo que puedo inferir como su función principal: el desplazamiento de la producción de subjetividades, deseos y sexualidades mediante prácticas discursivas, tecnológicas, de violencia y de visualidad, para la inter y transdisciplinariedad, desautorizando los procesos de conocimiento institucionales del paradigma de la ciencia moderna.

Es así como finalmente el desplazamiento de la producción de subjetividades, deseo y sexualidad para los estudios queer, feministas y arte contemporánea como resultado de la práctica inter y transdisciplinaria de la metodología queer, permite la configuración de objetos de estudios como el del arte de lo erótico, del placer o de las afectividades.

Metodología queer

La investigación inter y transdisciplinaria (re)configura áreas de estudios afectando sus especificidades, no solamente metodológicas, sino que también las *realidades contextuales*. Las interfaces de sistemas informáticos como la Internet con bases de datos, editoriales, blogs, textos e imágenes, están generando otros modos distintos de operación y actuación del conocimiento, desnaturalizando la especialización del conocimiento disciplinar.

Las bases de datos, editoriales y repositorios institucionales se alimentan de sistemas abiertos y otras redes desde las márgenes, en continua experimentación de subjetividades. Mediante la (*re*)producción del lenguaje de imágenes del arte contemporáneo y culturales visuales, es posible provocar mutaciones en modelos científicos, interfiriendo formas de actuación, relacionamiento y deseos. Urge la ampliación de redes que actúen globalizándose con colectivos y micropolíticas transnacionalmente. El intercambio de experiencias artísticas a través de la Web puede ser y está siendo una forma de construir comunidades más allá de la condición nacional. Está produciéndose conocimiento desde las márgenes académicas. Determinadas artistas de la Web que actúan

desde lo queer pueden ser consideradas como traficantes o piratas, o como errantes y nómadas de la pantalla ya que transitan articulando redes de información, generando “espacios virtuales o no de libertad plena que surgen y desaparecen aleatoriamente” (ROCHA, 2009: 2).

Esta metodología queer parece ser una metodología construida para lidiar con nuevas *bases de datos*²⁷³, con nuevos sistemas, informáticos. Una inflexión de la tendencia mundial de la globalización (AZUMA, 2010), una consecuencia de una cultura informatizada o de un mundo imagético postmoderno. En este sentido, es necesario incursionar imágenes como base de datos y productoras de afectos²⁷⁴ de

²⁷³ Imágenes de la Web sobre dibujos animados de la revista *Manga* parecen estar ofreciendo una opción alternativa imaginaria, como las de *Manafox*. En estas propuestas podemos observar lo que se considera como una opción interactiva frente a una nueva *base de datos* (HIRAKI, 2009). La noción de *base de datos* es explicada como una alternativa frente a la ausencia de las grandes narrativas de la modernidad (SHÄFER, 2009).

²⁷⁴ En otras propuestas dispuestas en la Internet, como las de *Gamespot*, las/os internautas pueden crear sus propias narrativas, al mismo tiempo en que se identifican con los personajes. Los links en video games o sites interactivos de la Web son considerados como posibilidades de micro-políticas. Escoger un link implica necesariamente negar otros links. Hablar de una nueva *base de datos* significa afirmar que la Internet no es otra cosa más que otro soporte de *base de datos* semejante al del arte rupestre, papiros, libros, museos o galerías de arte, con la salvedad que la base está más próxima de nosotros ofreciéndonos múltiples accesos y, disparando alternativas de sexualidades. El exceso de esta práctica de navegación ha sido también llamada como *datafificación* o *squirreling* (SHÄFER, 2009). El tránsito provocado por la navegación atravesando fronteras nacionales desautoriza al mismo tiempo discursos de soberanía nacional. Con seguridad, estamos frente a una subjetividad postmoderna que se expresa a través de simulacros subversivos frente a un sistema dado, como puede ser considerada la heteronormatividad, moderna (TAKEMURA, 2010). Al recurrir al objeto como personaje, el sujeto político se transmuta andrógicamente manifestando una nacionalidad también indefinida. En este erotismo cibernético hay una libido transexual donde ocurre un desplazamiento de lo sexual, de lo racial y de la taxonomía de las especies (Idem, Ibidem) contrariamente a la unidad o a la historia de origen propuesta por las teorías creacionistas. Estas imágenes producen un extrañamiento entre lo que puede ser considerado como sexualidad imaginativa y sexualidad real, abriendo posibilidades para una sexualidad imaginativa radical, transformándose en una sexualidad subversiva, si relacionada con el sistema dado heteronormativo (Idem, Ibidem). Teorías de la complejidad y de los afectos han estado pensando *información* como no-representacional, mas como afectividad, como la capacidad de afectar, lo que quiere decir que información no es significar, sino la condición de la (im)posibilidad de significar (CLOUGH, 2004; MASSUMI, 2005). Sin embargo, el desplazamiento racial, sexual y taxonómico no depende necesariamente de las bases de datos. El conflicto en la taxonomía parece tomar cuerpo en otras prácticas artísticas y culturales. En las pinturas de Penélope Caldwell se cuestiona el binomio cultura/naturaleza. En Caldwell, el *fetichismo* de lo femenino como materno y amamantador de la especie humana, se suspende. En esta imagen, la búsqueda de lo erótico no depende de un régimen epistemológico visual. La pintura interrumpe la la enunciación científica. El deseo toma otro cuerpo, animal, alterando el dominio de las subjetividades previsibles. Puedo sugerir que el erotismo propuesto por la imagen se interconecta con universos de otras especies (HARAWAY, 2002). Este trabajo artístico nos indica al mismo tiempo que en las fronteras de las subjetividades y de los placeres

configuraciones y corporalidades, visualidades y afectividades que escapan de las nomenclaturas ancoradas en una economía binaria, afectando los procesos de conocimiento científicos.

Problematizaciones

Sin embargo, difícilmente va a ser posible a partir de la ciência o a partir del arte que el modelo binário sea substituído por outro modelo de pensamento. La configuración de objetos de estúdios como el del arte de lo erótico, abre tensiones en la producción de um campo que permita ese proceso de desplazamiento inter y transdisciplinario. ¿Qué es lo que estamos constituyendo al trabajar genealógicamente en un tránsito interdisciplinario? La propuesta de otro objeto de estudios confronta a la(s) propia(s) ciencia(s), así como el proceso de conocimiento que nos constituye como sujetas.

La transformación de la práctica investigativa que afecta a las propias sujetas actantes es evidente. Durante la escrita de la presente tesis ha habido dificultades en la manera de conceptualizar los procesos metodológicos desarrollados. ¿Con cuáles conceptos podemos nombrar estos procesos que escapan de los procesos científicos modernos?

¿Podemos incorporar una propuesta de arte contemporáneo em las ciencias humanas?, o bien, ¿puede el arte contemporáneo trabajar con las ciencias humanas?

Las posibilidades de continuidad de esta tesis son muy bajas, dadas las condiciones de investigación actuales. Los departamentos de estudio y los programas de graduación y posgrado se muestran cada vez más escépticos en lo que se refiere a la metodología inter y transdisciplinaria. Este tipo de investigaciones son usadas eventualmente como muestras de atractivos diferenciales dentro de prácticas disciplinarias y kuhnianas, a modo de inyecciones de diversificación en el área de conocimiento en cuestión, como otra forma a más de recuperar la lógica del avance tecnológico y científico, pero nunca para desmembrar los objetos y cuestionar las *realidades contextuales* o, cambiar las relaciones entre los elementos que organizan el método científico. Los resultados de las investigaciones funcionan

los límites son artificiales. Con esto no estoy diciendo que los flujos sean naturales, sino que es necesario interferir en el poder epistemológico visual para encontrar posibilidades de lo erótico más allá del dimorfismo que es interpelado en las prácticas visuales del lenguaje diario establecidas como naturales.

como muestras de errores, listos para ser incorporados en las futuras prácticas investigativas disciplinarias.

Por otro lado, es importante pensar que la (re)configuración de los objetos exige otras conceptualizaciones y visualidades. ¿Cómo mudar los conceptos? ¿Basta con proponer conceptos? ¿Estamos incidiendo en los procesos de conocimiento o, simplemente, estamos incorporando nuevas formas a antiguos modelos?

Arte contemporánea y producción de afectos, placeres y visualidades

Estamos viviendo en un tránsito epistemológico. Todavía no es posible levantar una conclusión definitiva sobre los alcances de los recientes ejercicios tecnológicos y visuales del arte contemporáneo desde lo queer. Es necesario continuar proponiendo acciones que exploren lo que puede llegar a ser lo erótico, el placer y las afectividades para transformar modos de interacción entre sujetos que permitan *atravesar* procesos de conocimientos a partir de estas realidades contextuales atingidas.

Hasta el momento el único lugar en que creo que es posible elaborar prácticas experimentales para la producción de subjetividades que interfieran en la vida de sujetos epistemológicos es el lugar de la inter y transdisciplinaridad en amplias articulaciones con los estudios queer, feministas, de antropología visual y del arte contemporáneo. El arte despierta voluntades e impulsa sujetos a constituirse por sí propios, confrontándose en la profundidad de los espejos así como también sintiéndose en el intercambio de afectos, marginales y eternamente insatisfechos. La sed por las/os otras/os es lo que nos mantiene vivas/os.

Urge trabajar en esa producción de subjetividades para la confrontación de *realidades contextuales*, en un proyecto de transformación sistémica, buscando la concretización de mundos afectivos y utópicos más justos económica, política y culturalmente.

La *(re)producción de lenguajes* con sus respectivas *(en)codificaciones culturales* es apenas una muestra de las posibilidades de los *atravesamientos* genealógicos capaces de generar otras visualidades en el campo de investigación y producción inter y transdisciplinaria.

Ambigüedad, fetichismo, manifiesto y desafío están ahí, listos para ser activados y efectivizados en la búsqueda de los placeres que

disminuyan injusticias de género y sexuales en el campo de las subjetividades binarias, violentas y científicas, análogas a sistemas colonialistas, neoliberales y sexistas.

Defiendo la construcción de visualidades que *atraviesen* el *poder epistemológico visual*, imponiéndose contextual y artísticamente en cuerpos que hablen la multiplicidad de las lenguas de una imagen *encorpada* tecnológica y subjetivamente. No precisamos de proyectos sujetos estacionarios y modernos. Nosotras somos el lenguaje. Nosotras tenemos el poder epistemológico y visual para constituirnos. Estamos con todo. Tenemos la suficiente fuerza orgásmica y afectiva para constituirnos como modelos de nosotras mismas, únicas y diversas entre las especies, tanto ambiguas cuanto afectivas, visuales y políticas.

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Miriam. “Das margens ao centro: refletindo sobre a teoria feminista e a sociologia acadêmica”. *Revista Estudos Feministas*. 11(1). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003.

ALEXANDER, Jonathan. “Queer Webs: Representations of LGBT People and Communities on the World Wide Web”. *International Journal of Sexuality and Gender Studies*. 7(2/3). Springer Journals, 2002.

ALIAGA, Juan Vicente. *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporâneos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

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.

AMARAL, Lilian. “Interterritorialidades – passagens, cartografias e imaginários”. 19º. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010. Cachoeira. Bahia. Disponível em<http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/lilian_amaral_nunes.pdf>. Acesso em 20-08-2009.

AMÍCOLA, José. “Las huellas del presente y el mundo queer de XXY”. *Lectures du genre*. No. 6: *Género, transgénero y censura*. Argentina. 2006. Disponível em<http://www.lecturesdugener.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 all. 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.

ARDENNE, Paul. *Art, l'âge contemporain: une histoire des arts plastiques à la fin du xx-ème siècle*. Paris: Éditions du Regard, 1997.

_____. *Extrême: esthétiques de la limite dépassée*. Paris: Flammarion, 2006.

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.

ARCOS-PALMA, Ricardo. “Corpus Eroticus En El Museo De Arte De La Universidad Nacional”. *Esfera pública*. Disponível em: <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=8702>> Acesso em 15-07-2010.

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.

AUGUSTO, Leci. *Territorialização do desejo: espaço de circulação de conteúdo*. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 – Salvador, Bahia. Disponível em <http://www.anap.org.br/2009/pdf/cpa/leci_augusto.pdf> Acesso em 18-09-2010.

- AUSTIN, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Argentina: Libros Tauro, 1955.
- AVIGAD, Jeremy. “Marcus Giaquinto. Visual Thinking in Mathematics: An Epistemological Study”. *Philosophia Mathematica*. 17(1). pp.95-108. Oxford Universtiy Press, 2009.
- ÁVILA, Eliana; COSTA, Claudia de Lima. “Glória Anzaldúa, a consciência mestiça e o ‘feminismo da diferença’”. *Revista Estudos Feministas*. 13(3). pp. 691-703. Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.
- ÁVILA, Simone; GROSSI, Miriam. *Maria, Maria João, João: reflexões sobre a transexperiência masculina*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 23 a 26 de Agosto de 2010.
- 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/laventan/Ventana13/Concepcion.pdf>>. Acesso em 06-22-2010.
- BAL, Mieke, *Conceptos viajeros en las Humanidades*. Murcia: CENDEAC, 2002/2009.
- BARD, Christine. *Préface*. In: LEDUC, Guyonne. *Travestissement féminin et liberté(s)*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- BARTHES, Roland. *Inéditos*. São Paulo: Martins Fontes, 1967/2005.
- _____. *La plaisir du text*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BASQUES, Messias. “Uma antropologia das coisas: etnografia e método”. *Espaço Ameríndio*. Porto Alegre. 1(4). pp. 150-165. Jan/Jun. 2010.

BERLANT, Laurent. WARNER, Michel. “Sex in Public”. *Critical Inquiry*. Vol. 24, No. 2. *Intimacy*, (Winter, 1998), pp. 547-566. The University of Chicago Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1344178>>. Acesso em 06-07-2008.

BERTANI, Caroline. *Pinacoteca da Feevale: Espaço de Educação Continuada*. In: MARTINS COSTA, Clóvis & JOHN, Richard (Org.). *Vetor*. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

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.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998/2001.

BINNET, Alfred. *Le fétichisme dans l'amour*. Paris: Bibliothèque des Introuvables, 1887/2001.

BINNIE, Jon & SIMMONS, Tracy. “The global politics of sexual dissidence: Migration and diaspora”. 2006. In: KOFMAN, E. & YOUNGS, G. (Eds.). *Globalization: theory and practice*. Continuum international publishing. 2008. Disponível em: <<https://ira.le.ac.uk/handle/2381/8362>>. Acesso em: 30-08-2009.

BLAKE, Nayland; RINDER, Lawrence; SCHOLDER, Amy (Ed.). *In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*. San Francisco: City Light Books. University Art Museum, Pacific Film Archive. University of California at Berkeley, 1995.

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.

BLAUTH, Lurdi. “Gravura contemporânea: percursos e fronteiras entre meios convencionais e meios de reprodução gráfica”. 19º. *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”*. 20 a 25 de Setembro de 2010. Cachoeira, Brasil. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/lurdi_blauth.pdf>. Acesso em 12-01-2011.

BLUME, Anna. *Zoe Leonard*. In: DE CECCO, Emanuela; ROMANO, Gianni. *Contemporanne. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni ottanta a oggi*. Milano: Postmedia, 2002.

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. Paris, 11 de Marzo de 2010.

BOURCIER, 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.

BREA, José Luis. “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”. *Estudios Visuales*. No. 3. pp. 7-26. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. 2006. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea_estetica.pdf>. Acesso em 30-01-2010.

BRETT, Guy. *Um salto radical*. In: ADES, Dawn, *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

BROUDE, Norma, GARRAD, Mary D. *Reclaiming female agency: feminist art history after postmodernism*. Los Angeles: University California Press, 2005.

BURTON, Johanna, LEONHARDT, Joanne. *Marlene Dumas: Name no Names*, 4/23/02 – 6/2/02. Disponível em: http://www.newmuseum.org/exhibitions/362/marlene_dumas_name_no_names Acesso em 22-02-2010.

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 Centre, 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: Editions 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.

CANALS I VILAGEL, Roger. “Jean Rouch, Un antropòleg de les fronteres”. *(Con)textos. Revista D’Antropologia i Investigació Social*. No. 1. Pp. 91-106. Departament d’Antropologia Cultural i Història d’Amèrica i Àfrica de la Universitat de Barcelona. Creative Commons Reconeixement-No Comercial-Sense. 2008.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos Visuais – Corpos Erópticos e Metròpole*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CAO, Marián L. F (1998). “La retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen”. *Arte, Individuo y Sociedad*. 10. pp. 39-61. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones, 1998.

CARDOSO, Fernanda. *Performatividades de gênero, performatividades de parentesco: notas de um estudo com travestis e suas famílias na cidade de Florianópolis/SC*. En: GROSSI, Miriam; UZIEL, Anna Paula; MELLO, Luiz (Orgs). *Conjugalidades, Parentalidades e Identidades Lésbicas, Gays e Travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

CARSE, Alisa L. “Pornography’s many meanings: a reply to C. M. Conception”. *Hypatia*. 14(100). pp. 101(1). Academic OneFile. Gale. CAPES. 1999. Disponível em <<http://find.galegroup.com/itx/start.do?prodid=AONE>> Acesso em 15-05-2009.

CASTAÑEDA, Ivan (2009). “Visual Culture, Art History and the Humanities”. *Arts and Humanities in Higher Education*. 8; 41 DOI: 10.1177/1474022208098301. Sage Publications. Disponível em <<http://ahh.sagepub.co/content/abstract/9/1/141>>. Acesso em 08-10-2009.

CASTEL, Pierre-Henri. *La metamorphose impensable*. Paris: Gallimard, 2003.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea : una introducción*. São Paulo: Martins, 1992/2005.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. London / New York: Thames & Hudson, 1990/2002.

CHASE, Cheryl. “Hermaphrodites with attitude”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 4:2 pp. 189 – 211. Duke University Press, 1998.

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.

CHEETMAN, Mark A; HOLLY, Michael Ann & MOXEY, Keith. “Visual Studies, Historiography and Aesthetics”. *Journal of Visual Culture*. Nº 75, 2005. Disponível em <<http://vcu.sagepub.com/content/4/1/75>>. Acesso em 03-09-2010.

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*. 1994/2008.

CLOUGH, Patricia Ticineto. "Future matters: technoscience, global politics, and cultural criticism". *Social Text* 80. 33(3). pp. 1-23. Duke University Press, 2004.

COCCHIARALE, Fernando. *Abstracionismo, Concretismo, Neoconcretismo e Tendências Construtivas*. Em: Tridimensionalidade. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1997.

COLETTE. *Le blé en herbe*. Paris: Libro, 1923/2007.

COLLIER, John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária. Ed. da Universidad 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. *Contemporanne. 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.

_____. “Historias/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.

CROWDER, Diane Griffin. “From the straight mind to queer theory. Implications for Political Movement”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 13(4). Pp. 489-503. Duke University Press, 2007.

CUNHA, Olivia Maria Gomez de. “Reflexões sobre biopoder e pós-colonialismo: relendo Fanon e Foucault”. *Mana* 8(1). pp, 149-163. Rio de Janeiro, 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.

DAHL, Ulrika. *El baúl de los disfraces: un manifiesto femme-inista*. In: GRUPO DE TRABAJO QUEER, *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Movimientos. Madrid: Traficantes de Sueños, 2005.

DE LAURETIS, Teresa. *A Tecnologia do Gênero* (1987). In: BUARQUE DE HOLLANDA (Org.). *Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press, 1989.

DEBORD, Guy. “Les Situationnistes et les nouvelles formes d’action dans La politique ou l’art”. Edition originale trilingue (danois, français, anglais) *Destraktion 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.

DESCOLA, Philippe (Dir.). *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris: Somogy éditions d’art / Musée du quai Branly, 2010.

DESROCHE, Henri. “La Notion de Personne en Afrique Noire”. *Archives de Sciences Sociales des Religions*. Vol. 39 No. 39 p. 248, 1975. *Persée: Portail de revues scientifiques*. Disponível em <<http://www.persee.fr/web/revues/home/>>. Acesso em 12-05-2010.

Diccionário 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.

DRAGON, Jean. “(Voir du voir) ou la deliaison du sujet dans Le regard pornographique”. *Etc. Montreal*. 56. pp. 33-35. Academic OneFile. Gale CAPES. 2001. Disponível em: <<http://find.galegroup.com/itx/start.do?proId=AONE>>. Acesso em: 15-04-2009.

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.

EHRMANN, Eric (2010). “L’avortement...un droit en France, un cheval de bataille au Brésil”. *Le Post*. Disponível em: <http://www.lepost.fr/article/2010/10/08/2255408_1-avortement-un-droit-en-france-un-cheval-de-bataille-au-bresil.html>. Acesso em 10-10-2010.

ELIAS, Norbert. *O proceso civilizador*. 2 Vols. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1939/1994.

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-exposee>. Acesso em 04-05-2010.

ELLIOT, Patricia, ROEN, Katrina. “Transgenderism and the question of embodiment” Promising queer politics?”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 4:2. pp. 231 – 261. Duke University Press, 1998.

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.

ESCUADERO, Jesús Adrián. “Estéticas feministas contemporâneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo). *Anales de História del Arte*. No. 13. Pp. 287-305, 2003.

FALQUET, Jules. *Repensar as relações sociais de sexo, classe e “raça” na globalização neo-liberal*. Conferência: Diálogos sobre gênero, classe, raça e pós-colonialismo. 28 de Agosto. Coord: Miriam Pillar Grossi. *Fazendo Gênero 8*. Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

FARQUHAR, Clare (2000). “‘Lesbian’ in a Post-Lesbian World?Policing Identity, Sex and Image”.*Sexualities*. 3(2). 219-236. SAGE Publications. CAPES. Disponível em: <<http://sexualities.sagepub.com/cgi/content/abstract/3/2/210>> Acesso em 03-07-2009.

FAUSTO-STERLING, Anne. “The Five Sexes: Why Male and Female Are Not Enough”. *The Scienses*.pp. 20 – 24, 1993.

_____. “The Sex/Gender Perplex”. *Stud. Hist. Phil. Biol & Biomed. Sci.*, Vol. 31, No. 4, pp. 637-646. Great Britain: Pergamon, 2000.

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/rpacs/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 throuh Time.Research in Progress”. pp. 67-73. Cornell University, 2010. Disponível em: <<http://www.research.cornell.edu/VPR/CWC2212-09/progress/finley/>>. Acesso en: 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. Disponível

em<http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf> Acesso em 22-05-2009.

FERNÁNDEZ TOLEDO, Piedad. “Interdisciplinariedad en la ciencia: puntos de encuentro entre lingüística aplicada y documentación”. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. VI. UM. Springer, 2003. Disponível em: <http://www.um.es/tonosdigital/znum6/estudios/Fdeztoledo.htm> . Acesso em: 24-01-2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio*. Século XXI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FERVENZA, Hélio. *Formas de Apresentação: documentação, práticas e processos artísticos*. pp. 212-221. En: MARTINS COSTA, Clóvis & JOHN, Richard (Org.). *Vetor*. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

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. Disponível em: < <http://www.persee.fr/web/revues/home/>> Acesso em 13-10-2009.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó: Argos, 2007.

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. *Hemeneutica del sujeto*. Madrid: La Piqueta, 1994.

_____. *Polémique, politique e 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). FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. 1954 – 1988. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

FOSTER, Hall (1996). “The Archive without Museums”. *October*. 17. pp. 97-119. The MIT Press. Jstor. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778962> Acesso em 19-03-2010.

FRANCISQUETTI, Paulal 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.

FRECCERO, Carla. “Theorizing Queer Temporalities”. In: DINSHAW, C et alli. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 13(2-3), 2007.

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.

FROES DA SILVA, Anelise. “Lésbicas negras feministas: diálogos entre gênero, raça e sexualidade nos movimentos lésbico e feminista no sul do Brasil. *Reunião de Antropología del Mercosul (RAM)*. Argentina, 2009. Disponível em: <<http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2060%20-%20Intercess%C3%B5es%20de%20g%C3%AAnero,%20ra%C3%A7a%20e%20sexualidade%20olhares%20comparativos%20sobre%20diferentes%20estados%20E2%80%93%20n/GT60%20-%20Ponencia%20%5BSilva%5D.pdf>>. Acesso em 09-09-2010.

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.

GALLINA, Justina Franchi. *Instigando o olhar: as identificações Queers nos filmes de Pedro Almodóvar (1999-2004)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC: 2008.

GALLOIS, Alice. *Notes d'Alice Gallois: Filmer le visible et l'invisible. Les Magiciens de Wanzerbé*. 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 the 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.

GELL, Alfred. *Art and Agency, An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford Universtiy Press, 1998.

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. Disponible en <women trafficking 2010 haiti>

GOHIKE, Gerrit. *Cady Noland*. In: GROSENICK, Uta (Ed.). *Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI*. Köln: Taschen, 2002/2005.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GONZÁLEZ, Jennifer. "The Face and the Public: Race, Secrecy, and Digital Art Practice". *Camera Obscura* 70.24(1). pp. 36-66. Duke University Press, 2009.

GONNARD, Catherine, LÉBOVICI, Élisabeth. *Femmes / Artistes, Paris, de 1880 à nos 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. "Line son 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. Disponible en <<http://find.galegroup.com/itx/start.do?prodId=AONE>> Acceso 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”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 12(n.e), pp. 211-221, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

_____. *Representations sur les femmes battues – la violence contre les femmes au Rio Grande do Sul*. Université de Paris V (Rene Descartes). U. P. V. Thèse pour Le Doctorat: Anthropologie Social. 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 regime: Sociologie et Sciences Sociales. Université de Toulouse II, 2007.

HADORN, Gertrude H et all. 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.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HAMEL, Christelle. “Da racialização do sexismo ao sexismo identitário entre imigrantes na França contemporânea”. *PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva*. 16(1): 13-27. Rio de Janeiro, 2006.

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.

HARDING, Sandra. Modernities, Sciences, and Democracy. In: O. Skovmose et al. (eds.) *University Science and Mathematics in Transition*. pp. 301-324. Springer Science-Business Media LLC, 2009.

HARDING, Sandra & MERRILL B. HINTIKA (eds.). *Discovering reality*. pp. 311-324. D. Reidel Publishing Company, Springer Journals. 1983.

HARTMANN, Luciana. Karine Gomes Perez. *As noções de contaminação, impureza e tensão no campo da fotografia contemporânea e na poética artística pessoal*. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009. Salvador, Bahia. Disponível em <http://www.anpap.org.br/2009/pdf/cpa/karine_gomes_perez.pdf>. Acesso em 05-09-2010.

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 Urutáguia – Acadêmica Multidisciplinar. Nº 12. pp. 1-11. Departamento de Ciências Sociais. Universidade Estadual de Maringá (DCS/UEM). Paraná, 2007.

HERDT, Gilbert. Introduction. In: HERDT, Gilbert (Ed.). *Third Sex Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. Edited by Gilbert Herdt. New York: Zone Books, 1993. Disponível em: <http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/d%b4auglure.pdf> Acesso em 12-05-2010.

HESS, Barbara. *Hannah Höch*. In: GROSENICK, Uta (Ed.). *Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI*. Köln: Taschen, 2002/2005.

HILL, Charlotte; WALLACE, William. *Erótica: uma antologia ilustrada da arte e do sexo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

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.

HORSTKOTTE, Silke. PEDRI, Nancy. “Photographic Interventions”. *Poetics Today*. 29(1). pp. 1-29. Porter Institute for Poetics and Semiotics. Duke University Press, 2008. Disponível em <http://poeticstoday.dukejournals.org/cgi/reprint/29/1/1.pdf> . Acesso em: 28-12-2009.

ISAAK, Jo Anna. *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of women’s laughter*. London: Routledge, 1996/97.

IVANCHIKOVA, Alla. “Freedom, femininity, danger: the paradoxes of a lesbian flaneur in Sara Schulman’s *Girls, Visions and Everything*”. *American@*. 4(1). 23-42. Grupo de Investigación “Estudios Culturales y Literários de América”/ Univ. De Huelva, 2006.

JAGOSE, Anne Marie. *Queer Theory*. Melbourn: University Press, 1996.

JOHN, Richard. *16 notas para uma definição do desenho*. In: MARTINS COSTA, Clóvis & JOHN, Richard (Org.). *Vetor*. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

JUHASZ, Alexandra. *No Woman Is an Object: Realizing the Feminist Collaborative Video* (2003) In: *Camera Obscura* 54, Volume 18, Number 3. Duke University Press.

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.

KARABELNIK, Marianne. *The Voyeurism of Art*. En: *Stripped Bare. The Body Revealed in Contemporary Art*. Edited by Marianne Karabelnik. Works from the Thomas Koerter Collection. London / New York: Merrell, 2004.

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.

KINSEY, Alfred; POMEROY, Wardell & MARTIN, Clyde. *Conducta sexual del varón*. México: Interamericana, 1949.

KOETZLE, Michael. *As cenas libertinas*. In: *1000 Nudes. A History of Erotic Photography from 1839-1939*. Köln: Taschen, 2001/2005.

KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Bauru / SP: EDUSC, 1999/2002.

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). “Derives et retours sur la question du voyeurisme em art”. *Etc. 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/UFGRS, 2002.

LAQUEUR, Thomas. *Solitary Sex: a Cultural History of Masturbation*. New York: Zone Books, 2003.

_____. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994/2001.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

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.

LEAL, Maria Lúcia & PINHEIRO, Patrícia. “A pesquisa social no contexto do tráfico de pessoas: uma abordagem marxista”. *Tráfico de Pessoas e Violência Sexual / Organizado pelo Grupo de Pesquisa sobre Violência, Exploração Sexual e Tráfico de Mulheres, Crianças e Adolescentes – VIOLES/SER/ Universidade de Brasília*. Brasília, 2007.

LEDUC, Guyonne. “*L'Aventure du Travestissement: Hannah Snell, Femme Soldat*”. In: EDUC, 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.

Manifiesto Transfeminista (2010). Disponível em <<http://gaelia.wordpress.com/2010/01/01/manifiesto-transfeminista/>> Acesso em 09-01-2010.

Manifiesto Transfeminista – Transfronterizo (2010). Disponível em: <<http://www.dosmanzanas.com/2010/06/manifiesto-transfeminista-transfronterizo-transformando-feminismos-transformando-fronteras.html>> Acesso em 11-11-2010.

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.lecturesdugendre.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany_files/MARISTANY.pdf>. Acesso em 29-12-2010.

MASSUMI, Brian. “Fear (The Spectrum Said)”. *Positions*.13(1). pp. 31-48. Duke University Press, 2005. Acesso em 08-09-2009.

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 ». Paru en 1923-1924 dans la revue *L'Année Sociologique*.

_____. *Técnicas del cuerpo*. In: MAUSS, Marcel. *Introducción a la etnografía*, Madrid: Istmo, 1947/1974.

MAZZADRA, Sandro. Introducción. In: MAZZADRA, Sandro (Comp). *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

Mc DONALD, Helen. *Erotic Ambigüites. The female nude in art*. London: Routledge, 2001.

MEFFRE, Liliane. “Carl Einstein na vanguarda das vanguardas do século XX”. *Ciclo Pensamento do Século XX*. Auditório de Rectoría. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. 16 de Abril de 2010.

MELGAR BRIZUELA, Luis. “La mujer en la literatura latinoamericana”. Carmenlobo.blogcindario.com. 2010. Disponível

em<<http://carmenlobo.blogcindario.com/2010/03/01382-la-mujer-en-la-literatura-latinoamericana.html>>. Acesso em 09-2010.

MELO, Hildete Pereira de; LASTRES, Helena Maria Martins. Ciência y tecnologia numa perspectiva de gênero: O caso do CNPq. In: SANTOS, Lucy Woellner dos; ICHIKAWA, Elisa Y. e CARGANO, Doralice de F. (Orgs). *Ciência Tecnologia e Gênero – desvelando o feminino na construção do conhecimento*. Londrina: Instituto do Paraná, 2006.

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.

MINELLA, Luzinete Simões. “Papéis sexuais e hierarquias de gênero na História Social sobre infância no Brasil”. *Cadernos Pagu*. 26. Pp. 289-327. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n26/30395.pdf>>. Acesso em 01-12-2010.

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.

MISKOLCI, Richard. “A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização”. *Sociologias*. 21. pp. 150-182. Porto Alegre, 2009.

MISKOLCI, Richard & PELÚCIO, Larissa. “A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes”. *Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana*. No. 1. pp 125-157, 2009.

MITCHELL, W. J. T. “There Are No Visual Media”. *Journal of Visual Culture*. Vol 4(2): 257-266. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications, 2005.

_____. “Showing Seeing: a Critique of Visual Culture”. *Journal of Visual Culture*. 1(2). Pp. 165-181. London, Thousand and Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications, 2002.

MORAGA, Cherrie; ANZALDÚA, Gloria. *This bridge called my back*. Londres: Persephone Press, 1981.

MORELL CAPEL, Sílvia. Reflexiones sobre la transgresión del transgenerismo. In: MISSÉ, Miquel & COLL-PLANAS, Gerard (Ed.). *El género desordenado*. Barcelona / Madrid: Egales, 2010.

MOUFFAT, 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* 2008; 7; 131 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.

NOCHLIN, Linda; REILLY, Maura. *Curator's Preface, Global Feminisms*. New York: Brooklyn Museum, 2007.

NÖTH, Winfried & SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

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.

PALMIERIE, 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.

_____. “Tyranie 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.

PAMELA C, Rosi. “Conceptualizing World Art Studies: An Introduction”. *International Journal of Anthropology*.18(4). pp. 191-200. Springer, 2003.

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.

PAYNE, Stephen. “Interdisciplinarity: Potentials and Challenges”. *Systemic Practice and Action Research*.12(2). pp. 173-182. Plenum Publishing Corporation. Springer Journals, 1999.

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.

PEREJIL, Francisco. “Las mujeres aún mueren por el seísmo”. *El País*. Disponível em http://www.elpais.com/articulo/internacional/mujeres/mueren/seismo/elpiint/20100125elpiint_1/Tes . Acesso em 25-01-2010.

PIAULT, Marc. “Uma produção imagética, para fazer o quê?”. Em: GROSSI, Miriam Pillar; ECKERT, Cornelia & FRY, Peter Henry. Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas. 25ª Reunião Brasileira de Antropologia – Goiânia, 2006. Disponível em <http://www.abant.org.br/conteudo/livros/ConferenciaseDialogos.pdf>. Acesso em 02-08-2010.

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.

PINO, Nadia Perez. “A teoria queer e os intersex: experiências invisíveis de corpos des-feitos”. *Cadernos Pagu*. 28. pp. 149-174. Campinas, 2007.

PINTO, Céli Jardim. “Nota sobre a controvérsia Fraser-Honneth informada pelo cenário brasileiro”. *Lua Nova*. São Paulo. 74. pp. 35-58, 2008.

PLATERO, Lucas. Entrevista. Origen del término violencia de género en el contexto español. Subida por Elenatóxica. 24 de Octubre de 2010 < <http://www.youtube.com/watch?v=0v74nz5Sp4c> >

PLATERO MÉNDEZ, Raquel. “The Limits of Equality. The Intersectionality Gender and Sexuality Spanish Policy Making”. *Kvinder, Kon & Forskning*. No. 1, 2007.

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.

_____. *Beatriz 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. no Centro Cultural L'Escorxador. Universidad Miguel Hernández, Elx. Estado español. Enero 25 – 29. 2010.

PRIMERA, Maye. “Los violadores en Haití no duermen”. *El PAÍS.COM*07/01/2011. Disponível em http://www.elpais.com/articulo/internacional/violadores/Haiti/duermen/elpepiint/20110107elpepiint_8/Tes?print=1. Acesso em 05-01-2010.

PUGLIESE, Joseph. “‘Demonstrative evidence’: A genealogy of the racial iconography of forensic art and illustration”. *Law and Critique*. 15. pp. 287-320. Springer, 2005.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade, poder e democracia”. *Novos Rumos*. 17(37). pp. 4-28. 2002. Disponível em:
<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/veiculos_de_comunicacao/NOR/NOR0237/NOR0237_02.PDF>. Acesso em 14-01-2011.

REID, Martine. *Présentation*. En: SAND, Georg. *Pauline*. Paris: Gallimard, 2007.

RIAL, Carmen. *Antropología 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-há. 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*. pp. 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.

RICHMOND, Susan. “The Ins and Outs of Female Sensibility: A 1973 Video by Lynda Benglis”. *Camera Obscura* 69. 23(3). pp. 81-108. Duke University Press, 2008.

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-ldlc.pdf>>. Acesso em 30-06-2010.

RIVIÈRE, Joan (1929). “La femineidad como mascara”. *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.

ROCHA, Melissa. Circuito pela arte e resistência: territórios de ação. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009. Salvador, Bahia. Disponível em <http://www.anpap.org.br/2009/pdf/cpa/melissa_rocha.pdf>. Acesso em 18-09-2010.

RODRIGUES, Almira. “Mulheres: Movimentos Sociais e Partidos Políticos”. *Seminário Nacional de Formação Política: Mulheres Socialistas*, Valparaíso. Anais, Brasília: PSB, 2001. Disponível em <http://www.cfemea.org.br/publicacoes/artigos_detalhes.asp?IDArtigo=2>. Acesso em 30-04-2009.

ROJO BETANCUR, Fernando Antonio. “Resignificaciones del pensamiento mágico ancestral y del arte rupestre mesoamericano. La obra de arte como fetiche contemporâneo” (2009). *Rupestreweb*. Disponível em <<http://www.rupestreweb.info/artefetich.html>>. Acesso em 15-07-2010.

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.

ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

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.

SABURDIN. Disponível em <<http://www.ac-nice.fr/arts/photobac/LE%20PORTRAIT%PHOTOGRAPHIQUE.pdf>>. Acesso em 02-02-2010.

SÁEZ, Javier. “Ensayo homosexual, gay, queer”. *Revista Leer*. 2003. Disponível em: <<http://www.hartza.com/ensayogay.htm>> Acesso em 22-02-2010.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1978/2007.

SAILLANT, Francine. “Identité, invisibilité sociale, altérité. Expérience et théorie anthropologique au coeur des pratiques soignantes”. *Anthropologie et Sociétés*. Vol. 24. No. 1. Québec: Département d’anthropologie de l’Université Laval. pp. 155-171. 2000. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/contemporains/saillant_francine/identite_indivisibilite/identite_indivisibilite.pdf>. Acesso em 05-05-2010.

SALADIN d' AUGLURE, Bernard. *Être et renaître inuit, home, femme ou chamane*. Paris: Gallimard, 2006. Disponível em <<http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/d%b4auglure.pdf> >. Acesso em 11-05-2010.

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 por el Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades /NIGS, 15 de Diciembre de 2010. Programa CAPES-Cofecub. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SANSI, Roger. “Feitiço e fetiche no Atlântico moderno”. *Revista de Antropologia*. 51(1) São Paulo, USP, 2008.

SANTOS, Alexandre. “Duane Michals e Alair Gomes: documentos de si e escritas pessoais na arte contemporânea”. *Artcultura*. 10(16). Pp. 51-65. Uberlândia, 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.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. “Jane Austin and the Masturbating Girl”. *Critical Inquiry*. 17(4). pp. 818-837. The University of Chicago Press. Jsto, 1991. Disponível em <<http://jstor.org/stable/1343745>>. Acesso em 18-03-2009.

SHEIBLER, 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.

SHÄFER, Fabian. “Animalisation, subjectivity and the Internet”. *The Newsletter*. No. 50, 2009. Disponível em <http://www.iias.nl/nl/50/IIAS_NL50_2021.pdf>. Acesso em 12-10-2010.

SHOHAT, Ella (Entrevista con). MALUF, Sônia Weidner & COSTA, Claudia de Lima. “Feminismo for a do centro: entrevista com Ella Shohat”. *Estudos Feministas* 1, pp. 147-263. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

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 for a do centro: entrevista com Ella Shohat". *Estudos Feministas* 1, pp. 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.

SOLANAS, Valerie. *The Scum Manifesto*. New York: Olympia Press, 1967.

SONTAG, Susan. Notes on Camp (1964). En: SONTAG, Susan. *Against interpretation*. New York: Anchor Books, 1990.

SOUSSLOFF, Catherine & FRANKO, Mark. "Visual and Performance Studies. New History of Interdisciplinary". *Social Text* 73.20(4). pp. 29-46. Duke University Press, 2002.

STEIN, Gertrude. *Autobiografia de Alice B. Toklas*. Porto Alegre: L&PM, 1933/2006.

TAKEMURA, Kazuko (2010). *Diaspora, Sexuality, and Becoming Something Non-Existent*. Conferência dentro do painel "Dispora,

Migration, Bodies, Mobility”. Fazendo Gênero 9. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

TAYLOR, Melanie. Peter (A Young English Girl): Visualizing transgender masculinities. *Camera Obscura*. 19(2), pp, 1-45. Duke University Press, 2004.

TEDESCO, Elaine (2004/2007). “Instalação: Campo de Relações”. *Praksis*. pp. 19-24. Ano 4. Volume 1. Novo Hamburgo: Feevale.

TERRENOIRE, Jean-Paul. “Images et sciences sociales: l’objet et l’outil”. *Revue française de sociologie*. 26(3), pp. 509-527. Persee. Portail de Revues Scientifiques, 1985.
<<http://www.persee.fr/web/revues/home>>. Acesso em 09-08-2010.

TORRAS, Meri. “Más paradojas que ofrecer: propuestas para una política queer”. *Asparkía*, 16, pp, 199-214, 2005.

TRASK, Michael. “Merging with the masses: the queer identity politics of leftist modernism”. *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies*. 8(1). Pp. 94-138. Academic OneFile.Gale. CAPES. 1996. Disponível em: <http://find.galegroup.com/itx/start.do?prodId=AONE> Acesso em 13-04-2009.

TRAUB, Valerie “The psyehomorphology of the clitoris”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. (1 and 2), pp, 81-113. USA, 1995.

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 Assesoria (CFEMEA), 2010.

TURCOTTE, Louise (1996). “Queer theory: transgression and/or regression?”. *Canadian Woman Studies*. 16(2). Pp. 118-121. Academic OneFile. Web. Disponível em:
<http://find.galegroup.com/gtx/start.do?prodId=AONE>& Acesso em 03-11-2009.

TURNER, Victor. *The ritual process. Structure and anti-structure*. New York: Aldine, 1969.

VAFOPOULOS, Michalis. “Information Society: the two faces of Janus”. *IFIP International Federation for Information Processing*. Vol. 204. pp 643-648. Artificial Intelligence Applications and Innovations, eds. Maglogiannis, I., Karpouzis, K., Bramer, M., Boston: Springer, 2006.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo Gore*. Barcelona: Melusina, 2010.

_____. *Estoy pensando...te estoy recorriendo* (2010b). Disponível em <<http://sayak.blogspot.com>>. Acesso em 30-05-2010.

VANCE, Carole. “A Antropologia redescobre a Sexualidade: Um Comentário Teórico”. *Physis*. Rio de Janeiro, V. 5(1). pp. 7-31. 1995. Disponível em:
<<http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/vance.pdf>>. Acesso em 01-06-2010.

VAZ MARQUES, Carlos. Prefácio. Em: Schwarzenbach, Anne-Marie. *Morte na Pérsia*. Lisboa: Edições tinta-da-china, 1930-35 / 2008.

VELAY -VALLANTIN, Catherine. *Femmes travesties, homes fragile: 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. “Julio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. São Paulo: 2008.

VIRILIO, Paul. *Photo Finish. Essai*. In: *The Promise of Photography*. The DG Bank Collection. Luminita Sabau with Iris Cramer and Petra Kirchberg. London / Munich: Prestel, 1995/1998.

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*, 2005. 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.

WABLE, Corinne. “Rendre visible l’invisible”. *Anthropologie visuelle. Journal des Africanistes*. 68 1-2. pp 255-260. Persee. Revues scientifiques, 1998.

WATSON, Katherine. “Queer Theory”. *Group Analysis*. 38(1). pp. 67-81. *The Group-Analytic Society (London)*. CAPES, 2005. Disponível em <<http://gaq.sagepub.com>>. Acesso em 22-04-2009.

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.

WILLIAMS, Robert. *Art Theory. An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

WITT, Charlotte. “Pornography”. *NWSA Journal*. Vol. 9. No. 2, pp, 165-175.

WITTIG, Monique. *On ne naît pas femme* (1980). In: *La pensée straight*. Paris: Amsterdam, 2001/2007.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002 / 2004.

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.

ZUROMSKIS, Catherine (2007). “Prurient pictures and popular film: the crisis of pornographic representation”. *Velvet Light Trap*. 59. pp. 4-11. University of Texas Press. Academic OneFile. Gale. CAPES. Disponível em: <<http://find.galegroup.com/itx/start.do?prodId-AONE>>. Acesso em 05-05-2009.

Anexo 1



M A N I F E S T O – I – (Fragmento - Português)

“Nós, do Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades / NIGS, queremos manifestar a nossa inconformidade frente à forma como diferentes questões tem sido colocadas na opinião pública, neste segundo turno.

Como pesquisadoras feministas, defendemos os direitos para o exercício pleno da liberdade de culto, de expressão e de reprodução para cidadãs sem distinção de raça, cor, sexo, religião ou opinião pública como assim o exige a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Sendo assim, demandamos um mandato presidencial contra a precariedade social, econômica, sexual e cultural, que contemple soluções que atendam às demandas dos setores sociais menos privilegiados da população brasileira e estrangeira, como mulheres, negras, indígenas, lésbicas, gays, transexuais, travestis e transgêneros.

Como cidadãs feministas, defendemos as conquistas dos movimentos sociais para que ninguém seja “submetido à tortura, nem ao tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante”, como o estabelece a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Portanto, consideramos de fundamental importância que sejam previstas as garantias para a Legalização do Aborto, evitando o sacrifício de mulheres, lésbicas, bissexuais ou transgêneros violentadas durante práticas de interrupção de gravidez clandestinas.

Como estudantes e trabalhadoras, recusamos soluções neoliberais que nos levem a condições de precariedade mais injustas, priorizando programas de produção econômica, em

detrimento de programas de saúde, educação e informatização em equilíbrio e compatibilidade com políticas sustentáveis que assegurem contrapartidas socioambientais.

Acreditamos que é tempo de contribuir acadêmica e politicamente a inclusão dos direitos feministas na pauta do debate presidencial. Convidamos a todas as cidadãs brasileiras e estrangeiras em nossa luta por uma sociedade mais justa e em forte oposição a qualquer tipo de intransigência neoliberal”.

M A N I F I E S T O

(Fragmento - Español)

“Nosotr@s, del Núcleo de Identidades de Género y Subjetividades / NIGS, Brasil, manifestamos nuestra inconformidad frente a la forma como han sido colocadas diferentes cuestiones en la opinión pública, en la campaña electoral del segundo turno, 2010.

Como académicas feministas, defendemos los derechos para el ejercicio pleno de la libertad de culto, de expresión y de reproducción para ciudadanas sin distinción de raza, color, sexo, religión u opinión pública como así lo exige la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Por eso, demandamos un mandato presidencial contra la precariedad social, económica, sexual y cultural, que contemple soluciones que atiendan a las demandas de los sectores sociales menos privilegiados de la población brasileña y extranjera, como mujeres, indígenas, lesbianas, gays, transexuales, travestis y transgéneros.

Como ciudadanas feministas, defendemos las conquistas de los movimientos sociales para que nadie sea “sometido a tortura, ni al tratamiento o castigo cruel, deshumano o degradante”, como lo establece la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Por lo tanto, exigimos que sean previstas las garantías para la Legalización del Aborto, evitando el sacrificio de mujeres, lesbianas, bisexuales o transgéneros violentadas durante prácticas de interrupción de embarazos clandestinas.

Como estudiantes y trabajadoras, rechazamos soluciones neoliberales que nos lleven a condiciones de precariedad más injustas, priorizando programas de producción económica, en detrimento de programas de salud, educación e informatización en equilibrio y compatibilidad con políticas sustentables que aseguren contrapartidas socio-ambientales.

Creemos que es tiempo de contribuir académica y políticamente para la inclusión de derechos feministas en la pauta del debate presidencial. Estaremos participando durante la campaña del segundo turno y durante la gestión del próximo gobierno. Invitamos a todas las ciudadanas brasileñas y extranjeras en nuestra lucha por una sociedad más justa en fuerte oposición a cualquier tipo de intransigencia neoliberal”.

Anexo 2



M A N I F E S T O – 2 –

Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades / NIGS / UFSC / BRASIL

Em Português

Trazemos neste boletim, notícias sobre a campanha eleitoral brasileira veiculadas pela imprensa internacional alarmantes discursos da campanha presidencial do segundo turno favoráveis a teorias criacionistas do protestantismo evangelista estadunidense.

A mídia internacional tem mostrado que a campanha presidencial dos dois candidatos mostra um retrocesso no III Plano Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3), relativo à legalização do aborto, da prostituição, ao casamento entre pessoas do mesmo sexo e aos direitos de lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais, travestis e transgêneros, à adoção homoafetiva, e à regulamentação da lei de redesignação sexual, entre outras.

Face a todos estes retrocessos, reclamamos que:

O aborto seja considerado como tema de saúde pública, como garantia de acesso a serviços públicos e que visa a Garantia dos Direitos das Mulheres para o Estabelecimento das Condições Necessárias para sua Plena Cidadania.

Reivindicamos também que os candidatos se comprometam com a realização de “campanhas e ações educativas para desconstruir os estereótipos relativos às profissionais do sexo”, também prevista como Garantia dos Direitos das Mulheres para o Estabelecimento das Condições Necessárias para sua Plena Cidadania, dentro da Diretriz 9 do III Plano Nacional dos Direitos Humanos.

Reivindicamos também que se faça valer a Garantia do Respeito à Livre Orientação Sexual e Identidade de Gênero, apoiando “projeto de lei que disponha sobre a união civil entre pessoas do mesmo sexo”, e promovendo “ações voltadas à garantia do direito de adoção por casais homoafetivos”, de acordo com objetivos da Diretriz 10 do PNDH-3.

Que se apóie à “regulamentação da lei de redesignação de sexo e mudança de registro civil para transexuais”, como assim foi disposto no item 115 das Propostas de Ações Governamentais na pauta de políticas públicas, relativas à Crença e Culto do PNDH-2.

Por fim exigimos mais uma vez a inclusão de Direitos Feministas no discurso da campanha eleitoral, e na pauta presidencial, para a Garantia do Aperfeiçoamento e Monitoramento das Normas Jurídicas para Proteção dos Direitos Humanos (PNDH-3), conquistados pela Sociedade Civil Feminista e Movimentos Sociais.

**MANIFIESTO
NUCLEO DE IDENTIDADES DE GÉNERO Y
SUBJETIVIDADES / NIGS/ UFSC/ BRASIL
BOLETIN 5**

En Español

Traemos noticias sobre la campaña electoral brasileña por parte de la prensa internacional que, nos presenta alarmantes discursos al respecto de las elecciones presidenciales del segundo turno favorables a teorías creacionistas del protestantismo evangelista estadounidense.

Los medios informativos internacionales demuestran que la campaña presidencial de los dos candidatos muestra un retroceso en el III Plan Nacional de Derechos Humanos (PNDH-3), relativo a la legalización del aborto, de la prostitución, al matrimonio entre personas no heterosexuales y a los derechos de lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, travestis y transgéneros, a la adopción homo-afectiva y, a la reglamentación de la ley de redesignación sexual, entre otras.

Frente a estos retrocesos, reclamamos que:

El aborto sea considerado como tema de salud pública, como garantía de acceso a servicios públicos e, que tenga como objetivo la Garantía de los Derechos de las Mujeres para el Establecimiento de las Condiciones Necesarias para su Plena Ciudadanía.

Reivindicamos también que los candidatos se comprometan con la realización de “campañas y acciones educativas para deconstruir los estereotipos relativos a las profesionales del sexo”, también prevista como Garantía de los Derechos de las Mujeres para el Establecimiento de las Condiciones Necesarias para su Plena Ciudadanía, dentro de la Directriz 9 del III Plan Nacional de los Derechos Humanos.

Reivindicamos también que se haga valer la Garantía del Respeto a la Libre Orientación Sexual e Identidad de Género, apoyando “proyecto de ley que disponga sobre la unión civil entre personas del mismo sexo” y, promoviendo “acciones correspondientes a la garantía del derecho de adopción para parejas homo-afectivas”, de acuerdo con los objetivos de la Directriz 10 del PNDH-3.

Que se apoye la “reglamentación de la ley de redesignación de sexo y cambio de registro civil para transexuales”, como así ha sido dispuesto en el apartado 115 de las Propuestas de Acciones Gubernamentales en la pauta de políticas públicas, relativas a Creencia y Culto del PNDH-2.

Por fin, exigimos una vez más la inclusión de Derechos Feministas en el discurso de la campaña electoral y, en la pauta presidencial para la Garantía del Perfeccionamiento y Supervisión de las Normas Jurídicas para Protección de los Derechos Humanos (PNDH-3), conquistados por la Sociedad Civil Feminista y Movimientos Sociales.

Anexo 3

MANIFIESTO TRANSFEMINISTA

2010/01/01

Combatientes cubanos conocidos como “los barbudos” bajaron de las montañas y el 1° de enero de 1959 tomaron La Habana acabando con la dictadura bananera de Fulgencio Batista que había convertido Cuba en el “casino” de EEUU, y en eso: llegó Fidel y el triunfo de la revolución socialista cubana. 35 años más tarde, el 1° de enero de 1994, campesinos indígenas pertenecientes al Ejército Zapatista de Liberación Nacional también bajaron de las montañas. Comenzando por San Cristobal de las Casas ocuparon muchas poblaciones del Estado mejicano de Chiapas coincidiendo con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio entre EEUU, Mexico y Canadá que condenaba a una mayor pobreza a las poblaciones indígenas. Bajaron del monte, tomaron sus objetivos y desencadenaron una de las revoluciones con mayor trascendencia de las últimas décadas del siglo XX. Hoy, 1° de enero de 2010, desde diferentes barrios, ciudades, culturas y mundos hacemos un llamamiento a la lucha transfeminista, a la conformación de manadas como unidades básicas de convivencia y organización y a la rebelión en las calles, en las casas y en los pueblos. Desde nuestras aceras y con toda nuestra pasión proclamamos a los 4 vientos el siguiente :

MANIFIESTO PARA LA INSURRECCIÓN TRANSFEMINISTA

Hacemos un llamamiento a la insurrección TransFeminista: Venimos del feminismo radical, somos las bolleras, las putas, lxs trans, las inmigrantes, las negras, las heterodisidentes... somos la rabia de la revolución feminista, y queremos enseñar los dientes; salir de los despachos del género y de las políticas correctas, y que nuestro deseo nos guíe siendo políticamente incorrectas, molestando, repensando y resignificando nuestras mutaciones. Ya no nos vale con ser sólo mujeres. El sujeto político del feminismo “mujeres” se nos ha quedado pequeño, es excluyente por sí mismo, se deja fuera a las bolleras, a lxs trans, a las putas, a las del velo, a las que ganan poco y no van a la uni, a las que gritan, a las sin papeles, a la marikas... Dinamitemos el binomio género y sexo como práctica política. Sigamos el camino que empezamos, “no se nace mujer, se llega a serlo”, continuemos

desenmascarando las estructuras de poder, la división y jerarquización. Si no aprendemos que la diferencia hombre mujer, es una producción cultural, al igual que lo es la estructura jerárquica que nos oprime, reforzaremos la estructura que nos tiraniza: las fronteras hombre/mujer. Todas las personas producimos género, produzcamos libertad. Argumentemos con infinitos géneros... Llamamos a la reinención desde el deseo, a la lucha con nuestros cuerpos ante cualquier régimen totalitario. ¡Nuestros cuerpos son nuestros!, al igual que lo son sus límites, mutaciones, colores, y transacciones. No necesitamos protección sobre las decisiones que tomamos en nuestros cuerpos, transmutamos de género, somos lo que nos apetece, travestis, bollos, superfem, buch, putas, trans, llevamos velo y hablamos wolof; somos red: manada furiosa. Llamamos a la insurrección, a la ocupación de las calles, a los blogs, a la desobediencia, a no pedir permiso, a generar alianzas y estructuras propias: no nos defendamos, ¡hagamos que nos teman! 2

Somos una realidad, operamos en diferentes ciudades y contextos, estamos conectadxs, tenemos objetivos comunes y ya no nos calláis. El feminismo será transfronterizo, transformador transgenero o no será, el feminismo será TransFeminista o no será... Os Keremos. Red PutaBolloNegraTransFeminista. Medeak, Garaipen, La Acera Del Frente, Itziar Ziga, Lolito Power, Las Chulazas, Diana J. Torres AKA Pornoterrorista, Parole de Queer, Post_op, Las maribolheras precarias, Miguel Misse, Beatriz Preciado, Katalli, MDM, Coletivo TransGaliza, Laura Bugalho, EHGAM, NacionScratches, IdeaDestroyingMuros, Sayak Valencia, TransFusión, Stonewall, Astrid Suess, Alira Araneta Zinkunegi, Juana Ramos, 7menos20, Kim Pérez (Cofundadora de Conjuntos Difusos), d-generadas, las del 8 y et al, Beatriz Espejo, Xarxa d'Acció Trans-Intersex de Barcelona, Guerrilla Travolaka, Towanda, Ciclobollos, O.R.G.I.A, Panteras Rosas, Trans TORNADOS, Bizigay, Pol Galofre, No Te Prives, CGB, Juanita Márquez Quimera Rosa, Miriam Solà, Ningún Lugar, Generatech, Sr. y Sñra. Woolman, Marianissima Airlines, As dúas, Oquenossaedacona, Go Fist Foundation, Heroína de lo periférico, Lola Clavo, Panaderas Sin Moldes, Señorita Griffin, Impacto Nipón, Las Mozas de KNY, Kabaret Lliure de Mediona, Teresa Matilla, El Grito de las Brujas, Gaelx, M, Clarifornia, Imagina Sin Permiso