



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**El cuerpo post-humano y el cuerpo transexuado.
“El Discurso de la Jotería”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

BENJAMÍN JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ CASTAÑEDA

DIRECTORA DE TESIS:

LICENCIADA MARÍA DEL CARMEN ROSSETTE RAMÍREZ

MÉXICO, D.F., 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Índice de contenido	1
Agradecimientos	3
Introducción	4
I. Cuerpo Post-humano y Cuerpo Transexuado	7
I.1 Sociedad e individuo posmoderno	8
I.1.1 La base posmoderna	9
I.1.2 Lógica del deseo: del simulacro a la hiperrealidad	10
I.1.3 Capitalismo y espectáculo: los flujos y las mercancías	12
I.1.4 Sociedad de consumo: la moda y los gadgets	13
I.2 El Cuerpo Post-humano	16
I.2.1 Cuerpo virtualizado	17
I.2.2 Cuerpo post-biológico	19
I.2.3 Cuerpo extendido	22
I.3 El Cuerpo Transexuado	24
I.3.1 Organización del discurso, el planteamiento del otro y cómo concebir diferencias sin oposición	25
I.3.2 Identidad y diferencia, principio de realidad y la función del Yo	29
I.3.3 El cuerpo fantasma y el cuerpo sin órganos	33
II. Fotografía, un medio fluido para encontrar esa otra realidad	40
II.1 Hoy todo existe para culminar en una fotografía	41
II.1.1 Declaración de principios: la verosimilitud	44
II.1.2 Una diversa visión del mundo, un estímulo a la vivacidad de la imaginación	48
II.2 La fotografía en el arte contemporáneo	52



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

II.2.1 Fotografía, vanguardia y modernidad: constructivismo y dadaísmo.....	54
II.2.2 Muerte y posthistoria del arte: después del fin de la fotografía	59
II.3 Estética relacional para una fotografía social del cuerpo transexuado ...	64
III. En plan travesti radical	73
III.1 Contrasexualidad, jotería y fotografía	74
III.2 El Discurso de la Jotería	80
Conclusiones	96
Índice de figuras	99
Catálogo de obra fotográfica	100
Referencias bibliográficas	101

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecerle a ti lector por tomarte el tiempo de leer esta investigación, dedico mi investigación a mi abuelo Eduardo Castañeda (Q.E.P.D) y agradecerle por escrito sus palabras que día a día me han hecho más perseverante, quiero agradecer y dedicar la presente Tesis a mis padres Rosalía Castañeda Juárez y Benjamín Martínez Odriozola (Q.E.P.D) por apoyarme incondicionalmente en todo momento. A mis hermanos Roberto, Paolo y Luis por ayudarme a cumplir mis objetivos como persona, a Polo, mis abuelos Josefina Juárez, Guadalupe Odriozola y Roberto Martínez por hacer de mi una mejor persona a través de sus consejos.

En mi formación han existido profesoras que han dejado huella en mi persona, es por ello que deseo dedicarles esta investigación, a la Profra. María Elena Bernal por sembrar en mi el gusto de la pintura, a la Profra. Gloria Palomo por escucharme en los momentos más críticos, y por último a la Profra. Carmen Rossette por confiar en mi, creer en mi proyecto de investigación y por haber aceptado el llevar acabo esta locura.

¿Qué sería de uno sin la ayuda del otro? Por ello quiero agradecer a mis amigos: a Mariana y los murales, a Sandra y sus diálogos filosóficos, a Aleida y su raíces, a Yuyen y su locura. Mención especial merecen los que me han acompañado desde hace 6 años, mis amigos del "Cuartel", Francisco Estrella y Gabriel Membrillo, gracias amigos por esas noches de burdel, cabaret, burlesque, vodevil y astracana, que fueron la fuente de inspiración para este trabajo. Por último quiero agradecer y dedicar este trabajo a los modelos involucrados: Carlos Bieletto, Roberto Cabral, Oswaldo Calderón, Cristo Vampiro y Oscar Morales.

A todos ustedes gracias.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

En un principio pretendía realizar una investigación teórico-práctica sobre el cuerpo transexuado como estrategia post-humana que da muerte al sexo como órgano, permitiendo una liberación de género como parte del reajuste ideológico en la sociedad actual; también pensaba realizar una serie fotográfica del subgénero Glam e imprimirla en procesos alternativos para dar un estilo pictorialista, y así con ayuda del Glam y el pictorialismo llegar a un grado de espectáculo y artificio visual que me permitiera exponer a un cuerpo transexuado simbólicamente representado por un drag queen, en un discurso reformulado por el sistema dentro de la estética de las masas. Como era de esperarse, el tono de la investigación cambió, no así el tema, mi marco histórico se centra en la década de 1960 como una década de grandes cambios políticos y sociales, es por ello que recurro a las teorías de Guy Debord y el espectáculo, Jean Baudrillard y la hiperrealidad, Gilles Deleuze y los territorios, y Gilles Lipovetsky y la figura de Narciso, como modelos o estrategias para abordar las nuevas identidades post-humanas.

Al reconocer en las distintas revoluciones de finales de los años 60 nuevas formas de pensar la humanidad, se hacen presentes nuevos diálogos del cuerpo humano con la naturaleza y la tecnología, dando como resultados nuevos entornos de realidad; la forma en que relaciono al cuerpo transexuado como un cuerpo post-humano es a partir de la expansión de los sentidos, es la imagen de una sexualidad post-humana expandida por prótesis y máquinas para sentir más mostrando un cuerpo engrandecido. Por otra parte considero que el cuerpo es una superficie reglamentada políticamente con jerarquía heterosexual obligatoria y al cuestionar la existencia de seres post-humanos transexuales se hace desde la categoría de lo abyecto, como una categoría política excluyente de una identidad subjetiva no perteneciente a la ciudadanía haciendo del transexual un monstruo al límite de lo humano, un ser que desnaturaliza a su referente biológico al ir contra la norma según Aristóteles; el cuerpo post-



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

humano transexual es una nueva plataforma para cuestionar lo qué es humano y deconstruir la ética universal.

Como producto práctico de toda esta investigación teórica resulta una serie fotográfica titulada “El Discurso de la Jotería”, utilizo la fotografía como un medio para exponer otra realidad a partir de las conexiones entre el referente fotográfico y el acto mismo de la fotografía; el título fue pensado de ese modo porque estoy en contra del silencio y del reduccionismo esteticista, comparto la visión de Antonio Marquet y de su lectura cómplice sin miedo a ser (des)calificada de proselitismo. La participación del drag queen en mi fotografía es para transgredir en el orden heterosexual a partir de un hombre que se transforma en un simulacro grotesco, en relación a su sexualidad, como una reinterpretación de lo femenino, dando como resultado un acto transgresor y provocador.

Es en esta línea en la que llevo mi investigación planteada en tres capítulos, el primero se titula “Cuerpo Post-humano y Cuerpo Transexuado” en él se encuentra un marco histórico conocido como *Posmodernidad* y tres estrategias posmodernas: simulacro, espectáculo y sociedad de consumo, fundamentales para la formulación del cuerpo post-humano; en seguida expongo tres estrategias de lo que es un cuerpo post-humano: el cuerpo virtualizado, el cuerpo post-biológico y el cuerpo extendido. Para concluir el primer capítulo toco el tema del cuerpo transexuado, estudiado por separado de lo post-humano, desde dos escuelas filosóficas: existencialismo y estructuralismo, sin afán de homogeneizar pero si con la intención de enfrentarlas a partir de conceptos en común como son: principio de realidad y la diferencia.

En el segundo capítulo “Fotografía, un medio para encontrar esa otra realidad” donde inicio un planteamiento sobre qué es el acto fotográfico a partir de la verosimilitud y las distintas formas de ver el mundo; continúo con una breve reseña de la historia de la fotografía en cuatro momentos artísticos:

pictorialismo, constructivismo, dadaísmo y posthistoria del arte, esto para llegar a una fotografía social del cuerpo transexuado. Como parte final se encuentra el capítulo tres como mi propuesta teórica y fotográfica, aquí se encuentra un ensayo introductorio a la serie fotográfica “El Discurso de la Jotería” donde se trabajan conceptos de contrasexualidad, reterritorialización de discursos, Nación Queer y fotografía; finalmente se encuentra la serie fotográfica “El Discurso de la Jotería” como reflexión para el lector.

Benjamín Martínez Castañeda

Primavera, 2012

México, D.F.

CAPITULO I
CUERPO POST-HUMANO Y CUERPO TRANSEXUADO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I.1 Sociedad e individuo posmoderno.

El siglo XXI comienza cuestionando las estrategias y resultados de la posmodernidad, debatiéndola desde una nueva esfera ética donde se encuentran temas de bioética, aborto, lenguajes correctos, antitabaquismo, entre otros, es la revitalización de valores para la protección moral del nuevo siglo; esta nueva época es conocida como el siglo ético dialéctico, *por un lado la revitalización de la moral, por el otro el precipicio de la decadencia que ilustra la corrupción en la vida política y económica,*¹ guiándonos a la gestación de una sociedad posmoralista, es decir, una sociedad que solo sigue y valida las normas más cómodas y menos responsabilizadoras de la vida ética, es una ética de la convicción. La posmodernidad se gesta en la segunda mitad del siglo XX, por aquellos años se iniciaba un periodo de cambios políticos y económicos, mejor conocidos como *La Guerra Fría*; siendo una etapa de confrontación ideológica con una política de contención contra el comunismo ante su progresivo afianzamiento como respuesta a la decadencia de Europa y lo europeo, el comunismo buscaba la creación de un sistema socialista mundial para transformar la vieja cultura de occidente. Cuando el poder de la URSS recayó en Mijaíl Gorbachov, el comunismo dio un giro en su pensamiento y en política exterior finalizando la lucha de clases, buscaba defender los valores humanos y tenía una preocupación por el medioambiente, con este nuevo pensamiento el bloque comunista fue perdiendo poder lentamente llevando al derrumbe del muro de Berlín el 9 de Noviembre de 1989; en Diciembre de 1989 George H. W. Bush padre como presidente de Estados Unidos hace oficial su retirada de la Guerra Fría, y en Diciembre de 1991 Gorbachov renuncia como presidente de la URSS, dando punto final a la URSS, a la Guerra Fría y a la posmodernidad.

La modernidad se caracterizaba por tener una perspectiva civilizatoria, una reforma al desarrollo industrial, una visión racionalista del mundo, *se asume la modernidad como realidad conflictiva y con espíritu crítico, y se plantean sus alternativas históricas a partir de un diálogo con el pasado y con otras culturas...* *La nueva era que explícitamente invocaba estaba ligada a una nueva clase, y el anhelado grado cero de la historia significaba la esperanza utópica de un mundo histórico realmente gobernado por la condición humana;*² Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* sostienen que el proyecto ilustrado debe reflexionar sobre sí mismo si no se quiere que el hombre sea traicionado, pues no se trata de vivir un pasado sino concluir las esperanzas del pasado. El nihilismo y el vacío simbólico y cultural expresaron el final de una cultura histórica, así la modernidad

¹ LIPOVETSKY, G, *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, p. 10.

² SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, p. 39

se propone una alternativa histórica como un proceso de autodisolución y reformulación de nuevos valores, llamada posmodernidad, la cual se caracteriza por la falta de programas sociales de largo alcance, egoísmo extremo, alegre conformismo y la falta de preocupaciones de carácter social; la pérdida de los valores universales impulsados por la Ilustración y el predominio de la lucha salvaje por la supervivencia del más fuerte hacen de la posmodernidad la pérdida de la memoria histórica y hacen del pasado algo muerto, esto constituye una de las mayores amenazas para los seres humanos pues las grandes catástrofes podrían repetirse.

El problema fundamental con el que concluyó el siglo XX fue la profundización de la brecha que separa a los países ricos de los países pobres y a minoritarias clases acomodadas de las grandes masas de desempleados, excluidos y marginados. A pesar de la impresionante revolución científica y tecnológica registrada en la segunda mitad del siglo XX, la ausencia de democracia, el autoritarismo, las relaciones de servidumbre, la corrupción y el abuso de los trabajadores y campesinos, así como el aumento del analfabetismo, la desnutrición, las epidemias y las condiciones insalubres de vida son algunos de los problemas que dejan a la mayor parte de la población mundial sin ninguno de los beneficios que debería haber traído la modernidad.

1.1.1 La base posmoderna.

Llegan los años sesenta del siglo XX y con ellos el fin de la experimentación y de las vanguardias, estamos ante un nuevo llamado al orden, a explorar una situación histórica de la vida como el reclamo de la realidad; este periodo llamado posmodernidad es *un periodo vernáculo y ecléctico que da paso a la producción automatizada y a las investigaciones de mercado que permiten la producción de masa de una diversidad de estilos y proyectos "casi" personalizados,*³ es decir, permite la multiplicación de la diferencia para complementar la imagen y representación del individuo. La posmodernidad como etapa de conmoción social ve en los objetos, las imágenes y la información una nueva forma de controlar los comportamientos permitiendo la diversificación de los modos de vida: revolución permanente de lo cotidiano y del individuo (privatización ampliada, erosión de la identidad, abandono ideológico, desestabilización de la personalidad) como una revolución individualista no como un proceso de personalización; esta revolución individualista se presenta como culto a la libertad y respeto por las diferencias,

³ APPIGNANESI, R, y Chris Garratt, *Posmodernismo para principiantes*, pp. 115-119.

dando una nueva significación de autonomía como una reestructuración del individuo bajo su propia ley.

La sociedad posmoderna es la sociedad de la indiferencia, donde las masas no tienen ídolo ni tabú y banalizan la innovación, este vacío es gracias a la desestabilización de la era del consumo como crítica a la opulencia en vías de un *consumo cool*, en palabras de Lipovetsky, el consumo cool o consumo a la carta trata de una cultura hecha a la medida para mejorar la calidad de vida donde ya no importa la marca sino el objeto como consecuencia de la tradición fordista: producir mucho, vender más barato y reducir la eficacia del producto. El *consumo cool* se encarga de encontrar un público dando unidad e identidad a los unos y a los otros adaptándose a sus necesidades, hablar del consumo a la carta es hablar de la estimulación de la demanda, la multiplicación infinita de las necesidades y fiebre del confort, *los estilos de vida, los placeres y los gustos se muestran cada vez más dependientes del sistema comercial;*⁴ al que gusta por este consumo se le ha denominado *hiperconsumidor*, es quien puede acceder a múltiples placeres gustando de las libertades y de los cambios motivándolo a la satisfacción, el hiperconsumidor ve los objetos como símbolos de posición y categoría siendo el vehículo a la felicidad privada, el hiperconsumidor es el que combina los signos a su manera.

En esta personalización de los estilos de vida entra la figura de Narciso dando un nuevo sentido histórico formulando la pregunta ¿historia universal de la humanidad?, dejando de existir los pronombres “nosotros” y “ellos” siendo sustituidos por el “yo” para designar poder y aumentar las prioridades de las esferas privadas, *es la transformación de los estilos de vida unida a la revolución del consumo lo que ha permitido ese desarrollo de los derechos y deseos del individuo, esa mutación en el orden de los valores individualistas;*⁵ resultado de una economía individualista que responde a necesidades personales, poniendo la figura de Narciso como satisfacción de la particularidad del individuo.

1.1.2 Lógica del deseo: del simulacro a la hiperrealidad

El cuerpo entra en un estado fenomenológico de deseo y comunicabilidad entre lenguaje y existencia deíctica (yo, esto, ahora, allá) producida por las democracias mediáticas, refiero a un cuerpo en estado fenomenológico a un cuerpo que no permanece nunca quieto, sino que se halla siempre en movimiento incesantemente progresivo, es un cuerpo que ha roto con su identificación y su

⁴ LIPOVETSKY, G. *La felicidad paradójica*, p. 11

⁵ LIPOVETSKY, G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, p. 8.

representación anterior y se dispone a dejarla en el pasado y se pone en manos de su propia transformación. Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* ve en la figura de Narciso como una ruptura generacional (Edipo como emblema universal, Fausto en la condición moderna, Narciso símbolo de nuestro tiempo), un perfil inédito del individuo regido bajo la lógica del deseo, es decir que la búsqueda de la riqueza no tiene más objeto que excitar la admiración y la envidia; Narciso es la escenificación de los placeres propios, sólo le importa vivir el presente y sólo en el presente como respuesta a una crisis de confianza y pesimismo que conlleva a estrategias de supervivencia prometedoras de salud física y mental.

La finalidad de Narciso es la liberación del YO hacia un camino de independencia y autonomía, es una búsqueda interminable de sí mismo, la personalidad debe hacer notar su singularidad y Narciso representa la liberación de la influencia del Otro, es decir que la mirada y la opinión del Otro ya no importan, Narciso no aliena, genera nuevas personalidades y conciencias; el individuo vive la experiencia del soy porque soy y se mentaliza en un plus poder: yo hombre puedo manipular el tiempo y el espacio, he aquí el sueño del *foreveryoung*, la era de los medicamentos de libre venta para satisfacer nuestras ansiedades y necesidades, y las *nuevas* filosofías de vida como el Yoga que nos permite ensimismarnos del tiempo y del espacio solo por un momento, pasado el trance vuelves a la *realidad*. En este vivir la experiencia, la publicidad ha llenado un vacío ejerciendo una influencia importante en los gustos, imaginación y costumbres, permitiendo al individuo a renunciar a su condición racional, la identidad se convierte en algo material y se manifiesta principalmente en lo que tenemos y usamos.

La publicidad juega la carta del *retromarketing* o *mercadotecnia sensorial*, es la carta de lo sensorial, lo afectivo y la nostalgia, la cual se interesa por mejorar las condiciones sensibles (táctiles, sonoras, visuales, auditivas, olfativas) de los productos y los lugares de su venta, es por ello que en las franquicias de autoservicio siempre estaremos expuestos, por lo menos, al mismo olor y a la música de fondo, de ello depende que uno regrese a esa tienda por las sensaciones que le produce el momento; así, lo que ha denominado Lipovetsky como la tercera fase del capitalismo se presenta como la relación emocional de los individuos con las mercancías. El *retromarketing* nace de la lógica del deseo o simulación, siendo el simulacro una realidad generada por los modelos de algo real sin origen ni realidad: hiperreal; Jean Baudrillard ve en lo hiperreal y en el simulacro lo más real que lo real, comienza reflejando una realidad básica para enmascarar una ausencia, este acto carece de cualquier relación con la realidad, es un simulacro de lo real.

El simulacro es la representación de un modelo y su replica idéntica al original e intercambiable con él, es un mundo traicionado por las apariencias y de la ilusión material del mundo, *el problema de la verdad o de la realidad de este mundo lo hemos resuelto con la simulación técnica y con la profusión de imágenes en las que no hay nada que ver... vivimos en un mundo en la que la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad,*⁶ es materializar la nada a través de la ilusión y el juego de las apariencias teniendo como objetivo ocultar que la realidad ya no es real.

1.1.3 Capitalismo y espectáculo: los flujos y las mercancías.

Dentro del simulacro se encuentra el espectáculo como la afirmación de la apariencia a partir de negar lo que se ha hecho visible, es la multiplicación infinita de las necesidades como escenificación de los propios placeres con la finalidad de hacer creer que todo es real (hiperreal), el espectáculo es una realidad en extinción; en esta hiperrealidad entra el juego del capitalismo como un desafío social fomentando la realidad y al mismo tiempo exterminándola de todo uso. El capitalismo como economía del espectáculo, implica *una evidente degradación del ser en el tener... conduce a un deslizamiento generalizado del tener al parecer,*⁷ esto es la lógica de la simulación, el capitalismo siempre esta reestructurando, si ya no nos es suficiente y necesitamos más, el capitalismo nos lo dará para satisfacer nuestras pseudo- necesidades.

Sobre el cuerpo social corren flujos como punto de partida entre la producción y recepción de flujos con la finalidad de codificar y territorializar, es marcar a las personas como punto de intersección, como un corte de flujo; el capitalismo como formación social ha sido constituido sobre flujos descodificados, es decir, grandes propiedades privadas. En esta mecánica de flujos, donde en primer lugar está la *desterritorialización* como la quiebra de todos los códigos donde algo es bloqueado para así pasar a la *territorialización* y así lograr una sociedad sin esquizo que descodifica y desterritorializa los flujos de identidad de un proceso social; es una mecánica del deseo, *el capitalismo funciona a base de libido, de creatividad, de personalización. Aquí no hay fracaso o resistencia al sistema, la apatía no es un defecto de socialización sino una nueva socialización flexible y "económica",*⁸ es decir, que aquel inconforme con el sistema será llamado *esquizo*, él es un punto de intersección y un corte de flujo consecuente del

⁶ BAUDRILLARD, J, *El crimen perfecto*, p. 7.

⁷ DEBORD, G, *La sociedad del espectáculo*, p. 6.

⁸ LIPOVETSKY, G, *Op.cit No. 3*. pp.37-43

deseo, el capitalismo lo enajena, lo analiza y lo escupe o reterritorializa al reconocer y darle solución a su deseo.

La libido produce investimentos sociales como agentes de producción social (máquinas deseantes), la actividad fundamental de la libido es justamente alimentar los investimentos inconscientes de deseo del campo social, el principal investimento es el investimento de lo *Otro* como experiencia del deseo social a partir de la complementariedad de las diferencias de lo propio y lo ajeno; en este caso el inconsciente es considerado una máquina (micro-máquina) deseante existente por su funcionamiento y su producción, las máquinas son ejes de desterritorialización y se llega a ella a partir del deseo que surge de los sueños. Así el espectáculo es considerado parte del capitalismo al hacer ver el mundo como un mercancía, *dominando todo lo que es vivido... bajo la forma de objetos sensibles... la sociedad del espectáculo es donde la mercancía se contempla a sí misma en el mundo que ha creado*,⁹ un gran ejemplo de este espectáculo y capitalismo es el consumo privatizado regido bajo las experiencias emocionales del consumidor, exigiendo autenticidad e inmediatez, es la búsqueda de una vida mejor o bien un motivo de satisfacción.

1.1.4 Sociedad de consumo: la moda y los gadgets.

El consumo privatizado es una dinámica en busca de la felicidad privada, es un apetito de experiencia del sujeto bajo la producción de productos estandarizados que comunican individualidad: soy lo que poseo; un ejemplo de este consumo privatizado podría ser el mundo de la *moda*, mundo en el que la seducción aniquila la cultura que conduce al embrutecimiento generalizado, la moda se encuentra al mando de la sociedad actual, siendo la seducción y lo efímero los principios que organizan la vida diaria, *vivimos en unas sociedades dominadas por la frivolidad... último eslabón capitalista-democrática-individualista*,¹⁰ donde lo racional equivale a lo efímero y frívolo, la objetividad se transforma en espectáculo y la política se reconcilia con la seducción. Cuando lo efímero invade el mundo cotidiano no queda nada que no sea regido por la moda y que no sea reorganizado por la seducción, ejerciendo la triple operación que define a la moda: lo efímero, la seducción y la diferencia.

La moda es vista como un sistema de alienación y pseudonecesidades que se sostiene de una lógica de la prestación y de la distinción social, aquí el consumo es una estructura social de estratificación; la carrera del consumo es una

⁹ DEBORD, G, *Op.cit.* pp. 12-18.

¹⁰ LIPOVETSKY, G, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, p. 13.

lucha del deseo y funciona como signo de aspiración social y la moda es un modo de reterritorialización ya que se dirige a todos para poner a cada uno en su lugar; la moda va más allá de un signo de aspiración social, va en busca de una satisfacción privada e individual, es parte del culto al cuerpo como el propio placer que lo nuevo nos produce, es la necesidad de lo nuevo; es el espectáculo del gusto que no cesa de individualizarse.

El origen de nuestra sociedad actual, es la conclusión del proyecto de industrialización de mediados del siglo XVIII, es el final de tres ciclos de *desarrollo económico* (1750-1840 / 1870-1914 / 1945-1960) y el final de un proyecto ilustrado, producto de una ruptura del sistema y de un reajuste social capitalista que se ven reflejados en los nuevos modos de producción y división del trabajo en cada época, siendo así el modelo sustentable de la industria moderna para dar origen al *hombre máquina* y su participación en la estandarización obrera, es decir, un nuevo especialista obrero en producción masiva o en serie. La tercera fase de la ruptura industrial (1945-1960) trae consigo la institucionalización del consumo, la creación de necesidades artificiales donde todo se convierte en artificio e ilusión (hiperreal) al servicio de las clases dominantes, esto es la ideología de la satisfacción y de la supervivencia prolongada: elevación del nivel de vida, abundancia de artículos y servicios, culto a los objetos; esta moral materialista es la base de *nuestro sistema económico es arrastrado por una espiral en la que reina la innovación en la que la caducidad se acelera para presentarse bajo una nueva forma y una nueva envoltura,*¹¹ es la ideología reorganizada por la seducción en tiempo presente y de caducidad acelerada.

Símbolo de esta economía frívola es el *gadget* (electrodomésticos) como objeto de consumo y de tipo lúdico, es el juego de mecanismo y relación con el entorno técnico; la "técnica" es vista como el dominio del hombre sobre la naturaleza o como un esquema operativo, un método inventado o hallado para la realización de una actividad cualquiera, es un medio y no un fin para nuestra situación actual; así el objeto tecnológico es resultado de las posibilidades creativas del hombre, estructurando un código por el cual el hombre ha conquistado su situación actual. El triunfo del *gadget* es el momento inicial del consumo de masas como producto del fetichismo por los elementos técnicos por parte del hombre capaz de personificar un elemento técnico singular, dichos *gadgets* son definidos en relación a la asimilación de la conducta y relaciones humanas en base a la irracionalidad de las necesidades humanas, los objetos tienen como función personificar las relaciones humanas para cambiar las relaciones del individuo con la familia y con la sociedad; el objeto es la parte alienada del sujeto, siendo el objeto quien seduce y todo parte de él, el objeto

¹¹ LIPOVETSKY, G, *Op.cit. No.4*, pp. 180-181.

seduce pues *representa en el otro el efecto deseado, lo provoca o lo anula, lo exalta o lo decepciona*,¹² el sujeto ha perdido la capacidad de demostrar su propia fragilidad o su propia muerte y el objeto es quien se encarga de desafiar al sujeto y lo remite a una posición derrotada como persona, el objeto funciona como espejo de una transparencia mortal.

En este punto entran de la mano lo efímero y la publicidad haciendo creer que *el hombre moderno ya no siente en el fondo necesidad de sus objetos*¹³ y así crear un proyecto humano de la era técnica donde el mundo no es nado sino producido y adquirido; producto de este mundo controlado nos encontramos con la automatización o tecnicidad del *gadget* al servicio de la humanidad, dicha automatización es un deseo de verdad en el objeto, es la semejanza con el individuo, es la imagen del cuerpo humano y la idea de persona e individualidad lo que el hombre proyecta al *gadget*, es el significado del hombre en una sociedad técnica, es el objeto que sirve para todo y la imagen de un mundo funcional y personalizado, es una abstracción del hombre sin caer en la mimesis. Así pues el hombre ha puesto toda su fe en la ciencia y la verdad ahora es empírica y material formando una visión del mundo utilitaria y científica, en palabras de Rob Riemen la ciencia como la visión del mundo es la proclamación de la verdad última sobre la vida.

¹² BAUDRILLARD, J, *Las estrategias fatales*, p. 122.

¹³ BAUDRILLARD, J, *El sistema de los objetos*, p. 26.

I.2 El cuerpo Post-humano.

La ciencia y la tecnología han acompañado al hombre desde sus orígenes, la evolución física y racional del hombre se la deben a estas dos; Auguste Comte tenía la creencia de que el hombre como ser histórico y progresivo y tiene la necesidad de utilizar la ciencia como vehículo hacia la felicidad, al utilizar la ciencia como reflexión tendrá una visión más racional del mundo, *el estudio de las ciencias suministra la verdadera base racional de la acción del hombre sobre la naturaleza*,¹⁴ Comte ve en la ciencia un camino para incrementar el poder del hombre sobre la naturaleza para modificarla a su favor. El hombre como ser progresivo se enfrenta a la vieja concepción histórica cíclica y Comte lo traslada a una historia asíntota, una línea que se acerca indefinidamente a una meta sin jamás tocarla; con este nuevo sentido histórico progresivo se tiene la necesidad de una nueva religión, es la religión de la humanidad que desplaza a Dios en todas sus formas históricas y la humanidad deviene como un organismo que labora hacia la perfección, presentándose como una religión fetichista en la que todos los actos de la vida social deben ser en veneración y servicio al Gran Ser, la humanidad.

Así como Comte ve en la ciencia del siglo XIX un camino para modificar la naturaleza a favor del hombre, y en la humanidad ve una nueva religión como la adoración universal de la misma humanidad, Herbert Marcuse ve en la sociedad de su tiempo (1964) una sociedad conquistada por la tecnología para obtener un nivel de vida cada vez más alto, y en la tecnología se encuentra *la forma que se supone podría ofrecer mejores oportunidades para aliviar la lucha del hombre por la existencia*,¹⁵ Marcuse ve en el progreso técnico un sistema para crear formas de vida y de poder, también ve en el orden tecnológico una coordinación política e intelectual que reemplaza un sistema cultural material por otro más productivo y racional como mecanización de la individualidad hacia la libertad de las necesidades que transforman al mundo en un mundo-objeto como extensión de la mente y el cuerpo del hombre, reproduciendo tecnológicamente a la sociedad.

Tanto Comte como Marcuse ven en la ciencia y la tecnología, respectivamente, un instrumento de dominación y progreso; ambos se mueven hacia fines específicos: mejorar la condición humana. Por su parte, el pensador Francis Bacon hace referencia a que el verdadero fin y la verdadera función de la ciencia es el actuar y trabajar en descubrimientos de datos antes no conocidos, *antes la ciencia era descriptiva e impersonal, interesada en el mundo de afuera, mientras que la ética era perspectiva y personal, interesada únicamente en*

¹⁴ LARROYO, Francisco, *Estudio introductivo*. La filosofía positiva de Augusto Comte, p. XXV.

¹⁵ MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional*, p. 32.

dirigirnos hacia los actos correctos,¹⁶ hoy en día la ciencia trabaja con gente y cada vez más está cerca de utilizar a las personas como si fueran únicamente cosas; la ciencia debe ser humanizada, es decir, ejecutarla y practicarla en relación a las necesidades humanas, la ciencia y la sociedad deben coincidir a tal grado que los problemas y prioridades fueran parte tanto de una como de la otra.

La era post-humana se refiere, a *grosso modo*, a todo lo humano que ha sido superado por el impacto de la ciencia y la tecnología, es un enfrentamiento entre lo natural y lo artificial desafiando a la biología; así al ver que el hombre encuentra en la ciencia y en la tecnología una herramienta para lograr la perfección, y en el cuerpo un lenguaje y un objeto que critica y rechaza al sistema al ser artificio y mero simulacro de una realidad social, MacLuhan hacía referencia a un hombre que está empezando a sacar su cerebro fuera del cráneo y que las nuevas tecnologías engendran un hombre nuevo. En la era post-humana, según Jorge Juanes, la técnica oscila entre la tecnología analógica y la tecnología digital; en la tecnología analógica todavía es importante la presencia del hombre pues explora *las posibilidades del cuerpo real en movimiento dentro de un espacio real, cuerpo y espacio analógicos que pertenecen todavía a la visualidad dependiente del aquí y ahora*,¹⁷ es decir, hace referencia al hombre y a su entorno como cuerpo mortal; mientras que la tecnología digital no tiene necesidad de entablar relación con un mundo sensible tratándose de un mundo surgido de información matemática que permite crear una realidad virtual, realidad que abre paso a un mundo cibernético, y el monitor del ordenador es como un punto de encuentro e intercambio con el mundo humano. La era post-humana también es conocida como la era de la gran involución: *a través de la clonación y de otras técnicas, pretende liberarnos del sexo y de la muerte*,¹⁸ trata de disolver la reproducción en relación al sexo, es decir, liberar al sexo de la reproducción a través de técnicas de reproducción asexuales como la clonación, la clonación es una *fantasía colectiva de un regreso a una inmortalidad indiferente*¹⁹ obligando al humano a definirse en términos de funciones y equilibrio biológico.

1.2.1 Cuerpo virtualizado.

La cibernética ha roto tradiciones, y ahora propone un nuevo sistema en las relaciones humanas, la cibernética se inició con el propósito de estudiar la transmisión de información entre las máquinas y los seres humanos, es *la teoría*

¹⁶ RICHARDS, S, *Filosofía y sociología de la ciencia*, p. 159.

¹⁷ JUANES, J, *Más allá del arte conceptual*, p. 76.

¹⁸ BAUDRILLARD, J, *La ilusión vital*, p. 7.

¹⁹ *Op. Cit.*, p. 13.

de la transmisión de información y del control de máquinas y también de los seres vivos;²⁰ esta teoría de la transmisión de información día a día se está superando, pues las máquinas están comenzando a trabajar de forma automática orillando a la cibernética a estudiar las analogías entre los sistemas técnicos y los organismos vivos. Por otro lado, la cibernética ordena la información de la mejor manera para que actúe eficazmente en el mundo, *la ciencia estructura las informaciones básicas según criterios racionales; la cibernética, en cambio, según criterios de eficacia,*²¹ es decir, le es fiel a la realidad pues debe tener un gran número de analogías con ella y debe ser simple. Esta necesidad de fidelidad a la realidad, ha orillado a la cibernética a utilizar la expresión *máquina de pensar*, donde *pensar* significa la realización de una actividad que produce un resultado; el pensar se ha considerado como una actividad orgánica, ya que es una actividad intelectual propia de un órgano humano: *el cerebro*.

Marshall McLuhan hablaba de un presente como efecto del pasado llamándola “teoría retrovisor de los medios”, *cuando nos enfrentamos a una situación totalmente nueva, siempre tendemos a apearnos a los objetos, al sabor del pasado más reciente. Miramos el presente por un retrovisor. Retrocedemos hacia el futuro,*²² para dejar más claro esto pensemos en un iPhone; este aparato, el más reciente utiliza la tecnología de la máquina de escribir, los contenidos del ordenador, la tecnología de la cámara fotográfica, radio, teléfono y videojuegos; esto es el efecto retrovisor, un efecto semiúrgico, las múltiples interpretaciones que se le pueden aplicar al significado de un texto u objeto en el iPhone se están recontextualizando todas las aplicaciones y contenidos de las tecnologías que están reinterpretando, de aquí que el hombre pensará más con la máquina.

Tomemos nuevamente al iPhone, este aparato tiene la función de entrar a internet, seré más específico, ingresar a *Facebook*; ahí, en Facebook, uno tiene la posibilidad de crear una granja o restaurante, en esta aplicación uno no puede construir nada si no es con ayuda de uno o varios vecinos; cuando construyes el sitio, lo inicias con ayuda de los vecinos, tu solicitas clavos y ellos te los dan, y así con cada elemento que necesites; ya cuando tu sitio está construido, lo echas a andar: siembras fruta, verdura, te haces de ganado, vendes y vuelves a cosechar, así infinitamente. Esto es parte del discurso virtual, el cual depende necesariamente de la idea de presencia, es *la afirmación de que realmente estás realmente ahí,*²³ así se gesta la realidad virtual, la cual es un punto en donde se

²⁰ WIENER, Norbert, *Comienzo y progreso de la cibernética*, en Cuestiones fundamentales de la cibernética, p. 15.

²¹ COUFFIGNAL, Louis, *EL concepto lógico de la cibernética*, en Cuestiones fundamentales de la cibernética, p. 55

²² HORROCKS, Christopher, *Marshall McLuhan y la realidad virtual*, p. 32.

²³ HORROCKS, C, *Op. Cit.*, p. 45.

confunde lo artificial con lo real, es compartir imaginación en mundos gráficos, es aislar completamente los sentidos para transportarnos a otro lugar; los participantes de la realidad virtual se comportan como entidades reales, es actuar con simulaciones, es vivir un como sí. Los medios electrónicos tienen la capacidad de transportarnos inmediatamente al lugar que queremos, así a través de un sitio web tenemos la oportunidad de recorrer virtualmente los pasillos del Museo de Louvre sin tener que estar físicamente en Francia. Con esto se cumple la idea de Plotino cuando afirmaba que el alma lucha por huir del cuerpo material y abrazar el ideal real, hoy en día los discursos digitales liberan al alma de su cuerpo para modelar la realidad, distorsionar la realidad y crear realidades alternas, para así vivir en eventos simultáneos, quiere decir, que todo sucede a la vez.

La realidad virtual aplicada a la computadora, la computadora es la que guía la forma de sentirnos en otro mundo, este aspecto de la realidad virtual es mejor conocido como *cibercultura*, que es vista como una cultura de la computadora para la comunicación y el entretenimiento, es una nueva tecnología de la información generando nuevos desarrollos sociales, económicos y políticos, formulando un nuevo lenguaje universal: el lenguaje de lo digital; la cibercultura es un espacio inmaterial en línea, es un entorno artificial: internet, esta red nos conecta con millones de usuarios en todo el mundo, este modo de vida digital ha fortalecido la estrategia de hiperrealidad construida por el capitalismo hedonista e hiperconsumista creando nuevas interacciones humanas a través del internet desarrollando avatares (representación gráfica, generalmente humana, que se asocia a un usuario para su identificación) y el culto a la doble personalidad, es el uso de un avatar para dar personalidad a un usuario en juegos y metáforas virtuales como la pornografía y las redes sociales. La hiperrealidad como motor de realidades alternas y/o paralelas que nos permite ensimismarnos y hacernos olvidar lo real por un instante, en este punto las redes sociales juegan un papel muy importante, pues se encargan de diseñar lugares de interacción virtual en el que millones de personas del mundo se conectan con diversos intereses en común; el juego hiperreal se genera en el momento en el que las redes nos permiten *diseñar* perfiles o identidades alternas a nuestra imagen de carne y hueso, cambiando nombre, sexo, ubicación, peso, tez, etc.; somos nosotros mismos jugando un papel diferente, viviendo una ilusión, teniendo una experiencia hiperreal.

1.2.2 Cuerpo post-biológico.

Por otro lado, lo post-humano se refiere a la mezcla de lo orgánico con lo industrial, *la relación entre el cuerpo y todo tipo de fragmentos artificiales que*

constituyen un cuerpo de recambio, un organismo cibernético: un cyborg,²⁴ cualquier persona con marcapasos, una prótesis, cirugía plástica, podría definirse como post-humano; el término *cyborg* se utiliza para referirse a un hombre mejorado, un hombre capaz de vivir en la atmósfera extraterrestre debido a sus modificaciones fisiológicas y psicológicas con ayuda de los fármacos y la cirugía, *al hablar de cyborgs podemos referirnos a cualquier organismo en el que se combina lo evolucionado con lo manufacturado.*²⁵ El cuerpo post-humano es algo que se está gestando a la par con los avances de la biotecnología como resultado de la conquista de la ciencia y la tecnología moderna para reconstrucción del mundo social.

Nos encontramos ante una crisis de la identidad donde la representación corporal se centra en la esfera de lo virtual, aquí el sentido de evolución pierde materialidad, es decir, que la biología presenta un cansancio ante la figura biológica del ser humano, así el cuerpo post-humano es producto de dos teorías, por un lado la biotecnología que posibilita la reconstrucción psíquica y física como una metamorfosis en *devenir de seres refabricados y médicamente remodelados,*²⁶ y por el otro lado se encuentra la revolución informática que trae como consecuencias la superación de la carne al favorecer la construcción de seres virtuales. Esta metamorfosis de lo corporal a través de los sistemas virtuales trae como resultado figuras híbridas (máquina/carne) volviendo al cuerpo algo reconstruible y reprogramable transformándose en un cuerpo virtual; según Anne Marie Duguet estamos en la creación del hombre por el hombre, hombre que tiene la inquietud de producir un ser que se puede volver incontrolable, esta producción del nuevo ser no es reproducción humana ni tecnológica, más bien se trata de una simulación tecnológica para nuevas formas de entender el cuerpo.

La naturaleza del cuerpo humano ha sido adulterada por artefactos que complementan lo que le falta al cuerpo o suplen órganos dando como resultado un cuerpo intervenido tecnológicamente, tecnología que ha conquistado el interior del cuerpo haciendo una mezcla de lo natural con lo artificial creando así cuerpos prostéticos y modificables reintegrándolos al discurso de la funcionalidad y adaptables a una estetización. Nos encontramos ante un nuevo modo de percepción denominado la decadencia del aura, se trata de *una obra que se repite y se reproduce a sí misma incansablemente, como si fuera diferente en cada episodio de la vida humana,*²⁷ lo post-biológico como metamorfosis radical que vive el cuerpo es a favor del perfeccionamiento humano, es por eso que el cuerpo

²⁴ MEJÍA, I, *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, p. 27.

²⁵ YEHHA, Naief, *Apuntes para una historia de la posthumanidad*, en *Letras Libres*, Enero 2003, p. 22.

²⁶ JASSO, Karla, *Arte, tecnología y feminismo. Nuevas figuraciones simbólicas*, p. 57

²⁷ ECHEVERRÍA, Bolívar, *Introducción: Arte y utopía*, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 17.

post-biológico al tener *la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia,*²⁸ toma como objeto más cercano a la cibernética (ciencia que estudia el control y la comunicación entre humanos y máquinas) para copiarla y adaptarla en un organismo de recambio.

Como consecuencia de la evidente estetización nos encontramos ante un cuerpo procesual, un cuerpo dentro del espectáculo de la apariencia siendo identificable con la fantasía, es parecer lo que se quiere parece, o ser quien se quiere ser, *es buscar tener el control pleno de su imagen hasta modelarla a la medida de sus obsesiones,*²⁹ es un cambio de identidad física y psicológica, es un re-diseño del sujeto; el cuerpo post-evolutivo no espera las mejoras de la biología y la estrategia post-evolutiva dota al cuerpo natural de extremidades y órganos robóticos. El cuerpo post-humano es una consecuencia de los avances tecnológicos, el hombre se ha fusionado con los artefactos y las máquinas: se ha robotizado; la tecnología es vista como la prolongación de lo humano pues las partes del cuerpo se ven como piezas intercambiables, elementos electromecánicos o electrónicos, ahora las máquinas están integradas a cuerpo dando como resultado un cyborg.

En el mundo post-biológico las formas de vida robóticas son capaces de pensar y se desarrollarán hasta convertirse en entidades tan complejas como nosotros, según Mark Dery: *pronto descargaremos nuestros deseosos espíritus en la memoria digital o en cuerpos robóticos y nos liberaremos de una vez de la débil carne,*³⁰ así el cuerpo post-biológico es un cuerpo apático e instrumentalizado, cuerpo que busca cumplir el sueño post-humano de convertir al hombre en dueño de la naturaleza, este sueño muestra la debilidad del hombre de carne y hueso. Estamos ubicados en una etapa de superación total del cuerpo humano, un cuerpo desmaterializado, un cuerpo digital que sobrepasa los límites biológicos que construye nuevos seres humanos sin medir las consecuencias; estamos en una fase denominada *transhumanismo* que nos da la posibilidad de alterar la condición humana por medio de la tecnología, creando un cuerpo post-humano, post-biológico y que nos conducirá a la conquista de la vida eterna. Dentro de este mundo post-biológico, la idea del hombre ha llegado a su fin, ya que *el hombre modifica su entorno mientras se modifica a sí mismo... trascender al hombre implica superar sus herramientas,*³¹ el cuerpo es visto como algo imperfecto pero corregible; el cuerpo del hombre es ahora inerte, mostrándose como un síntoma

²⁸ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 47.

²⁹ *Op. Cit*, p. 65.

³⁰ JUANES, Jorge, *Op. cit.*, p. 79.

³¹ BARES, Mauricio, *Posthumano, la vida después del hombre*, p. 10, 114

del fin del humanismo, la carne ha comenzado a ser remplazada por medios artificiales y las emociones humanas ahora viajan por circuitos.

1.2.3 Cuerpo extendido.

Las nuevas tecnologías alteran culturalmente la percepción del cuerpo humano, dejando de ser un sistema natural autorregulado a un objeto artificialmente controlado, esta manipulación del cuerpo deja ver la plasticidad de las nuevas identidades que puede alcanzar el cuerpo físico; se pueden observar cuerpos imaginarios e idealizados, cuerpos manipulados médicamente y cuerpos encarnados en la realidad virtual. El problema se plantea en el hombre pero deviene del cuerpo humano, pues el cuerpo es un medio entre el hombre y su entorno, y en relación a su concepción en un tiempo y espacio dados se fijarán ideas sociales que representarán a una sociedad; el cuerpo es un organismo en constante diálogo con el mundo pues se le aprecia *inmerso en un mundo de personas y cosas que actúan sobre él y a las cuales reacciona. Mi cuerpo no es sólo un cuerpo, es órgano de percepciones y de iniciativas motrices, es la sede de todas mis experiencias;*³² partiendo de un cuerpo como receptáculo de experiencias, la ciencia y la tecnología han trabajado en diferentes posibilidades para expandir el cuerpo humano como un cuerpo aumentado tecnológicamente.

Las bases del cuerpo extendido se encuentran en la biotecnología, la cual reformula el entendimiento de la complejidad del cuerpo humano, *la biotecnología promete descubrimientos médicos en los campos de la selección genética, análisis de enfermedades, terapia genética, diseño de fármacos genéticos y la regeneración mediante la ingeniería genética de células y tejidos,*³³ muestra las formas contemporáneas de cómo nuevas tecnologías realzan lo que significa ser “humano”; esta fase de transhumanismo nos invita a desafiar los límites humanos con ayuda de la ciencia y la tecnología para desafiar la inevitabilidad de la muerte y aumentar nuestras capacidades físicas. La biotecnología nos ayuda a transferir material genético de una especie a otra, para crear organismos vivos con genes sintéticos, esta práctica es conocida como *ingeniería del tejido* o *tecnologías de la carne*, esta tecnología fue pensada en primer lugar a la demanda de tejidos y órganos para trasplante, Eduardo Kac ve en la ingeniería genética una forma de disponer material genético ajeno a nosotros dentro de nosotros mismos, convirtiéndonos en seres transgénicos, seres post-humanos.

³² ROBBERECHTS, L, *El pensamiento de Husserl*, pp. 26-27.

³³ THACKER, E, *Datos hecho carne: la biotecnología y el discurso de lo posthumano*, en *Zehar* 45, 30-35 pp.

Oron Catts ve en el cuerpo expandido un ser “semivivo” capaz de sobrevivir sin cuerpo, se trata de fragmentos del cuerpo en células individuales, son células descontextualizadas, es decir, crecen fuera de su organismo de origen formando un nuevo ser quimérico de partes vivas de diferentes individuos y especies, generando nuevos retos de corte ontológicos al poner en duda la definición de ser humano y cuerpo, y de corte epistemológico al cuestionar la producción de conocimiento. Gracias a la biotecnología se crea un nuevo ecosistema y nuevas quimeras, lo que significa que la vida deviene información genotizada y transformable, deconstruyendo la historia natural, produciendo híbridos inéditos que trascienden las tecnologías cotidianas; hoy en día, la biotecnología es considerada una industria que genera nuevos procesos que transforman la comprensión pública de lo que implica la naturaleza y el cuerpo, es por eso que las dos tecnologías más desarrolladas en este siglo, la tecnología digital y la ingeniería genética, están destinadas a vivir profundas consecuencias en la vida social, económica, política y médica, para hacernos conscientes de lo que esta fuera de nuestro alcance visual.

Para concluir este apartado del cuerpo post-humano, me gustaría retomar una cita de Roy Ascott (Inglaterra 1934):

*(...) nunca estuvimos más conscientes del cuerpo que ahora. Es glorioso, lo celebramos, lo cuidamos, lo adiestramos, lo mimamos. Nuestras prótesis lo extienden, lo amplifican, lo enriquecen. Conocemos sus más profundo mecanismos, sus ciclos, sus cambios, su dependencia ecológica, sus sistemas autónomos. El cuerpo ha sido redescubierto, revalorizado (...)*³⁴

Así pues la pregunta: ¿es el hombre la medida de todas las cosas?

³⁴ Ascott, según la cita de Karla Jasso, en JASSO, K, *Op. Cit.*, p. 59

I.3 El Cuerpo Transexuado

El cuerpo humano es carnal y finito, y tiene que ser entendido desde sí mismo, es decir, desde la vivencia del individuo, Antonin Artaud ha llamado *teatro de la crueldad* al renacer de nuevo para dejar de ser ese ente exterior construido por el sistema, en este proceso de catarsis se deja ver lo que hay dentro del cuerpo, en este cuerpo abierto se deja ver lo que causa horror en la sociedad, lo que se descompone y se degrada, situaciones que afirman un cuerpo sin límites e imperfecto. El cuerpo siempre ha sido un elemento de provocación moral y política en el cual se practican las nuevas tecnologías y nuevas estructuras del pensamiento logrando seducir la identidad del hombre en la cultura contemporánea, superando las diferencias y limitaciones de los sexos.

En respuesta a las estrategias de la pornografía y de la hiperrealidad en las relaciones humanas, existe una alternativa que *reconcilia a las feministas, los moralistas, los estetas, escandalizados por el envilecimiento del ser humano rebajado a la categoría de objeto y por el sexo-máquina que disuelve las relaciones de seducción en una orgía;*³⁵ al final de los años ochenta, la mujer es liberada del sometimiento del hombre, sin llegar a reestructurar el sistema; no es sino hasta la década de los noventa que se empieza a desviar la mirada hacia el “otro diverso” aquí la diferencia biológica o sexual ya no son suficientes en un momento en el que se estudia más al sujeto. Jacques Lacan afirma que *el inconsciente está estructurado como el lenguaje en el que se pueden distinguir tres registros: el de lo real, el de lo simbólico y el de lo imaginario;*³⁶ donde la diferencia sexual es vista como clave social, el registro simbólico de la ausencia o presencia de un pene, miembro viril como instrumento de dominio de la vida pública y social. Como resultado de este pensamiento lacaniano, se empieza a combatir la actitud de tomar el cuerpo femenino como objeto sexual, al mismo tiempo se tiene la necesidad de reconocer al otro masculino como la necesidad de construir socialmente la identidad del hombre homosexual.

También se empiezan a surgir manifestaciones populares como el fenómeno *drag queen* que esta en busca de una diferencia femenina a partir de un referente masculino y hasta cierto punto provisto de un falocentrismo, ya que el personaje del drag queen es interpretado por homosexuales, y el homosexual como ser marginado y junto con el movimiento feminista proponen una nueva figura de la mujer revalorando sus aspectos psicológicos, sexuales, políticos y sociales. El drag queen no desea una alienación, crea una nueva personalidad y una nueva conciencia, en este punto es donde la identidad entra en conflicto

³⁵ LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, p. 29.

³⁶ GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, p. 539

dentro de este juego de autoconciencia de la nueva identidad, es decir, una identidad transexual.

Un transexual es una persona con una inconformidad entre su sexo biológico, su sexo social y su sexo psicológico. La transexualidad es vista *como una variación de la conducta sexual... un problema de género y más específicamente de identidad de género*³⁷, es una persona que se siente dentro de un cuerpo de otro género; el que decide cambiar de sexo se reintroduce, socialmente hablando, en un juego de comportamiento: juega a representar a un hombre o a una mujer. Nan Goldin considera a los travestidos, transexuales y homosexuales, no como una orientación sexual, sino como un rol de género, un tercer género. Goldin dice que este género se basa en experimentar las alternativas del ser humano como un acto de autonomía. Lo transexual es un artificio, ya sea cambiando el sexo o aprendiendo el rol, pues utiliza al cuerpo como una pantalla que *refleja nuestro narcisismo: idolatría del cuerpo joven y el rechazo a la vejez*³⁸; el transexual esta en la búsqueda de un look que cubra una extraversión, tomando el termino de extraversión, según Carl Jung, como una actividad que se interesa por el mundo exterior y que intenta estar más al tanto de lo que pasa en su entorno. Es por eso que en este apartado ejemplificare con la figura del drag queen, como una persona que esta en metamorfosis constante en busca de su reconocimiento social, a partir de la crítica de los diferentes discursos sociales, económicos, políticos, religiosos; el drag queen es una figura o imagen que se reconoce principalmente en la *femme fatale* a consecuencia de la discriminación sexual y de género de nuestro tiempo, con la responsabilidad de hacer evidente la doble moral que nos invade hoy por hoy; por un lado la mujer que fuera de su casa es la más cosmopolita con las capacidades de mover y ordenar el mundo, y dentro de su hogar es la más sumisa al son de "es mi marido"; y por el otro esta la figura del macho que ridiculiza al homosexual, pero en el momento más inesperado el macho pide ser sodomizado. Esa es la actitud crítica del drag queen, la de la mujer sumiso-transgresora y la del macho sodomizado, y lo obtiene a través de su imagen de femme fatale: la villana-sumisa que usa la sexualidad para sodomizar al macho.

1.3.1 Organización del discurso, el planteamiento del otro y cómo concebir diferencias sin oposición.

Por mucho tiempo la sexualidad ha sido callada y trasladada al campo de lo ilícito dentro de un espacio social, al mismo tiempo estas represiones han sido

³⁷ MEJÍA, Iván, *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, p. 73

³⁸ *Ibid.*, p. 81

transgredidas por los espacios de tolerancia, a estos espacios de tolerancia acude el esquizo en busca de lo inmediato y de lo real, en relación a un *discurso destinado a decir la verdad sobre el sexo, a modificar su economía en lo real, a subvertir la ley que lo rige, a cambiar su porvenir*,³⁹ esta en revolución constante del cuerpo, del placer, de la felicidad. Las sociedades modernas se han regido bajo el juego de la prohibición, utilizando un lenguaje depurado para administrar y racionalizar al sexo; el esquizo se encuentra en la búsqueda de nuevos regímenes de los discursos, donde todo sobre el sexo debe ser dicho para así poder transformar individualmente la sexualidad, sin embargo la población sigue sometida a una policía del sexo la cual puede tener el control de cuantas personas han iniciado su vida sexual y a que edad, contabilizar el número de natalicios y las edades de los padres, tabular los índices de infecciones de transmisión sexual adquiridas y que personas las tienen, etc., todo esto como un dispositivo de control y economía de la población.

Así, el discurso del sexo dentro del sistema queda para interrogar la dispersión de las sexualidades contra natura para poder clasificar las formas periféricas del placer y catalogar las perversiones y la nueva especificación del individuo, *no pretende suprimirla sino dándole una realidad analítica, la desliza bajo las conductas, la convierte en principio de clasificación y de inteligibilidad, la constituye en razón de ser y orden natural del desorden*,⁴⁰ es decir, se acepta una sociedad de la perversión, por no decir una sociedad permisiva ya que no se fijan fronteras a la sexualidad. Para poder hablar de un discurso de la sexualidad, es necesario ver el sexo no como sensación y placer sino como un juego de la verdad y de la falsedad, es decir, la verdad del sexo: *dominio absoluto del cuerpo, goce único, olvido del tiempo y de los límites*,⁴¹ para llegar a una verdad del sexo es necesario la *confesión* como generadora de un discurso, hay que describir los pensamientos, obsesiones, imágenes y placeres para llegar a esa verdad del sexo: el sexo como causa de todo y de cualquier cosa es un productor de saber y de poder.

Para llegar a la verdad del sexo, este es suprimido como un mecanismo que le hace decir su verdad, la curiosidad de la confesión está dispuesta a interrogarle bajo la figura de la petición del saber: saber sobre el placer, placer en saber sobre el placer, con el fin de saber ¿qué es lo que pasa en nosotros?, esta pregunta acerca de lo que somos es en función de una lógica del sexo (sexo-discurso: sexo-naturaleza, sexo-historia, sexo-significación) y así llegar a la verdad del sexo: el sexo como razón de todo, el sexo como *la forma en que un ser*

³⁹ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber*, p.15

⁴⁰ *Ídem*, p. 57

⁴¹ *Op. Cit.*, p.73

*humano se convierte en sujeto... los hombres aprenden a reconocerse como sujetos de sexualidad,*⁴² nosotros como seres humanos pertenecientes a una historia y a una sexualidad que nos reconoce como sujetos discursivos entre nuestro interior y los otros.

Las exigencias ideológicas de poder crearon mecanismo de prohibición sobre la sexualidad, lo cual ha llevado a pensar que existe determinado dominio de ella, el cual consiste en transformarlo ya sea para rechazarlo o aceptarlo, es decir desterritorializarlo y reterritorializarlo; Michel Foucault expone un ejemplo de esto, él habla del homosexual y dice que cuando la homosexualidad fue rechazada se buscó la manera de reivindicar su naturalidad, fue desterritorializada para ser estudiada y buscar la manera de reincorporarla a una estructura social ya no como perversión sino como algo legítimo y esa legitimidad de la homosexualidad es cuando se empieza a definir por lo que era médicamente y socialmente descalificada, es reterritorializada, se trata de un juego de posiciones: hoy no eres, y mañana serás a partir de lo que hoy no.

Para poder hablar del transexual como *otro género* y como *reflejo de una extraversión*, es necesario entender lo que es *el otro* antes de llegar a un principio y ubicación de una identidad; empezaré diciendo que usar el YO es usarlo como referencia hacia la identidad de ese sujeto: *la palabra YO nombra en cada caso una persona distinta y lo hace mediante una significación siempre nueva,*⁴³ es decir, que dependiendo de la significación que se le de al YO que permitirá establecer a un individuo determinado: Yo como Benjamín José Manuel Martínez Castañeda, como persona única e inconfundible en el mundo. El YO dictamina pertenencia de lo que territorializa como *lo mío*, en *lo mío* se encuentran descripciones que apoyan la identificación del YO: *es mío porque contribuye de modo destacado a la propagación de lo mío en mi contorno: es mío o que manipulo con mis manos, lo que veo con mis ojos...*⁴⁴ El territorializar, es cuando el yo se encuentra a sí mismo pero se identifica en relación con *lo otro*, con lo que no es pero lo acepta y lo hace suyo ya que es lo único que puede describirlo.

El otro habita en un mundo ideal como una abstracción de similitudes para describir el conocimiento de un YO: Existo yo, existe ante mí el ser, este existe ante mí el ser forma parte de la conciencia y la percepción *del otro* al asimilar semejanzas que transfieren sensaciones a *otro cuerpo*, es decir, son seres en comunicación y que están comparando *al otro* con ellos mismos; este despertar a la idealidad del mundo ubica al *ser* y al *parecer* como formas de comprender la

⁴² FOUCAULT, M, *El sujeto y el poder*, en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, p. 421

⁴³ MONTERO, Fernando, *Retorno a la Fenomenología*, p. 360

⁴⁴ *Op. Cit.*, p. 366

objetividad de las experiencias y de las vivencias de uno como objetos vivientes: *el mundo de las cosas no es sino la idea inacabada e inacabable que polariza el conjunto de las intencionalidades cuyo otro polo es el yo-sujeto*,⁴⁵ se trata de similitudes y reflejos en las experiencias sensibles.

Hablar de un *yo-sujeto*, es hablar de una construcción de signos que están construyendo un mundo: *el mismo hecho de usar tal lengua y no tal otra es un conformar nuestro mundo*,⁴⁶ es decir que no podemos ver las cosas como son ni como se nos presentan, si no es en relación a otros objetos que las modifican, vemos las cosas por secciones. Así yo como Benjamín José Manuel Martínez Castañeda, soy en relación a mis otros; y con mis otros me refiero a mi mamá Rosalía Castañeda Juárez, a mi papá Benito Benjamín Martínez Odriozola, a mi hermano Roberto Eduardo Martínez Castañeda, a mi condición geográfica: mi Colonia es Floresta Coyoacán, mi Delegación es Tlalpan, mi Ciudad es la Ciudad de México, mi país es México, a mi situación social: estudiante de la Licenciatura en Artes Visuales, estudiante de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, estudiante de la Universidad Nacional Autónoma de México; estas son algunas de las experiencias que me hacen ser quien soy, es el yo como objeto.

Se trata de conocer la realidad a partir de la esencia de las cosas, y dichas esencias no son otra cosa mas que las semejanzas y diferencias del *otro* en relación al *yo*; *cuando percibo a otro lo percibo como un ser encarnado, como un ser que vive en su cuerpo, como un ser semejante al mío*,⁴⁷ somos seres en comunicación que nos percibimos similares unos con otros porque conocemos al otro a partir de nosotros mismos. Se trata de *las diferencias de lo propio y lo ajeno así como las peculiaridades de la vida comunitaria*,⁴⁸ somos objetos-sujetos simultáneos pues somos parte de la misma percepción en el mismo momento, somos el yo que percibe al otro y somos la cosa percibida por el otro.

En este punto el drag queen busca ir más allá creando personalidades propias sin tener la necesidad de querer ser o emular a una mujer como el travesti, al no simular la figura femenina raya en la farsa y lo absurdo, mezcla lo fashion con lo que es considerado corriente para hacerlo más extravagante y grotesco. El drag queen al asumir una presencia política y social de manera folclórica, lo hace de la mano con las tendencias feministas para reivindicar la posición de la mujer, dejando de ser un objeto para la conservación de la especie y se presenta como

⁴⁵ SCHÉRER, René, *Husserl*, en *Historia de la Filosofía*, vol. X: *La Filosofía en el siglo XX*, p. 73

⁴⁶ ROBBERECHTS, L, *El pensamiento de Husserl*, p. 10

⁴⁷ XIRAU, R, *Op. Cit.*, p. 436.

⁴⁸ HUSSERL, Edmund, *Invitación a la fenomenología*, p. 41.

un ser individual; la reducción a la indiferencia nos lleva a enfrentar la crisis de la representación del sujeto, la cual deja de ser aquel sujeto que se representa como una estabilidad tranquilizadora a través de lo unitario y lo centrado, deja de ser un sujeto masculino, y la visión marxista que pone a las actividades características de la masculinidad como actividades propiamente humanas se derrumban y la mujer es incorporada a las esferas de trabajo productivo y se establece dentro de una nueva sociedad de humanos productores que otrora era de machos productores. El drag queen asimila las necesidades sociales, políticas e históricas de la mujer, y a partir de ello produce una imagen y un discurso de macho que asume y vive las experiencias que el hombre mismo le ha impuesto a la mujer como objeto, es decir, que el hombre se pone en los tacones de la mujer como el otro a partir de los signos construidos que delimitan a la mujer y así surge el drag queen como un ser que percibe el otro que vive en un cuerpo semejante al mío; según Lyotard se trata de incrementar nuestra sensibilidad a las diferencias e incrementar nuestra tolerancia, es aceptar que hay otros entre nosotros y que nosotros somos otros entre otros; el papel del drag queen es insistir en la diferencia como testimonio histórico-social de los tiempos del pluralismo.

1.3.2 Identidad, diferencia, principio de realidad y la función del Yo.

La Psicología propone un método asociacionista donde los datos del sentido común que son percibidos, clasifican los fenómenos en sensaciones, percepciones, imágenes, creencias, etc., como productos de una erosión conceptual *que empujan al hombre a buscar para su propio conocimiento una garantía de verdad;*⁴⁹ es decir que el hombre busca una garantía del como se ve en función de lo real y en función de lo verdadero. Este método asociacionista se basa en las experiencias de las reacciones del viviente, ahí los fenómenos buscan la forma mental de la similitud, llamado también análisis fenomenológico en el cual descansa la primera simulación de las formas: *Nada será en el intelecto que antes no esté en los sentidos;*⁵⁰ es decir, que se reduce lo real al punto de la sensación pura, en el que nada se reconoce. Es un proceso ambiguo pues esta sensación pura no reconoce pero si afirma como un acto de identificación que reconoce al objeto y al mismo tiempo lo afirma; a este acto Lacan lo ha llamado *el momento verdadero del conocimiento*, y la percepción es tratada como una alucinación verdadera, ya que los fenómenos se definirán ahí en función de su verdad.

La imagen como fenómeno esta enriquecida de datos concretos en función de la información, o bien como forma intuitiva del objeto, pero en el método

⁴⁹ LACAN, Jacques, *Más allá del "Principio de realidad"* en *Escritos 1*, p. 82

⁵⁰ *Op. Cit.*, p. 83

asociacionista es reducida a mera ilusión; ya que es considerada como el testimonio menos seguro de la realidad, *se le estima como el eco y la sombra de la sensación.*⁵¹ La imagen es considerada como un fenómeno psíquico que se inserta en las operaciones del conocimiento racional, la imagen como fenómeno psíquico carece de realidad verdadera y pertenece a la realidad ilusoria, ya que la realidad verdadera es válida para las ciencias físicas; así la imagen es para *reconocer la inteligencia de la realidad humana, en la medida en que se aplica a transformarla,*⁵² la imagen como sentido ilusorio es en función de la *apariencia* de lo real y en función de la experiencia de *no omisión*, hace de su interés todo lo que comprende lo suyo: lo cotidiano y lo ordinario. Esta experiencia de no omisión, es una experiencia de lenguaje, ya que el lenguaje, o bien la imagen, antes de significar algo, significa para alguien; el sujeto asimilará la importancia de la imagen al interpretarla y transferirla en medida de su experiencia y proceso vivido como sujeto para recuperar terreno en lo real verdadero y significar algo en su relación con el hombre. Tras esta interacción social, el sujeto desarrolla una identificación que hace evidente las relaciones sociales del individuo, mejor conocida como personalidad, que se caracteriza por ser imágenes informativas del comportamiento del sujeto, son imágenes con las que el sujeto se identifica una y otra vez.

Llegamos a la idea de que la imagen reproduce la realidad, tomando cuerpos, personas y objetos, la imagen es *una estructura ontológica del mundo humano que se inserta en nuestras reflexiones del conocimiento;*⁵³ se trata de un estado de espejo como identificación, en dicho espejo se lleva a cabo una transformación en el sujeto cuando asume una imagen espectacular, la cual es la base simbólica del *yo* como forma primordial, un *yo-ideal*. El espejo es una prefiguración alienante del *yo* como una relación ambigua entre la imagen y su fabricación, dándole a la imagen espectacular la categoría de umbral del mundo visible, que experimenta su última transformación en el cuerpo del sujeto para establecer una relación del organismo con su realidad; el sujeto, presa de su ilusión en su proceso de identificación, maquina sus fantasías que se transforma en una imagen fragmentada del cuerpo hasta llegar a una forma más estructurada como armadura que es considerada como la identidad alienante, que marcará una estructura rígida en el desarrollo mental del sujeto. Esta imagen del cuerpo fragmentado se presenta principalmente en los sueños con cierto nivel de desintegración del individuo que ayudará a la formación del *yo, que se simboliza oníricamente por... dos campos de lucha opuestos donde el sujeto se empecina en la búsqueda del altivo y lejano castillo interior, cuya forma simboliza el ello de*

⁵¹ *Ídem.*, p. 85

⁵² *Op. Cit.*, p. 87

⁵³ LACAN, J, *El estadio del espejo como formador*, en *Escritos 1*, p. 100

manera sobrecogedora;⁵⁴ este camino de reducción simbólica, el del espejo, termina cuando el sujeto se identifica con el semejante, se trata de una dialéctica que liga al yo con situaciones socialmente elaboradas como mediatización por el deseo del otro.

El cuerpo fragmentado, como identificación con el otro, cuestiona al ser en un sentido de hallar la verdad que interroga al hombre mismo; Martin Heidegger en su ontología fundamental comenta que esta interrogante del hombre, es para abrir al hombre a la existencia de su ser, es un acto determinista y existencialista que expone al hombre al ser-ahí, *el ser-ahí y ser se pertenecen mutuamente y no podrían darse por separado*,⁵⁵ se trata del hombre en relación a su ser, es el paso trascendental en el que el ente (hombre) va en busca de su ser. Dicho proceso esencial del ser mismo se logra con dos apropiaciones, una del hombre al ser, y la otra del ser al hombre; ambas apropiaciones pertenecen al principio de mutua co-pertenencia⁵⁶, en el cual se presentará la identidad como una tautología: $A=A$, es decir, cada A es él mismo lo mismo para sí mismo consigo mismo, como significado de identidad, como ley del ser, *a cada ente en cuanto tal le pertenece la identidad, la unidad consigo mismo*.⁵⁷ La unidad con nosotros mismos, la logramos a partir de nuestra relación con otro ente, cuando nos sentimos atraídos por su identidad, y yo atraído por el otro lo interpreto, lo igualo y lo apropio gracias al principio de mutua co-pertenencia, la cual reza así: *El ser se halla determinado, a partir de una identidad*,⁵⁸ es un enlace necesario del uno con el otro.

El principio de mutua co-pertenencia determina a partir de una dimensión que experimenta de lo mutuo a partir de la pertenencia del uno con el otro, lo uno en lo otro en lo mismo se pertenecen, es decir, se corresponden; el hombre encuentra su lugar en el todo del ser, ya sea como ser pensante o bien como ente abierto al ser, de esta manera el hombre permanece relacionado con el ser, y de esta manera se corresponden, *en el hombre reina una pertenencia al ser que atiende al ser porque ha pasado a ser propia de él*.⁵⁹ El ser es una presencia, o bien un estado trascendental, que sólo es y dura hasta que el hombre tiene la necesidad de él, y es gracias a esta necesidad del hombre, que el ser pasa a ser propia del hombre; así el hombre y el ser han pasado a ser propios el uno del otro, es decir que pertenecen el uno al otro. Esta necesidad o llamado más que en relación al ser, es una planificación del hombre como ser que lo provoca a una

⁵⁴ LACAN, J, *Op. Cit. No. 2*, p. 103

⁵⁵ DASTUR, François, *Heidegger*, en *Historia de la Filosofía*, Vol. X. *La Filosofía del siglo XX*, p. 155

⁵⁶ En algunas traducciones se dicta como el *principio de mutua pertenencia* o bien el *principio de mutua co-pertenencia*.

⁵⁷ HEIDEGGER, Martín, *El principio de identidad*, en *Identidad y diferencia*, p. 5

⁵⁸ *Op. Cit.*, p. 6

⁵⁹ *Op. Cit.*, p. 8

composición para estructurar su forma a partir del principio de mutua co-pertenencia, *de la misma manera que el hombre es dado en propiedad al ser, el ser, por su parte, ha sido atribuido en propiedad al hombre.*⁶⁰ En la composición existe un raro modo de atribuir la propiedad, se da a raíz de lo que es divisado, y en el momento en que es visto es apropiado por la vista, dándose así el *acontecimiento de transpropiación*; el cual se caracteriza porque es ahí donde el hombre y el ser se alcanzan el uno al otro en su esencia y adquieren lo que les es esencial para la construcción de su equilibrio: *en la composición divisamos una mutua pertenencia de hombre y ser en la que el dejar pertenecer es lo primero que determina el modo de la dimensión mutua y de su unidad;*⁶¹ este dejar pertenecer mutuamente a la apropiación visual como esencia de la identidad es la principal propiedad del acontecimiento de transpropiación, donde el ser y el hombre son a partir de todo aquello que los hace propios del uno del otro.

Heidegger retoma la propuesta que Hegel hace sobre el pensamiento como esencia de la idea absoluta del ser, su verdad misma como reflexión absoluta del pensar absoluto, a partir de un saber infinito, para llegar a la verdad del ser: el conocimiento de si mismo. A partir del conocimiento de si mismo Heidegger plantea una relación de exterioridad, *exterioridad significa el dominio exterior en cuyo seno se cobijan toda historia y todo transcurso real frente al movimiento de la idea absoluta,*⁶² esta exterioridad de la historia es una consecuencia de la autoenajenación de la idea de pensar y acontecer determinado por la dialéctica del ser, ser que se piensa a si mismo, ser pensado que se corresponde para resolver cualquier tipo de proceso resultando algo nuevo, o bien, adoptar una posición, para solucionar el problema del ser a partir de un diálogo con la historia. Este diálogo histórico es una fuerza que nos hace pensar en lo anterior, dentro de un espacio esencial que permite la percepción de lo impensado, que exige la liberación del pensamiento transmitido que al final de cómo resultado algo nuevo; se trata de una superación que integra lo superado, Heidegger lo ha llamado “el paso atrás”, que es un movimiento del pensar entre el saber y la esencia de la verdad, denominada: diferencia; el paso atrás es la diferencia que da paso a lo impensado, es decir que el comienzo es el resultado, es la integración de lo superado; se trata de la dialéctica del ser como un saber absoluto que se sabe a sí mismo.

El drag queen es una imagen que esta en busca de su reconocimiento que se irá gestando a partir de las experiencias vividas de su intérprete, la imagen del drag queen es garantía del cómo se ve en función de lo real, justo como

⁶⁰ *Ídem*, p. 11

⁶¹ *Ídem*, p. 12

⁶² HEIDEGGER, M, *La constitución onto-teo-lógica de la metafísica*, en *Identidad y diferencia*, p. 16.

expresaba al final de la introducción de este apartado, el drag queen esta en función de la situación social de la mujer, del macho y del homosexual en sus contextos, por eso el drag queen es considerado como un personaje de opinión social. La imagen del drag queen es una realidad ilusoria, es un personaje que enfrenta lo real a partir de la simulación, el drag queen retoma una situación crítica significativa para él, o que él cree importante en el desarrollo social, lo recupera para reintroducirlo en el terreno de lo real verdadero y llegar a la sociedad como una imagen informativa del comportamiento social, el discurso del drag queen es en relación con actos de identificación social; es de esta forma en que el drag queen, que a partir de una experiencia en el terreno de lo real, principalmente son experiencias apropiadas (la mujer en la política, el homosexual como “único” portador de VIH, el macho golpeador, por mencionar algunos), las revivirá con un personaje que reconoce y afirma el problema, y con ayuda de la sátira tratará concientizar a su público, o bien, simplemente ensimismarlos y hacerlos reír.

Por otra parte, el drag queen como sujeto de reflexión del conocimiento social, es una imagen espectacular, una imagen del yo-ideal en relación con la realidad y deseo del otro, es un cuerpo fragmentado; cuerpo identificado con el otro que cuestiona su ser, y al interpretar al otro lo apropia para llegar a la unidad de sí mismo. El yo-ideal del drag queen es la unión del hombre, la mujer y el homosexual, es decir, el drag queen hombre que agrade y defiende al mismo tiempo al hombre, a la mujer y al homosexual como estrategia de mutua co-pertenencia en su relación del uno con el otro como reflexión absoluta del conocimiento de sí mismo a partir de la diferencia; así el hombre es el comienzo, el homosexual y la mujer como fases intermedias, y el drag queen el resultado, así hasta que la diálogo histórico lo requiera.

1.3.3 El cuerpo fantasma y el cuerpo sin órganos.

Antes de entrar de lleno al fenómeno del cuerpo, me gustaría abordar un poco sobre la percepción de los objetos, ya que nuestra percepción remata en objetos y el objeto constituido se revela en relación a las experiencias, y nuestro cuerpo es un objeto de experiencias; me gustaría retomar el concepto *geométral* de Leibniz, definiéndolo como una visión carente de perspectiva, es el objeto visto desde ninguna parte como una manera de acceder al objeto. Ver un objeto es tenerlo dentro de un margen visual, es fijar un “alto” de la mirada que motiva un movimiento de exploración interna del objeto que nos permita abrirlo al mundo; el origen del objeto se encuentra en el corazón de nuestra experiencia, siendo ésta la que nos brinde un “en-sí” para nosotros producto de un pensamiento objetivo; se trata de nuestro cuerpo como objeto, lo que nos permite ser sujetos

perceptores de un mundo percibido. Descontextualizar sirve para ver mejor el objeto, es un sistema de devenir a partir de los recuerdos, y ver es igual a mostrar, es captar y habitar un objeto; todos los objetos son captados como coexistentes, cada objeto es lo que el otro ve, es el objeto visto desde todas partes, es el alto de la mirada que nos dará una experiencia de una parte del mundo como recuerdo que deviene otro objeto. Es a partir del objeto absoluto, infinidad de perspectivas y coexistencias rigurosas, que el ser toma importancia desde mi cuerpo, donde la coexistencia será entre mi punto de vista del mundo y el objeto de este mundo, resultando estar mi cuerpo en un espacio objetivo.

El significado del “en-si” es en relación al funcionamiento del cuerpo para la creación de diferentes estructuras de nuestra consciencia, es hacernos conscientes de la experiencia de poseer un cuerpo: *no puedo comprender la función del cuerpo viviente más que llevándolo yo mismo a cabo y en la medida en que yo sea un cuerpo que se eleva hacia el mundo,*⁶³ es mi cuerpo como objeto abierto a receptores internos (alma/cuerpo) o exteriores (físico/fisiológico), siendo éstos los que llenan de consciencia al cuerpo. Yo al poseer la experiencia del cuerpo y brindarle consciencia a mi cuerpo, puede presentarse un recuerdo o voluntad “fantasma”, siendo un fenómeno de suplencia a partir de determinantes psíquicos; el fantasma es un movimiento del ser-del-mundo, es una significación práctica, es un reconocimiento corpóreo y/o una atención a la vida a partir de condiciones fisiológicas que dan paso a un miembro fantasma, producto de una historia personal y cognitiva del en-si, es ser conscientes del pasado, como reflejo de algo a lo que se enfrenta; *el miembro fantasma es la presencia de una parte de la representación del cuerpo que no debería darse, ya que el miembro correspondiente no está ahí... el miembro fantasma pasa a ser un recuerdo,*⁶⁴ o una percepción del mundo, ya que yo soy consciente de mi cuerpo a través del mundo. El ser-del-mundo es el origen del miembro fantasma, es una emoción, un atolladero existencial del sujeto, es la ruina del mundo objetivo a partir de una significación simbólica, es una ilusión ampliada hasta llegar al cierre de la realidad; así el ser-del-mundo es una actitud existencial que se puede manifestar en un recuerdo, una emoción o un fantasma.

La psicología clásica proponía un cuerpo como un objeto que no me deja, como una estructura invariable, Merleau-Ponty con una visión fenomenológica se opone a esta visión clásica del cuerpo y propone un cuerpo capaz de presentarse ante nosotros no como objeto sino como idea, *yo observo los objetos exteriores con mi cuerpo, los manipulo, los examino, doy la vuelta a su alrededor, pero, a mi cuerpo, no lo observo: para poder hacerlo sería necesario disponer de un segundo*

⁶³ MERLEAU-PONTY, M, *Fenomenología de la percepción*, p. 94

⁶⁴ *OP. Cit.*, p. 99

*cuerpo...*⁶⁵; es por eso que mi cuerpo al no poderse alejar de mi y al no poderlo apreciar de todos sus lados, el cuerpo se convierte en una imagen, una idea. Mi cuerpo es coexistente a los demás objetos, es decir coexistente a partir de lo que ve y toca, así mi cuerpo es un medio de comunicación con el mundo, una experiencia; mi cuerpo se reconoce por medio de sensaciones dobles, son sensaciones ambiguas que alternan funciones de tocante y tocada: *cuando toco mi mano derecha con mi mano izquierda... puedo reconocer la mano tocada como la misma que seguidamente será tocante*,⁶⁶ esta experiencia, o mejor dicho esta reflexión, es comunicarme interiormente con el mundo, el cuerpo y los demás, se trata de ser (existir) junto con ellos en lugar de ser al lado de ellos.

Pensar en el espacio corporal, es pensar el cuerpo y las cosas percibidas como experiencias dentro de un espacio objetivo, el espacio es la envoltura del cuerpo, y ser cuerpo significa ser mundo: *la espacialidad del cuerpo es el despliegue de su ser de cuerpo, la manera como se realiza como cuerpo*,⁶⁷ la estructura del espacio sirve para la estructuración del cuerpo, me refiero a que las diferentes partes de mi cuerpo se unificarán a partir de un valor funcional y simbólico; pongo como ejemplo el brazo, seguro vino a tu mente la imagen del "brazo completo": desde el hombro hasta la punta del dedo medio, esa imagen es en relación a un valor simbólico, ya que no podemos dejar de pensar en el "brazo" sin la mano, y la mano sin estar cogiendo algo, y para poder coger algo se tiene que poner en funcionamiento todo el "brazo", así se da la unificación del cuerpo; donde el significado de "brazo" se vio afectado por un valor simbólico principalmente, pero "brazo" hace referencia a una parte del miembro superior, que esta dividido en cintura escapular, brazo, antebrazo y mano, y para poder haber llegado a esa concepción de "brazo" es necesario la relación o coexistencia entre la mano, antebrazo, brazo, cintura escapular y sujeto. Así, este valor simbólico-funcional es mi cuerpo visto desde dentro: *... yo no estoy delante de mi cuerpo, estoy en mi cuerpo, o mejor, soy mi cuerpo. Nosotros no contemplamos únicamente las relaciones de los segmentos de nuestro cuerpo... somos nosotros mismos el que mantiene juntos estos brazos y piernas...*⁶⁸

Del cuerpo fantasma como resultado del ser-del-mundo, paso al cuerpo sin órganos como ser que siente; antes de seguir quiero hacer referencia a una metáfora: cuando se habla de cuerpo sin órganos se dice que es *cuando los órganos no son todavía más que esbozos*.⁶⁹ El Psicoanálisis estudia la relación entre deseo e inconsciente como productos de agenciamiento, y el agenciamiento

⁶⁵ *Ibid.*, p. 108

⁶⁶ *Op. Cit.*, pp. 110-111

⁶⁷ *Ídem*, p. 165

⁶⁸ *Op. Cit.*, p. 167

⁶⁹ DELEUZE, G, *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*, p. 160

maquínico es un tipo de cuerpo sin órganos, es donde se forma el inconsciente, es el soporte del deseo; el cuerpo sin órganos es una experiencia de despersonalización, es el verdadero sentido del hombre masa. Las masas, son agrupamientos de sujetos en busca del cuerpo sin órganos, dichos sujetos son víctimas de la despersonalización del deseo, que no es otra cosa más que la deserción del organismo: los órganos del sujeto están proyectados sobre otro sujeto, formando nuevas relaciones donde no se sabe quien es quien, dando así comienzo al cuerpo sin órganos.

La masa inscrita en el cuerpo sin órganos no trata de territorios sino de definir signos, pero los define a partir de un signo que se une torpemente con otros signos, liberándolos de la dominación del significante; el signo cuenta con dos estados coexistentes: signo paranoico (dominado por el significante) y signo-partícula (liberado del significante), el que nos importa es el signo-partícula como conexión con otros sujetos y otros órganos, entrando en una relación particular con los otros, dejando de ser masa para convertirse en manada: *en la manada cada uno se guía por su compañero... y cada uno se define a través de las distancias entre los miembros de la manada;*⁷⁰ la manada es un polo maquínico de signo-partícula o semiótica asignificante, se trata del acoplamiento del signo y la partícula, donde cada miembro de una manda es una partícula. En otras palabras, pensemos en una sociedad cualquiera en la que el día a día la convierte en masa, sociedad en la que yo estaré en la masa sin separarme de ella, queriendo siempre estar en el corazón mismo de la masa, pero también en esa sociedad hay escuelas o sectores en las que unas “partículas” se cruzan entre ellas, encontrando varias cosas en común como la música, la forma de vestir, de hablar, por decir algunos ejemplos, dentro de este sector el sujeto ha dejado de ser masa, ahora pertenece a una manada.

De la masa a la manda, ese es el primer paso al cuerpo sin órganos, y en la manda depende de uno crear su propio cuerpo, *el cuerpo se lo hace cada uno o de lo contrario ni sirve ni se soporta,*⁷¹ es una fuerza material en devenir que se revela contra el cuerpo definido socialmente con el fin de poner en crisis la representación del cuerpo; el cuerpo lleno, con órganos, o como menciona Deleuze: el cuerpo lleno de órganos, es un cuerpo diseñado por los sistemas de poder y al mismo tiempo es un cuerpo aprisionado y esclavizado volviéndolo antiproductivo y carente de identidad. Este cuerpo improductivo, lleno de órganos, en su devenir llegará a ser *un cuerpo que cada día es otro, que busca el retorno a la desnudez innombrable,*⁷² es liberar al cuerpo del Estado, la religión, la familia, si

⁷⁰ *Op. Cit.*, p. 171

⁷¹ JUANES, J., *Artaud/Dalí Los suicidados del surrealismo (Y Jackson Polloc y Andy Warhol como remate)*, p. 46

⁷² *Ídem*, p. 47

el cuerpo no rompe estas cadenas el cuerpo no se liberará de los órganos represores; el cuerpo debe ser carne y vivir la carne, se trata de corporeizar los cuerpos (alma y sujeto) y singularizarlos: *si tener cuerpo significa asumirse en el dolor inexplicable, pues bienvenido sea el dolor.*⁷³ El cuerpo sin órganos improductivo y desterritorializado, carente de imagen e identidad en relación con los otros, dueños de su placer y su dolor, son cuerpos sin límites queriendo renacer día a día.

El modelo del cuerpo sin órganos que sigo es el de Gilles Deleuze, pero él lo enfoca a la teoría económica, es por eso que sólo desarrollo el primer escalón del cuerpo sin órganos: de la masa a la manada y yo la concluyo con la idea original de Artaud: el cuerpo sin órganos donde se rehacen los cuerpos. La mirada de Artaud se enfoca a un cuerpo vivido al cien, sin límites, como un proceso catártico; y Deleuze ve en el cuerpo sin órganos una manera de poner en crisis al capitalismo como sistema, pero para deshacer al capitalismo hay que alborotar a las masas, volverlas manadas esquizofrénicas, es decir, un cuerpo sin órganos, y de ahí se sigue con la transformación de los modos de producción capitalistas; es por eso que solo retomo el primer escalón de la teoría de Deleuze, una teoría económica, y la continúo con la base teórica de Artaud, una teoría más social.

El drag queen, al ser un agente crítico-social, es un “geometral” como cuerpo descontextualizador de un espacio objetivo, haciéndose consciente de poseer un cuerpo; en la voluntad fantasma participan dos factores: el miembro mutilado y el miembro traumatado, el drag queen pertenece a ambos factores; quiero hacer un paréntesis en esta parte, la teoría de Merleau-Ponty sobre el cuerpo fantasma no es para nada falocéntrica como la imagen del drag queen, pero las estrategias que utilizan para sus espectáculos críticos se asimilan a dicha teoría. Primero podría considerarse como miembro mutilado, al ser capaz de mutilar imaginariamente su pene y asumirse como mujer con senos y vagina, y poder desarrollarse como tal; sin embargo el drag queen no quiere ser mujer, y en este proceso de transexuar su cuerpo sufre una serie de ataques sobre su cuerpo procesual, y su miembro, en este caso el pene, al no ser mutilado por completo se vuelve en un miembro traumatizado, es decir, un miembro cercenado a la mitad, causando problemas existenciales en el drag queen, siendo esto lo que lo lleva a sentirse como mujer, hombre y homosexual al mismo tiempo, dentro de un proceso de comunicación con el mundo, llegando a estas experiencias de sensaciones dobles (tocante/tocado), así como se va reconociendo como hombre, se va identificando como mujer, y viceversa.

⁷³ *Op. Cit.*, pp. 49-50

El cuerpo traumatizado del drag queen como voluntad fantasma, es un movimiento particular del ser-del-mundo para llegar a un reconocimiento corporal víctima de una historia personal dentro de un espacio objetivo, donde el cuerpo es la envoltura del ser en el mundo gracias a la mancuerna simbólico-funcional de las partes que integran el cuerpo (habría que recordar el ejemplo de la noción de "brazo" que mencioné anteriormente); cuando el sujeto logra poner en acción todas las partes de su cuerpo, tanto físicas (miembros inferiores, superiores, tronco, músculos, etc.) como psicológicas (cercenar su pene, imaginarse tener vagina o senos, lograr ser un híbrido), él está viviendo su cuerpo desde dentro, él está siendo su propio cuerpo, él es un drag queen.

Por otra parte, el drag queen para ser cuerpo sin órganos tuvo que haber pasado de pertenecer a una masa (vivir dentro de un sistema) a pertenecer a una manada (un sector más cerrado), para poder empezar a definirse como drag queen, es necesario que se defina a partir de las distancias que hay entre los miembros de su sector; no quiero decir con esto, que existe un solo sector para los drags queens, sino todo lo contrario, quiero hacer notar que cada drag queen tiene una preocupación diferente (es un factor de desterritorialización y despersonalización), hay unos que critican el papel de la mujer en la sociedad actual, otros que se enfocan en la doble moral, etc. Al ubicarse dentro de una manada, se definirán en relación a las conexiones resultantes entre otros órganos y otros sujetos y sus respectivas distancias, es por eso que es necesario que en la manada en que se vaya a encontrar un drag queen haya hombres, mujeres, infantes, adolescentes, para lograr un cuerpo y una identidad diferente, pero no ajena a su realidad; el sujeto que pertenece a una manada tiene la necesidad de poner en crisis la representación de su cuerpo que el sistema le ha obligado a ver de sí mismo, y al darse cuenta de que su cuerpo está lleno de órganos improductivos, tiene la oportunidad de recrear su propio cuerpo, pero es necesario que el sujeto sea carne y viva la carne para ser un cuerpo diferente para ser un drag queen.

Quiero concluir este apartado, y así mismo el capítulo, con una referencia que hace Jorge Juanes sobre Antonin Artaud y su teoría del cuerpo sin órganos como un cuerpo sin límites que se convierte en la nueva referencia a lo real, un cuerpo sin órganos impaciente por renacer día a día. ¿Y por qué concluir con esta cita?, es fácil de entender, en el primer punto del capítulo hablé de las estrategias posmodernas: hiperrealidad, simulacro, consumo a la carta, espectáculo y capitalismo como estrategias aplicadas a las formas de concebir los objetos o gadgets, siendo este un proceso de construcción a partir del deseo y la similitud a los órganos sexuales. En el segundo punto indagaba si el hombre sigue siendo la

medida de todas las cosas bajo el hilo conductor de la hiperrealidad y su consecuente un cuerpo post-biológico que supera la carnalidad del cuerpo para en este último punto regresarle su condición de carne al cuerpo y plantear un problema de doble identificación entre sujetos y el mundo, a partir de una desarticulación social que se vive hoy en día entre las personas y los sistemas de poder, y poder plantear la figura del drag queen como una figura esquiza, una máquina que corta los flujos sociales para alborotar a las masas y obligarlas a reinventarse y reidentificarse infinitamente. Después de explicar mis razones de por qué la siguiente cita, no me queda más que dejarla como reflexión:

...Artaud encarna el retorno del andrógino como posibilidad de reconstruir la unidad primordial. Lo femenino que es también lo masculino, lo masculino que es al mismo tiempo lo femenino. "Un hombre en verdad no tiene sexo"...⁷⁴

⁷⁴ JUANES, J, *Op. Cit. No. 2*, p. 51

CAPITULO II
FOTOGRAFÍA, UN MEDIO FLUIDO PARA ENCONTRAR ESA OTRA
REALIDAD



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

II.1 Hoy todo existe para culminar en una fotografía.

En este segundo capítulo abordaré la fotografía, en particular el cuerpo en la fotografía, para poder seguir desarrollando las teorías fenomenológicas abordadas en el primer capítulo, con la diferencia que aquí serán atacadas desde la estética y lo relacional; con un enfoque estético me refiero a que la fotografía es una imagen icónica, es un acto, una acción, la fotografía al ser una acción estética no se puede concebir fuera de su contexto ya que es un juego de relaciones entre el fotógrafo, lo fotografiado y el que mira. Me auxiliaré de la fenomenología para deconstruir esta primera concepción de fotografía (imagen: acción /contexto), y a partir del "Otro" poder llegar a una mirada múltiple de la realidad, a una fotografía despersonalizada, a una fotografía relacional.

La palabra fotografía se deriva de los vocablos griegos *phothós* (luz) y *graphein* (grabar) haciendo referencia a un proceso técnico que fija una imagen sobre materiales sensibles a la luz; bien es cierto que el uso de la cámara oscura se remonta al Renacimiento, gracias a las descripciones de Durero en 1525, Giovanni Batista della Porta y de Daniel Barbaro en 1553, es hasta 1827 cuando Nicéphore Niepce logra el primer positivo gracias al proceso de heliografía, en 1837 Louis Jacques Mandé Daguerre logra una imagen más rica en detalles con una gama amplia de tonos entre la luz y la sombra, en 1839 William Henry Fox Talbot perfecciona el dibujo fotogénico, descubriendo el principio de "imagen latente", dejar expuesto a la luz un papel previamente sensibilizado hasta obtener una imagen visible, ya para 1840 sir John Herschel descubre la cianotipia o proceso al ferropusiató. Quiero detenerme en esta parte de la historia de la fotografía para hacer una referencia ahora a la historia del arte; en 1830 surge una especie de refugio en el individualismo, el artista renuncia a la independencia y se envuelve en la impersonalidad e insensibilidad, es una forma muy vanidosa del individualismo, *un individualismo al que ni siquiera le parece que merezca la pena descubrirse*,¹ durante este periodo postrevolucionario cae el socialismo y el proletariado es reducido al silencio; por otro lado, existen nuevos avances técnicos, y el capitalismo e industrialismo modifican todos los ámbitos de la vida diaria del hombre, éste es el panorama en el que se gesta el Segundo Imperio Francés en 1850, haciendo cambios radicales a la moderna civilización urbana: *el burgués se vuelve vanidoso, exigente, arrogante y cree poder hacer olvidar, con meras formalidades externas, la modestia de su origen y la promiscuidad de la nueva sociedad de moda*.²

¹ HAUSER, A, *El Segundo Imperio*, en *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el rococó hasta la época del cine*, p. 307.

² *Op. Cit.*, p. 309

París deja de ser la capital de Europa, convirtiéndose en la metrópoli de los placeres corrientes y baratos donde la vida artística es dominada por una producción fácil; pero no todo es pretencioso, por el lado de la oposición se encuentra el *naturalismo*, como un arte aplicado a los principios de las ciencias exactas para la descripción artística de la realidad, *hace derivar casi todos sus criterios de probabilidad del empirismo de las ciencias naturales. Fundamenta su criterio de la verdad psicológica en el principio de causalidad, el desarrollo correcto de la acción, en la eliminación de la casualidad y el milagro.*³ El naturalismo, según Arnold Hauser, es el primer movimiento artístico de la modernidad, con el fin de atenerse al presente como único objeto importante y tiene la finalidad de ser un arte para las masas bajo la representación del pueblo sin interés folklórico, es una manifestación cruda e imparcial; *sienten que la fealdad de sus campesinos y trabajadores y la corpulencia y la vulgaridad de sus mujeres de la clase media son una protesta contra la sociedad existente, y que su “desprecio del idealismo” y su “revolcarse en el fango” son parte de las armas revolucionarias del naturalismo.*⁴

La fotografía ha sido un medio vital para la comunicación y la expresión, de no ser por esa fiebre de imitar la realidad, propia del primer arte moderno (Renacimiento, Manierismo, Barroco y Neoclásico), con la ayuda de la cámara oscura y la cámara lúcida se acercaron tanto a una copia precisa de la naturaleza que ya no se podía permitir el uso de lápices y pinceles para satisfacer esa demanda, *sólo el lápiz de la naturaleza podía servir... conseguir que la luz misma fijara la imagen en la cámara, sin tener que dibujar a mano;*⁵ a diferencia del naturalismo, la fotografía es el triunfo de lo popular en las artes gráficas, ya para 1839 los diarios de Francia hacían énfasis en el Daguerrotipo como una herramienta de registro para los viajeros obteniendo resultados diferentes a la pintura y el dibujo, este nuevo invento, la fotografía en sí, era un sustituto del dibujo al natural. A pesar de que los primeros positivos impresos se hicieron populares, el público se muestra desilusionado porque la imagen no cumplió la promesa de su invención, los retratos no habían sido bien logrados, no se había obtenido alguno en que los ojos estuvieran abiertos y la actitud fuese natural; tan pronto se logró el avance técnico, se abrieron infinidad de estudios fotográficos en los que toda clase de personas posaron ante la cámara, lo que llevó a nombrar a la fotografía como el espejo con memoria.

La demanda que tuvo el retrato familiar se debió a la sensibilidad que el alto índice de mortalidad presentó en el siglo XIX, un slogan publicitario decía:

³ *Ídem.*, p. 312

⁴ *Op. Cit.*, p. 315

⁵ NEWHALL, B, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, p. 11.

“Conserva la sombra, donde la sustancia se esfuma. Deja que la naturaleza imite, lo que la naturaleza hizo.”⁶

Los gabinetes fotográficos desarrollaron un estilo particular para interpretar las personalidades e individualidades del fotografiado, Nadar (Gaspard-Félix Toumarchon) decía que para lograr un retrato íntimo y cercano al individuo, el fotógrafo debía ponerse en comunicación con la persona para lograr el plagio de la naturaleza, ya que el fotografiado exigía que el registro fuera más neutro y que se le quitaran arrugas y defectos faciales.

Es en este punto del retrato en el que regreso al naturalismo, pero ahora desde la crítica, la fotografía en el naturalismo es vista como un registro de la vida, ya que te permite observar las costumbres de otros y ser influidos por ellas; más atrás decía que el naturalismo es un arte sin interés folklórico, la fotografía también lo es en este punto de inflexión entre la Época Moderna y Contemporánea, la fotografía es sólo una de los tantos avances tecnológicos que acompañaron al segundo tercio del siglo XIX. La primera fase del desarrollo fotográfico es el perfeccionamiento de las impresiones en positivo, lo único que importa es el estudio de la luz tanto física como químicamente, nada es más importante que el poder conseguir una imagen estable con ayuda de la luz y la química; logradas las primeras impresiones (Heliografía, Daguerrotipo, Calotipo, Cianotipia, etc.), la fotografía se encargará de registrar la vida urbana moderna, hará el registro de arquitectura, retratos, paisaje urbano, fotografía construida, a diferencia de la pintura naturalista que se encarga del paisaje rural y del campesino, y el nuevo problema de la fotografía será el estudio de la luz y la sombra, siendo esto lo que la llevará a un periodo de veinte años de estancamiento técnico; también se convertirá en herramienta servil de la pintura, los prerrafaelistas, los primeros impresionistas y los simbolistas se auxiliarán de la fotografía como herramienta para la elaboración de sus propuestas pictóricas. La fotografía principalmente sirvió de registro visual para auxiliar a la botánica, la antropología, la arquitectura, sentando las bases para lo que será el fotoperiodismo; otro aporte de la fotografía fue el estudio del movimiento lo que originó la imagen en movimiento: el cine; esta revolución fotográfica del documento y la imagen en movimiento obligó a los fotógrafos a diferenciar la fotografía contemplativa de la fotografía artística, en 1880 con la irrupción del pictorialismo la fotografía tomará un nuevo camino.

⁶ *Ídem*, p. 32

2.1.1 Declaración de principios: la verosimilitud.

El problema central de este punto será la mimesis, entendiéndose como la imitación de la naturaleza, equivalente a su original; si la fotografía se comprometía a representar la verdad, la pregunta de muchos fotógrafos era: ¿por qué no puede aspirar a delinear la belleza?, esto alentó a fotógrafos para producir imágenes con el fin de purificar y ennoblecer la práctica fotográfica, y hacer de ella un Arte puro. La fotografía es vista como un objeto que atestigua la existencia de lo que da a ver, es considerada como la imitación más perfecta de la realidad, Baudelaire decía que la fotografía era una herramienta ridícula, ya que se creía que *una buena imagen en que todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, todas las trivialidades del rostro se hacen visibles, muy exageradas: cuanto más dura es la imagen, más contentos quedan;*⁷ creía que el arte era la reproducción exacta de la naturaleza y a manera de sarcasmo opinaba que si la fotografía brindaba las cualidades de la exactitud: entonces la fotografía era el Arte puro. La crítica de Baudelaire es un último intento por defender la imaginación y la creatividad, su crítica se da dentro del naturalismo y está en contra de la vulgar imitación de la realidad, declarando que la fotografía era un simple instrumento de memoria documental de lo real y el Arte puro una creación imaginaria. Tiempo después, la fotografía se presentó como una huella de lo real que nos obliga a creer la existencia del objeto representado, Ronald Barthes llamó a esto lo real literal: *la imagen no es lo real, es un análogo perfecto y es precisamente esta perfección analógica la que, ante el sentido común, define a la fotografía;*⁸ la fotografía capta un aspecto de lo real resultado de una selección arbitraria, sólo capta las cualidades visuales que se dan en el instante a partir de un punto de vista único.

Hoy en día existe una ética de la visión, la que nos permite extender y manipular nuestra concepción de lo que merece ser mirado estableciendo una relación de poder y conocimiento con el mundo, en una fotografía lo que habla es el lenguaje y la visión del otro que se ajusta en la medida de lo posible a aquel con quien quiere comunicarse, es decir que el fotógrafo se ajusta a la visión del otro, imita la mirada del otro, donde *la imagen quizás distorsiona* (la mirada del otro), *pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen* (del mundo de otro).⁹ El que observa una fotografía debe estar consciente de que *la vista puede ser turbada de dos maneras y por dos causas*

⁷ Apud. DUBOIS, Ph, *De la verosimilitud al index. Pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en la fotografía*, en *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, p. 23.

⁸ DUBOIS, Ph, *Op. Cit.*, p. 31.

⁹ SONTAG, S, *Sobre la fotografía*, p. 16. Los paréntesis son míos.

opuestas: por el paso de la luz a la oscuridad, o por el de la oscuridad a la luz,¹⁰ Platón hace referencia al mito de la caverna:

“Un antro subterráneo que tiene todo a lo largo una abertura que deja libre a la luz el paso, y, en ese antro, unos hombres encadenados desde su infancia, de suerte que no puedan cambiar de lugar ni volver la cabeza, por causa de las cadenas que les sujetan las piernas y el cuello, pudiendo solamente ver los objetos que tengan delante... ¿crees que verán otra cosa, de sí mismos y de los que se hallan a su lado, más que las sombras que van a producirse frente a ellos al fondo de la caverna?...”¹¹

donde el paso que va de la oscuridad a la luz es la salida del hombre de aquella caverna, y el paso de la luz a la oscuridad es el retorno del hombre a la caverna; con esto se podría hablar de la dialéctica como una forma de conocimiento, es decir, para conocer un objeto hay que conocerlo primero por lo que no es, y después reconocerlo desde su sombra, su reflejo y su cuerpo. La imagen fotográfica es un objeto dialéctico, ya que el fotógrafo es quien proporciona la idea de lo bueno y lo bello, y en el observador producirá la luz y el conocimiento del mundo visible que lo invitan a la reflexión y al entendimiento de la verdad; por otra parte, la fotografía no hace la esencia de los objetos que capta, no hace nada real, solamente representa lo que en verdad es, haciendo de la imagen fotográfica una mera interpretación del mundo como la pintura y el dibujo, es copia de la apariencia o de la realidad; así la imagen fotográfica es un fantasma, es una imagen alejada de lo verdadero, convirtiendo al fotógrafo en un imitador que no conoce más que las apariencias de las cosas: *todo imitador no tiene sino conciencia superficialísima de lo que imita;*¹² el acto fotográfico parte del interés en las cosas tal como están y que nos proveerá de una imagen como documento.

Por otra parte, Aristóteles propone una visión donde todo viene a ser imitación, remedando las costumbres y los hechos sin posibilidad de error, y la fotografía como reproducción del mundo tal cual es, haciendo de ella una verdad inmediata, una imagen que muestra a sujetos imitados por un fotógrafo que cuenta su realidad sin mudar de persona; imitar es propio del ser humano, *todo se complace con las imitaciones...aquellas cosas que miramos en su ser con horror,*

¹⁰ PLATÓN, *La República o de lo justo Libro VII*, en *Diálogos*, p. 157

¹¹ *Ibid*, p. 155

¹² PLATÓN, *La República o de lo justo Libro X*, en *Op. Cit.*, p. 227

en sus imágenes al propio las contemplamos con placer,¹³ se trata de una contigüidad instantánea entre la imagen y su referente, haciendo de la apariencia de lo real una huella. El fotógrafo decimonónico C. Duben expresa de una manera tan cruda: *No hay duda de que el retrato fotográfico sirve para estrechar más y más los lazos de amor y amistad, pues es una copia viva del pincel de la naturaleza; ¡y qué gusto es para una madre conservar la efigie de su hijo, cuando éste ya no existe entre los vivientes!*¹⁴ La representación cruda en el acto fotográfico hace del espectador un testigo de una metáfora social, podremos ver una fotografía de alguna guerra y la observamos con indiferencia, el dolor representado nos de igual, ya que es un dolor ajeno a nuestro contexto; es como dice Susan Sontag que no reflexionamos con la fotografía, que sólo la recordamos como algo superfluo y que terminan como objetos de contemplación y no de reflexión y conocimiento.

La representación es una acción, y el que representa lo hace en función de sus costumbres, la fotografía es imitación no tanto del hombre sino de los hechos y de la vida, *no se hace la representación para imitar las costumbres, sino válense de las costumbres para el retrato de las acciones;*¹⁵ sobre este punto, Richard Avendon (fotógrafo) hace una reflexión y explica que las fotografías representan una realidad que el observador no tiene, y sólo a partir de las fotografías uno puede conocer a las personas y sus contextos. La fotografía resume la realidad en una variedad de pedazos de información, es una forma reduccionista para relacionarse con el mundo; casi toda la fotografía de vanguardia proclama un descontento con la realidad, expresando el anhelo de otro mundo a partir de la reproducción de este mundo, *la fotografía inevitablemente conlleva una determinada condescendencia de la realidad. De estar "allá fuera", el mundo pasa a estar "dentro" de las fotografías,*¹⁶ este tipo de fotografía nos ofrece una relación experimentada en el mundo y una aceptación confusa del mundo.

El mundo es representación como verdad aplicable a todo ser que vive y conoce, es la Tesis principal de Schopenhauer que nos quiere decir que el mundo que nos rodea, a nosotros como seres vivientes y pensantes, es una representación, es decir, que todo lo que puede ser conocido es un objeto que produce una percepción únicamente en el que percibe: *todo lo que constituye parte del mundo tiene forzosamente y por condición un sujeto y no existe más que*

¹³ ARISTÓTELES, *Arte Poética*, p. 19

¹⁴ *Apud.* CASANOVA, Rosa, *Un nuevo modo de representar: fotografía en México 1839-1861*, en *Hacia otra historia del arte. Tomo 1. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, p. 208

¹⁵ *Op. Cit.*, p. 26

¹⁶ SONTAG, *Op. Cit.*, p. 85

por el sujeto. El mundo es representación;¹⁷ dentro de la fotografía, no importa tanto el referente, lo que importa es que lo mostrado haya estado ahí como un objeto perceptible manteniendo una relación de conexión física entre él mismo, el entorno y el sujeto que percibe, la imagen fotográfica remite a un solo referente, *una foto esta ligada dinámicamente a un objeto único, y sólo a él, esta foto adquiere un poder de designación... es un testimonio; ella atestigua la existencia (pero no el sentido) de una realidad,*¹⁸ la fotografía como imagen del mundo es una representación, y su sentido es completamente exterior a ella, ante nuestros ojos afirma que algo ha existido pues lo esta representando más no nos dice qué es lo que ha querido decir; la representación fotográfica es una realidad empírica, una representación, para nosotros como meros observadores. La principal tarea del acto fotográfico es aislar una parte de la realidad física que el ojo no puede concebir en absoluto, haciendo de la fotografía una ilusión que nos hace ver el mundo de una manera en la que no se pueda decir que sea ni que no sea.



Fig. 1 Théodore Tifferau

En el México decimonónico hubo una gran aportación por parte de los “artistas viajeros” en la formación de una iconografía nacional inconscientemente, ya que ellos venían a territorio mexicano como investigadores de las nuevas ciencias de dicho siglo (arqueología, botánica y antropología principalmente); los estudios visuales (litografía, fotografía y dibujo) que realizaron como parte de sus investigaciones, sirvieron como una proyección de lo mexicano durante casi todo el siglo XIX. Un fotógrafo viajero fue Théodore Tifferau (Fig. 1), químico francés llegado a México en 1840 interesado en la minería, en su escrito “*L’or et la transmutation des métaux*” presenta una fotografía de unos mineros; dicha fotografía es una huella del cómo eran las personas dedicadas a la minería en 1842; hoy en día esa

imagen es de contenido dialéctico, pues nos presenta una escena completamente diferente a lo que la gráfica, y el arte en general, nos tenía acostumbrados a ver en relación a la imagen del mexicano, la cual siempre había sido la imagen del indio en calzón de manta o bien la india con los ropajes de una criada. La fotografía de Tifferau nos presenta a siete mineros con ropajes ajenos a los establecidos por la plástica, visten overoles y camisas de algodón, diferentes tipos

¹⁷ SCHOPENHAUER, A, *El mundo como representación. La representación sometida al principio de razón*, en *El mundo como voluntad y representación*, p. 21

¹⁸ DUBOIS, Ph, *Op. Cit.*, p. 50

de sombreros, paliacates al cuello; es una forma un tanto diferente a la del indígena representado en la pintura o escultura, es otro tipo de mexicano, quizás esta imagen como reflexión nos presenta una verdad física del sujeto. Esta fotografía es un registro de un proceso: la minería; en lo único que convergen esta fotografía y el indio retratado en la plástica, es en el mexicano como trabajador: obrero, campesino, criado, etc.

Siguiendo con la fotografía de los mineros de Tifferau, en su momento sirvió como un documento para la práctica de la minería; hoy, esa fotografía, para nosotros es un objeto de contemplación, pasamos de ser espectadores a ser testigos de un momento y una acción congelada, que realmente existió. Esta fotografía hoy en el 2011 es una imagen que representa una realidad que yo espectador no vivo; nos ayuda a entender y conocer un contexto, un mundo a través de una fotografía.

2.1.2 Una diversa visión del mundo, un estímulo a la vivacidad de la imaginación

En una imagen, cualquiera que sea, al intérprete se le brinda autonomía de ejecución (interpretación), es libre de entender e intervenir las formas de composición, dándole a la imagen el carácter de “obra (imagen) abierta”, imagen *que es llevada a su término por el intérprete en el mismo momento en que la goza estéticamente;*¹⁹ quien produce una imagen lo hace con el fin de comunicar algo a partir de la sensibilidad e inteligencia del espectador, es decir, que la imagen puede ser vista y comprendida desde múltiples perspectivas, o “actos de libertad consciente”, reinventando la imagen en un acto de compatibilidad con el autor, obligando al espectador a observar la imagen desde diferentes lugares para verla desde aspectos siempre nuevos. El mundo nos provee imágenes del conocimiento, del recuerdo y del olvido, *todos nos reflejamos de algún modo en las numerosas y variadas imágenes que nos rodean, forman parte de quienes somos,*²⁰ es por eso que las imágenes son para nosotros un lenguaje que se nos revela como un relato, un universo paralelo de palabras e imágenes donde encontramos la experiencia del mundo que denominamos como real. Una imagen, en este caso una fotografía, es a partir de las percepciones entre lo imaginado y representado por el fotógrafo, y entre lo que nosotros podemos nombrar, recordar y aprender en un contexto social.

En una imagen existe algo denominado “poética de la sugerencia”, que afirma que una imagen se plantea abierta a la reacción del espectador, es decir, el

¹⁹ ECO, U, *La poética de la obra abierta*, en *Obra abierta*, p. 73

²⁰ MANGUEL, A, *La imagen como relato*, en *Leer imágenes. Una historia privada del arte*, p. 21

artista sugiere una imagen que se terminará a partir de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete; una sola palabra se convierte en un mundo de significaciones, los cuales se pueden encontrar y correlacionarse con otras palabras (significados), haciendo de la imagen una obra (imagen) abierta a nuevas posibilidades de lecturas; Plinio el Viejo, naturalista romano del siglo I d.C, afirmaba que las pinturas podían ser fieles espejos del mundo, habría que añadir que en el antiguo arte romano la subjetividad es propia del objeto de representación artística, es decir, que la imagen o la idea existe ya en el alma del artista, es una representación interior que se enfrenta a la realidad. En una fotografía lo que está en juego es el problema de la objetividad, debido a que *lo que leemos en una imagen varía según quienes seamos y lo que hayamos aprendido, debilitando la creencia de que podríamos compartir una misma visión del mundo,*²¹ lo que hace de la fotografía una imagen como testigo dialéctico, una imagen que registra lo que ha sido visto por el fotógrafo y que remite a lo que no se ve como conclusiones críticas del espectador en referencia a lo que ha visto.

Michel Foucault cree que la imagen de un espejo se considera como el doble perfecto, un espejo juega el papel de la reduplicación, juego en el que se repite lo que se muestra por primera vez, siendo el reflejo del espejo una imagen en *el interior de un espacio irreal, modificado, encogido, curvado, se vea en él lo mismo... si bien descompuesto y recompuesto,*²² logrando reflejar imágenes nuevas e idénticas, se trata de una ley de reciprocidad pura que trata al espejo como un objeto que ve y es visto: la imagen que refleja el espejo y la escena que contempla; con el fin de transformar la realidad en signo, en un intersticio que *ha tomado su realidad. Realidad que sólo debe al lenguaje y que permanece por completo en el interior de las palabras,*²³ como una nueva experiencia entre el lenguaje y las cosas, permitiendo una nueva forma de conocimiento entre la comparación de la semejanzas entre las identidades y diferencias. La imagen fotográfica como espejo, repite al infinito lo que ha tenido lugar una sola vez, es decir, que repite lo que no podrá repetirse nunca más existencialmente, haciendo de la escena representada un signo con el objeto de establecer una comunicación.

Un signo puede ser natural como el reflejo de un espejo, o bien, una convención como una palabra que significa una idea para un grupo de personas; un signo puede pertenecer a lo que designa como el sueño al cansancio, o estar separado de él como los diputados y senadores son al poder legislativo; un signo puede ser tan constante que pueda asegurar su fidelidad como la luz al día, también puede ser probable como la sed a la diabetes; siendo estas las formas del

²¹ MANGUEL, A, *La imagen como testigo*, en *Op. Cit.*, p. 92

²² FOUCAULT, M, *Las palabras y las cosas*, p. 17

²³ *Op. Cit.*, p. 55

conocimiento empírico se puede pasar a la comparación de las semejanzas a partir del conocimiento racional. Ahora el signo significa en el interior del conocimiento a partir de la certidumbre y la probabilidad, dando paso al conocimiento de lo probable, para que un signo funcione debe estar inmerso en lo que significa y al mismo tiempo ser diferente de ello, para transformar la imaginación en memoria, en conocimiento racional. La fotografía como signo debe ser reconstruida en relación al espectador y sus signos en función de los otros con el fin de interpretar su contenido (mensaje), esta codificación reconoce la relación entre el significante y el significado dándoles un uso metafórico siempre y cuando tengan propiedades comunes entre significante y significado.



Fig.2 Manuel Álvarez Bravo

La imagen que nos muestra una fotografía, es la imagen del espejo del que habla Foucault, una fotografía es la reduplicación del reflejo del espejo (del mundo), es una recomposición de la realidad, ya que en ella sólo podemos observar algunas partes del todo del mundo, adaptadas a un espacio ilusorio, es el paso de la tercera dimensión a lo bidimensional de la imagen impresa; esta imagen impresa nos dará apoyo para llegar a nuevos conocimientos a partir de la comparación de las semejanzas; pensemos en un retrato que el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo (Fig. 2) realizó a la pintora mexicana Frida Kahlo, es una composición vertical, en el centro se encuentra Frida sentada sobre un banco o una silla, del lado

izquierdo inferior una escultura prehispánica de pequeño formato, es necesario reforzar que en aquel entonces, por los años 30, el arte prehispánico tuvo una fuerte influencia en los modos de producción cultural en México, siendo esta escultura un signo de convención entre los promotores culturales de esos tiempos.

Frida viste una falda tehuana, no se puede pensar a Frida sin algún elemento tehuano en su indumentaria, es por eso que Frida nos designa lo tehuano, y este elemento tehuano que ella porta nos remite a su origen que en la imagen se encuentra separado de él, es decir la escena no es del istmo de Tehuantepec, pero la falda nos remite a él; retomando este elemento de lo

tehuano, si un mexicano ve la imagen natural de una tehuana, es decir la tehuana en su contexto, le vendrá a la mente la imagen de Frida como una constante, pero si un extranjero ve una pintura de Frida Kahlo vestida de tehuana, pensará a Frida como tehuana como una probabilidad; lo tehuano funciona como signo de identidad social y étnica, es decir, una taxonomía social.

Es esta probabilidad la que nos llevará al conocimiento racional, seguimos en la fotografía de Frida, de la probabilidad de Frida como tehuana pasamos a la certidumbre de Frida como mujer nacida en el Distrito Federal, de padre judío-húngaro y de madre de ascendencia española, ahora tenemos la certeza de que Frida si era mexicana más no tehuana; lo tehuano como signo funcional se encuentra inmerso dentro de la tradición cultural de las culturas de Oaxaca, por otra parte, el elemento tehuano se diferencia de lo tradicional a lo popular como tendencia indigenista que se vivía en las propuestas artísticas de la Escuela Mexicana; en México se trataba de buscar cauces artísticos propios que respondieran a una idiosincrasia mexicana, encontrar formas o manifestaciones nuevas que conservaran la herencia dual histórica: lo indígena y lo hispano. Asignaron a las artes plásticas una misión educativa de importancia y hasta la de procurar presentar temas, tipos o costumbres nacionales; en este punto lo mexicano funciona como código, y un código es un cumulo de signos en la formación de la comunicación social, lo mexicano como código es un mensaje ritualizado por la comunidad y en su nombre, significa la solidaridad social y nacional de una comunidad.

Lo que acabo de exponer no es más que la comparación de las semejanzas (identidades/diferencias) partiendo de la imagen como reflejo de una realidad que se convierte en signo, y el signo natural que se origina en el proceso del conocimiento empírico, dando paso al signo como memoria en el conocimiento racional, a partir del análisis de una fotografía.

II.2 La fotografía en el arte contemporáneo

El cambio del siglo XIX al XX comienza en 1870 siendo interrumpida con la contienda bélica mundial de 1914, este periodo histórico es conocido como la era del capitalismo monopolista; comienza la utilización de la energía eléctrica y el petróleo, inicia la internacionalización de la economía, la política y la cultura impulsando el perfeccionamiento del transporte y comunicaciones, es la era del Gran Capitalismo: internacionalización de la economía (colonialismo e imperialismo) pasando a un sistema rígidamente organizado y racionalizado. En el ámbito económico y político se deja ver una madurez, no siendo así para la sociedad y la cultura; en ella se observan signos de inseguridad, conocida como Crisis de fin de siglo: *Este ambiente de crisis lleva a una renovación de las tendencias idealistas y místicas y origina, como reacción contra el pesimismo imperante, una fuerte corriente de fe... se convierte en una nueva forma de romanticismo... la crisis misma como un incentivo para nuevas conquistas técnicas y experimentos de métodos de producción.*²⁴ El acelerado desarrollo de la técnica acelera el cambio de la moda y del gusto estético, una manía de experimentación estéril y sin sentido, una lucha por lo nuevo.

En materia de fotografía, de 1870 a 1880, el desarrollo de la técnica fotográfica favoreció al descubrimiento de un papel fotosensible seco a una película fotosensible instantánea, y su máxima aportación: el cine; ésta década es un tiempo de transición ideológica en el terreno fotográfico; se inició un debate entre la fotografía amateur y la fotografía artística, siendo hasta 1880 con el nacimiento del pictorialismo cuando se verá reflejado dicho debate. La fotografía pictorialista esta basada en principios científicos, Peter Henry Emerson (fotógrafo pictorialista) sostenía que *la tarea del artista era la imitación de los efectos de la naturaleza sobre el ojo humano... la fotografía era superior por la precisión con que transmitía la perspectiva, y que sólo quedaba relegada ante la pintura, porque carecía de color.*²⁵ El difuminado fue la herramienta principal del pictorialismo, debido a que dicho movimiento creía que en la naturaleza nada tiene contorno y que todo es visto contra el fondo de otra cosa y estos contornos se difuminan ligeramente en esa otra cosa impidiendo distinguir dónde inicia una y dónde termina la otra; este alejamiento de la naturaleza, con ayuda del difuminado, se debió a que el pictorialismo no pretendía hacer una reproducción de la realidad, el movimiento buscaba la creación de una imagen de contenido artístico al mismo nivel de la pintura y la escultura, para ser aceptados por las instituciones del arte.

²⁴ HAUSER, A, *El Impresionismo*, en *Op. Cit.*, p. 420

²⁵ NEWHALL, B, *Op. Cit.*, p. 141

El movimiento pictorialista fue el primer movimiento de la vanguardia fotográfica, buscaba una fotografía de calidad artística, es decir, individualidad para interpretar la naturaleza; la originalidad de una obra de arte se debe a lo que expresa y cómo se expresa, logrando una impresión nueva y diferente de la naturaleza. *De haber conocido los griegos la fotografía y de habérselas legado no hubiese seguido la terrible decadencia artística que vino después de ellos, debida al abandono de la naturaleza.*²⁶ El pictorialismo no jugó a favor de la percepción, se mostró a favor de la reproducción; la autenticidad se juzga a partir del aquí y el ahora del original, con la reproductibilidad técnica se pierde autenticidad obteniendo un resultado diferente al original, *gracias a la reproducción técnica la copia puede llegar a contextos inasequibles a su original... permite a la copia salir al encuentro del receptor... hace perder valor a su aquí y a su ahora;*²⁷ con ayuda de la goma bicromatada, proceso fotográfico popularizado por Alfred Maskell y Robert Demanchy entre 1894 y 1900, los fotógrafos pretendían simular el *aura* por medio del acabado y las ventajas de reproducción de la goma. Walter Benjamin veía en el *aura* una acción irrepetible entre espacio y tiempo, el pictorialismo perdió valor como movimiento artístico y con la goma bicromatada se volvió un método de reproducción y copiado, creando imágenes vacías, *en la reproducción el valor testimonial de la cosa se tambalea al quedar la duración material fuera del alcance humano... lo que así se viene abajo es la autoridad misma de la cosa... en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta.*²⁸ El pictorialismo, como toda vanguardia, rompió esquemas y en su decadencia puso en crisis la fotografía en cuanto arte, por la que luchó en sus orígenes.

La sensibilidad del siglo XX ve en la fotografía del XIX un modelo con valor original, en particular en la fotografía de paisaje ven un modo de traducción y representación de diferentes discursos: cientificismo, esteticismo e industrialización; ven en esta fotografía un relato de reconstrucción histórica, un proceso de legitimación de un estilo histórico. Es hasta 1930 que la fotografía y la pintura toman un nuevo aire vanguardista, Moholy-Nagy lo llamó como las posibilidades creativas de lo nuevo: *lo nuevo sólo se descubre lentamente gracias a viejas formas, a viejos instrumentos y áreas de expresión que en el fondo ya están sentenciados con la aparición de lo nuevo pero que, bajo la presión de la novedad inmanente, alcanzan una floración eufórica.*²⁹ Se recurrieron a distintos procedimientos y experimentos, el más importante del siglo XX el collage no pudo faltar en la fotografía; esta necesidad de cosificar las relaciones humanas orilló a

²⁶ EMERSON, Peter, *Fotografía naturalista (1889)*, en *Estética fotográfica*, p. 80

²⁷ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Sobre la fotografía*, p. 96

²⁸ *Op. Cit.*, p. 97

²⁹ BENJAMIN, W, *Pequeña historia de la fotografía*, en *Sobre la fotografía*, p. 49

la construcción de algo artificial (fabricado), recayendo en un valor funcional, fallando en el intento de controlar artísticamente la fotografía.

2.2.1 Fotografía, vanguardia y modernidad: constructivismo y dadaísmo

A principios de siglo XX se buscaba un nuevo sentido estético partiendo de las propiedades y características de un medio de expresión (pintura, fotografía, escultura, etc.), en el caso de la fotografía, se buscaba lograr una fotografía que pareciera fotografía; es decir, una fotografía carente de manipulación, una fotografía pura, se inició una lucha contra lo artesanal del pictorialismo y se pretendía liberar a la fotografía de la pintura, dándole reconocimiento a una estética fotográfica por primera vez: *la cámara debe ser utilizada para un registro de vida, para expresar la misma sustancia y quintaescencia de la cosa misma... la tendencia de la fotografía es a través del realismo;*³⁰ esta nueva estética fotográfica exigía la claridad de las formas, imágenes bien delineadas, imágenes fuertes y directas, fotografías que se sostengan por si solas.

El realismo de la fotografía directa fue absorbido por el sistema, ya que las demás artes se revelaban, el sistema hizo de la fotografía un arte oficial, se escudaban con la apariencia realista de la fotografía; como consecuencia, la fotografía dio un vuelco hacia lo pseudorealista, *su función ya no era la expresión de la verdad, sino el ocultamiento de la misma... cubría con un velo de agradable hipocresía las cosas desagradables;*³¹ la actividad creativa se redujo a un virtuosismo en los detalles de las formas, los temas eran los mismos y ya no se producía algo nuevo. El mundo del arte en general tenía la necesidad de devolver la confianza a la realidad, el artista se esforzaba en superar el refinamiento de la producción plástica como crítica socio-histórica, denominada como la cultura de vanguardia; *la verdadera y más importante función de la vanguardia no era "experimentar", sino encontrar un camino a lo largo del cual fuese posible mantener en movimiento la cultura en medio de la confusión ideológica;*³² en este punto del arte de vanguardia, la fotografía pretendía romper con las gastadas convenciones y reclamar libertad de expresión.

Durante los primeros años del siglo XX en Rusia se aceleró el desarrollo de la industria con el afán de modernizar el país y darle una posición imperial en los territorios de China, Japón y Siberia, la vida industrial urbana se vio favorecida por la privatización ya que proveía grandes estímulos para esperar más de la vida; ese

³⁰ NEWHALL, B, *Op. Cit.*, p. 184

³¹ DE MICHELI, M, *Las vanguardias artísticas del siglo XIX*, p. 47

³² GREENBERG, C, *Vanguardia y Kitsch*, en *Arte y cultura*, p. 17

proceso de industrialización reflejó en la vanguardia rusa una necesidad de superar a las artes figurativas, se necesitaba derrocar la "naturaleza" de la objetividad ya que carece de significado, era necesario concretizar la sensibilidad mediante una representación natural: *siempre será válido aquel medio expresivo que permita que la sensibilidad se exprese de modo posiblemente pleno y que sea extraño a la objetividad habitual*,³³ a través de la sensibilidad se llega a la representación sin objetos, se han liberado a las ideas para construir un mundo nuevo, el mundo de la sensibilidad; esta visión de la no-objetividad que propone el Suprematismo ruso, nos abre la puerta a una nueva cultura donde el espacio y el tiempo han renacido.

En 1917 Rusia vivía un proceso de cambio político, se desplazó el sistema zarista y se implementó un Estado constitucional burgués, en Noviembre de ese mismo año vino la Revolución del pueblo (Octubre Rojo o Revolución de Octubre, Octubre para los rusos pues el sistema zarista se regía con el calendario juliano) logrando establecer un Estado obrero, mejor conocido como "democracia soviética"; este cambio político es la nueva cultura que esperaba el Suprematismo, como era de esperarse el cambio no sólo fue a nivel económico y político, vino un giro artístico y cultural que reconstruyó el país. Si el Suprematismo tenía la necesidad de una vida espiritual para superar a la naturaleza, el Constructivismo, producto del Octubre Rojo, intentaba recrear constructivamente el mundo, como intento de no aceptar un arte individual sino un arte colectivo; al constructivista no le interesa un futuro, le importa más el momento presente del hoy, creían que el que piensa en el futuro es quien ama el pasado y quien piensa en el mañana se encarga de no hacer nada; esta transgresión constructivista al proyecto ilustrado de la modernidad se refleja en el cambio de elementos constructivos: el tiempo deja de ser descriptivo y se convierte en ritmo, y el espacio deja de ser el volumen y se convierte en profundidad, se renuncia a la masa y se aceptan los planos; estos principios fundamentales de la técnica constructivista favorecen a una estética de la máquina y la tecnología, aplicada a un arte a favor de la Revolución.

El Constructivismo y la idea de reconstrucción social rusa, encontraron en la fotografía una nueva significación del arte, vieron en la fotografía el arte de lo real, penetrando más en la naturaleza y sus rincones; es a partir de 1913 que recurren a la fotografía para detener y registrar el mundo "real" por su valor documental e informativo, confiaban en la fotografía para negar el mundo de las apariencias utilizándola en contextos irónicos para develar la verdad objetiva del entorno. El inventor de los Rayos X, Wilhelm Conrad Röntgen, fue la inspiración de los fotógrafos constructivistas, veían en las radiografías *la prueba innegable de las conexiones naturales entre estructura exterior e interior... demostraban la*

³³ Cirlot, L, *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, p. 148

existencia de la “realidad real” debajo de los objetos físicos,³⁴ es decir, la estructura sobre la que se construye algo; la negación a la subjetividad del constructivismo y su defensa de lo científico usaban la radiografía como instrumento en sus procesos creativos relacionados al trabajo, tecnología y organización. Otro uso que el constructivismo dio a la fotografía fue con un fin satírico a partir de la “construcción” de fotomontajes, usaban diferentes fragmentos fotográficos y juntaban colores, palabras, letras e imágenes, sintetizaban pintura y letras para crear imágenes con contenido figurativo y no necesariamente inteligible; al utilizar referencias periodísticas y fotográficas de su época,



Fig.3 Alexander Rodchenko, Girl with lei

introducían sus imágenes a contextos más amplios y al mismo tiempo absurdos por las características del collage (fotomontaje), pretendían proclamar y persuadir con un fotomontaje como motivo ideológico, debido a que una fotografía tiene un valor descriptivo y expositivo.

Alexander Rodchenko (fig.3) como fotógrafo constructivista, recurría a la fotografía documental haciendo referencia a la forma humana, defendía la línea como el elemento más dinámico en la composición: *La línea ha conquistado todo y ha destruido los últimos baluartes de la pintura –el color, el tono, la*

*textura y el plano- ...construir estructuras nuevas, convenientes, constructivas en la vida, no a partir de la vida ni fuera de la vida,*³⁵ su fotografía consiste en unidades geométricas, el uso de la diagonal como eje compositivo, con ayuda de estos dos elementos constructivos Rodchenko podía mostrar “la realidad” desde todos los puntos de vista, menos desde el ombligo: *para que una persona llegue a*

³⁴ BOWLT, J, *El arte de lo real: la fotografía y la vanguardia rusa*, en *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, p. 72

³⁵ *Apud.*, BOWLT, J, *Op. Cit.*, p. 79

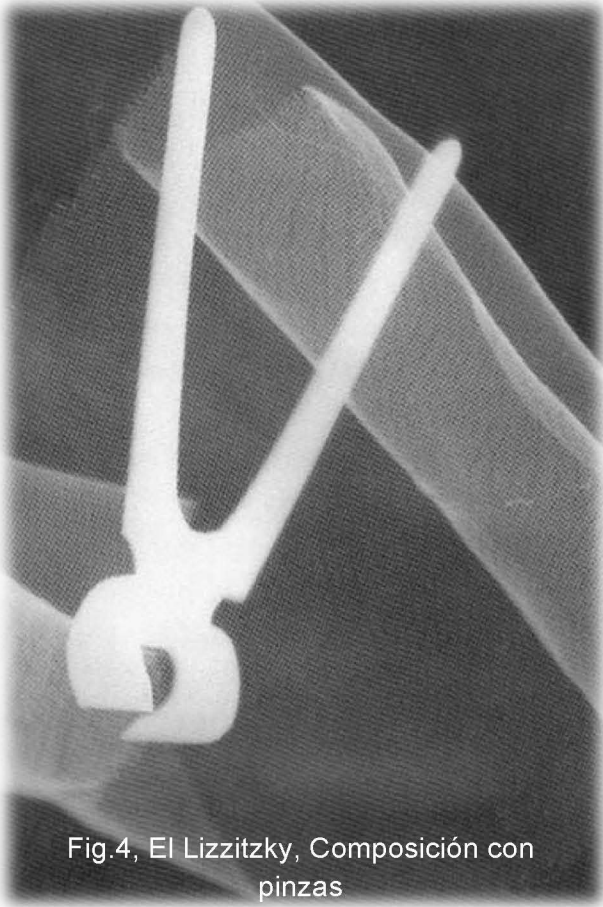


Fig.4, El Lizzitzky, Composición con pinzas

acostumbrarse a ver desde puntos de vista nuevos, es esencial fotografiar temas cotidianos, familiares, desde posiciones totalmente inesperadas,³⁶ fotografiaba desde diferentes puntos para presentar una imagen total y poco ortodoxa de su época.

A diferencia de Rodchenko, El Lissitzky (fig.4) fue diseñador, fotógrafo y arquitecto de la vanguardia rusa, revolucionó los modos de concebir el espacio euclidiano en un espacio imaginario derivado de las relaciones entre espacio, objeto y vida: *el arte es una invención de nuestro tiempo, un todo complejo que liga lo racional con lo imaginario, lo físico con lo matemático*,³⁷ es decir, que el ser humano compara las cosas creadas por él mismo con las formas dadas

por la naturaleza, existiendo una distancia entre objeto creado y objeto natural llamado espacio, y este espacio es un “*sistema posicional*”, quiere decir que dicho espacio será estructurado a partir de direcciones verticales, horizontales o diagonales, creando una ilusión esencial del espacio irracional con sus infinitas posibilidades. Lissitzky proponía la innovación de un mundo matematizado para crear espacios multidimensionales matemáticamente no materializables, se enfocaba en únicamente cambiar la forma del espacio físico mas no su estructura, sus propiedades tridimensionales; se sustentaba en la teoría de la relatividad, en el momento en que espacio y tiempo dependen de sus propios movimientos, siguiendo estas leyes de la filosofía natural se podrían construir formas artísticas para producir efectos en nosotros a través de nuestras sensaciones. En su fotograma titulado “*Composición con pinzas (1924)*” como fondo ocupa una maya cuadrículada cuyo movimiento en líneas ondulate produce la impresión de una superficie y un cuerpo y al estar en reposo genera una sensación de espacio, el cual al ponerse en movimiento genera otro objeto nuevo que durará lo que dure el

³⁶ *Ibid.*

³⁷ LISSITZKY, El, *Arte y pangeometría*, en *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, p. 109

movimiento, en este fotograma nos encontramos ante la sensación de un espacio imaginario mediante un objeto material, en este caso la maya cuadrículada.

Mientras en Rusia se vivía el “Octubre Rojo”, en la Europa occidental se vivían los estragos de la “Primera Guerra Mundial (1914-1918)”, por aquellos años las manifestaciones plásticas se mostraban en contra de la guerra y del pacifismo utópico que ofrecían los Estados; la sociedad tenía necesidad de vivir en grande, había un gran disgusto contra todo lo que implicaba una sociedad moderna, los valores estéticos fueron superados por lo grotesco y lo absurdo; así nació Dadá, producto de una rebelión: *una rebelión que exigía una adhesión completa del individuo a las necesidades de su naturaleza, sin consideraciones para con la historia*,³⁸ la frase de Descartes “No quiero ni siquiera saber si antes de mí hubo otros hombres” fue su estandarte revolucionario, con ello querían ver el mundo bajo una nueva mirada. Los dadaístas no reconocían teorías, su sistema fue el no tener sistemas, tenían una tarea destructiva que cumplir, en el caso particular de Alemania, veían en el dadaísmo, y en el fotomontaje, una forma de expresar la idea de una nueva realidad. Los creadores del fotomontaje dadaísta alemán: John Heartfield y Raoul Hausmann, creían que había fracasado la no-objetividad del arte y que éste necesitaba un gran cambio para no perder vigencia dentro de un contexto social; se preocupaban por las características de los materiales para la renovación de contenidos, auxiliándose de fotografías como material para crear estructuras diversas, haciendo del fotomontaje una fórmula dialéctica; dadá, arte y vida se unieron en el correr de todos los días, el fotomontaje no tenía pretensiones de eternidad pero sí de contribuir en el desarrollo de una nueva visión de lo real inmediato, *los dadaístas deseaban poner este arte de acuerdo con el hombre activo, con la vida que late en su plenitud*.³⁹

Utilizar el fotomontaje para los dadaístas significó desplazar lo realista de la fotografía, por un modelo abstracto en un terreno cultural, buscaban crear una verdad cultural: *el fotomontaje expresaba la verdadera naturaleza abstracta de los aspectos polifacéticos de la sociedad revolucionaria, así como las nuevas percepciones y el nuevo significado del espacio donde se desarrollaba*,⁴⁰ la idea de una intervención visual como el fotomontaje sirvió para explicar la naturaleza abstracta que las dislocaciones de la Primera Guerra Mundial dejaron sobre una sociedad disfuncional, creían el fotomontaje como una descomposición cultural. El arte abstracto seguía estando conectado con el concepto tradicional de realismo, el fotomontaje era visto como una abstracción de las “realidades”, implicando la

³⁸ DE MICHELI, M, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 136

³⁹ *Ibid.*, p. 147

⁴⁰ FOSTER, S, *La cognición cultural: el dadaísmo berlinés, la fotografía y la ideología del espacio*, en *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, p. 147

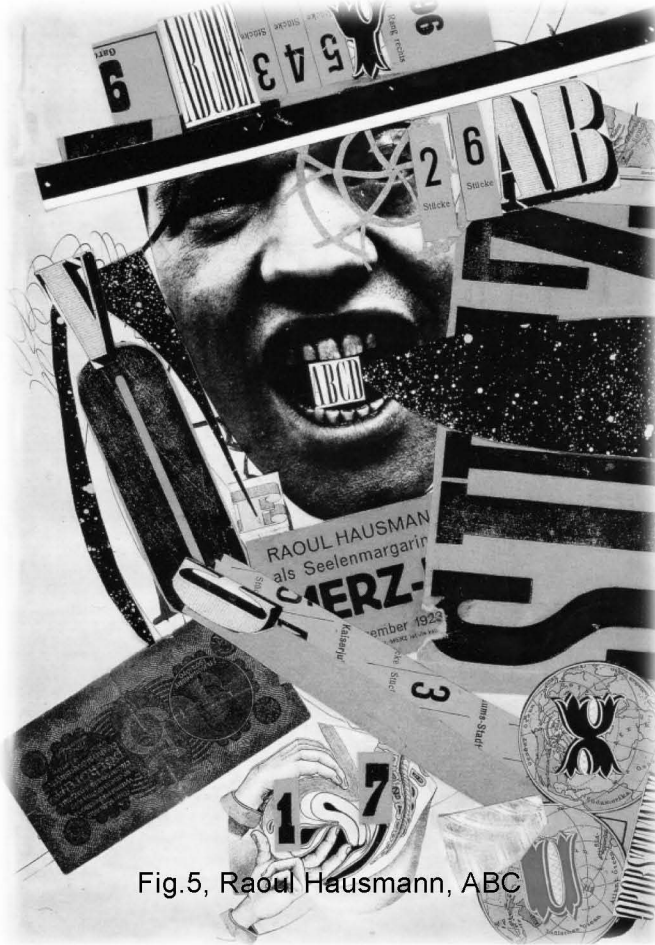


Fig.5, Raoul Hausmann, ABC

crisis de la realidad convencional como un mecanismo de comprensión; en este intento de renovación o reconfiguración social y cultural era necesario recurrir a una abstracción liberadora, el fotomontaje se convirtió en el medio ideal como una representación directa de aquella realidad fragmentada socialmente.

En el fotomontaje “ABC” de Raoul Hausmann (fig.5) es una abstracción de construcciones mediáticas, él consideraba que lo que construye a un individuo era su espacio mediático (periódicos, textos, etc.), su proceso creativo, en general, muestra recortes del mundo impreso: *en la imagen global, letras y palabras funcionan al mismo nivel que las*

*imágenes en un marco nuevo donde le espacio que ocupan ya no sirve a su contexto original;*⁴¹ el uso del fotomontaje le brindaba un sinfín de posibilidades donde elementos, contenidos, formas, significados y apariencias se terminaban integrando en una unidad. Hausmann veía en la fotografía un aparato ideológico de las diferentes visiones del mundo y en el fotomontaje la alteración del espacio fotográfico convencional, permitiendo recrear las visiones cambiantes del mundo moderno al mundo contemporáneo.

2.2.2 Muerte y posthistoria del arte: después del fin de la fotografía

El periodo entreguerras se vio cobijado por las nuevas vanguardias artísticas que rechazaban el realismo y las reglas clásicas mostrando un deseo por la experimentación a partir de los conflictos sociales e individuales; para el mundo contemporáneo, Dadá significó el fin de todo relato institucional, el dadaísmo se

⁴¹ *Ídem*, p. 158

dejó ver como un movimiento de reconocimiento y destrucción de lo real como instrumento de agitación social; el espíritu dadaísta está presente en las “nuevas” manifestaciones artísticas como una explosión de la estética fuera de lo tradicional, es la negación de los lugares asignados tradicionalmente a la experiencia estética permitiendo estar más cerca de la experiencia concreta de lo actual, *el éxito de la obra de arte consiste... fundamentalmente en la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición.*⁴² Gianni Vattimo considera que la muerte del arte se debió a la revolución de las masas, en la que buscaban la estetización de la vida en la forma en que los medios de comunicación distribuían información, cultura y entretenimiento a partir de los criterios generales de belleza, Vattimo creía en los medios de las masas como esfera pública de los gustos comunes, *el placer estético no se define como el deleite que el sujeto experimenta por el objeto sino como ese placer que deriva de comprobar que uno pertenece a determinado grupo que tiene en común la capacidad de apreciar lo bello.*⁴³ Estas son las dos formas, para Vattimo, de la muerte del arte, por un lado es utópico como estrategia de reintegración de la experiencia estética, y por el otro lado es real cuando se presenta la estetización como dominio de los medios de comunicación de masas.

A finales de los años cincuenta se debatía sobre la creciente cultura de masas del cine, publicidad, medios de comunicación, ciencia ficción, diseño y nuevas tecnologías extendidas por todo occidente, deseando producir manifestaciones artísticas que tuviera un recibimiento popular similar; ahora una tira de comic y una lata de jamón pasaron a ocupar el lugar de un cuadro y una escultura como la última manifestación del arte como experiencia de vida. Con las dos formas de la muerte del arte según Vattimo, nos acercamos a lo que Walter Benjamin llamó “*percepción distraída*”, la cual va de la mano del ocaso y la declinación; de aquí parte Vattimo para declarar que el arte es “*exposición de un mundo y producción de la tierra*”, quiere decir que el arte tiene “la función” de definir un mundo histórico, una sociedad y/o un grupo social, por otra parte, con producto de la tierra hace referencia al arte como presencia, manifestación que reclama siempre nuevas interpretaciones, nuevas lecturas, nuevos mundos posibles como contexto de mensajes articulados, como lenguaje que se manifiesta en aquello que está sujeto a una condición natural, es decir, aquello que madura como el ser vivo que lleva las señales del tiempo; el envejecimiento de la obra de arte, o mejor dicho el fin del arte, se presenta de manera positiva como actividad que va en busca de nuevas posibilidades de sentido.

⁴² VATTIMO, G, *Muerte o crepúsculo del arte*, en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, p. 51

⁴³ *Op. Cit.*, p. 53

El fin de la historia significa el final de la alternativa marxista, es decir el final del socialismo y la victoria del liberalismo y el capitalismo como sistema económico, ya no hay alternativa viable al capitalismo restableciéndose las relaciones de producción capitalista en Rusia, China y Europa del este tras la caída de la URSS en 1989; el fin de la historia es el fin de los regímenes políticos. El arte llega a su fin, según Arthur Danto, cuando tiene la tarea de no representarse a través de los relatos legitimadores, es decir, ciertas tradiciones y prácticas artísticas, ya que vivimos “fuera de la historia”, en un momento de pluralismo y alta tolerancia, donde no hay reglas al menos en el arte. Danto ve en el fin del arte la forma en que un conjunto de prácticas dieron lugar a otras, las cuales no pueden sustentar ningún tipo de relato que las consideraran como siguiente etapa, *la vida comienza realmente cuando la historia llega a su fin... se progresa en el camino del autoconocimiento... tener conciencia de quién es y de lo que significa ser... a pesar de ser el fin de la historia, es, realmente, “el primer día del resto de su vida”,*⁴⁴ se deja ver una relativa pérdida de fe en el relato legitimador, modo en que las cosas deben ser, en otras palabras, el arte contemporáneo dispone de todo el arte pasado para el uso que se le quiera dar; lo contemporáneo es un periodo de información desordenada en dónde todo está permitido.

Decir que nuestro momento es “posthistórico”, es decir que vivimos en un momento no desarrollado, fuera del linde de la historia, lejos de avanzar por los caminos de la civilización, dentro de un mundo barbarizado; en este momento el arte no se enfrenta contra ningún otro tipo de arte, como en su momento lo fue el constructivismo del cubismo; aquí ningún “estilo” es más verdadero que otro, todo arte está al mismo nivel. Danto dice que no es posible establecer afinidades históricas y afirmar que el arte ha terminado, no significa que no habrá más arte, sino que será arte después del fin del arte, él lo ha denominado “arte posthistórico”, donde se separa el arte de la filosofía, liberando al arte de poseer un estilo, desapareciendo del mundo del arte (instituciones: museos, galerías, etc.). *Un mundo pluralista del arte requiere una crítica pluralista del arte, lo que significa una crítica que no dependa de un relato histórico excluyente, y que tome cada obra en sus propios términos...*⁴⁵ por lo que cualquier cosa puede ser arte, todas las formas son nuestras y podemos relacionarnos con ellas a nuestro modo; esto implica que para que el arte juegue dentro de una forma de vida, debe existir un sistema de significados para quien lo hace, y para el observador debe haber otra serie de significantes que le permitan captar el significado de formas anteriores y reconstruirlo tantas veces sea posible. Es importante destacar que se puede imitar la obra y el estilo de un periodo anterior más no vivir el sistema de

⁴⁴ DANTO, A, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, p. 27

⁴⁵ *Ídem.*, p. 174

significados que crearon esa obra originalmente, nosotros somos ajenos y externos a ella hasta que podamos encontrar el modo de ajustarla a nuestra propia forma de vida; ese es el momento posthistórico del arte, el momento en que encontramos las formas de hacer que obras anteriores a nuestra época sean de nuestro tiempo.

En el terreno posthistórico de la fotografía, el primer cambio que se da es la activación de una presencia libre, "*presencia de la presencia*"; presencia implica el estar ahí, un fantasma es una ausencia (la presencia que no está ahí), un performance es la afirmación de estar ahí y estar más allá de aquí; esta última presencia, la del performance, es la que se adopta en la práctica fotográfica posmoderna: *su particular presencia se efectúa a través del uso de tecnologías reproductoras que en realidad hacen que esté casi ausente, o bien que esté ahí como la presencia,*⁴⁶ es la presencia de la presencia, es crear imágenes muy vívidas, detalladas y actuales, al mismo tiempo deben ser espectrales y ausentes. Esta presencia implica una nueva representación a partir de los modos fotográficos, en particular los que tienen relación con la reproducción (copia y copia de la copia), significa una actividad de vacío y agotamiento del aura desde la reproducción; esta actividad de vacío actúa para superar a la fotografía. La nueva originalidad de la fotografía se esconde en lo ficticia que es la misma fotografía, es un siempre ya visto, *sus imágenes son hurtadas, confiscadas, apropiadas, robadas. En estas obras no puede localizarse el original, puesto que está siempre diferido; incluso el yo que podría haber generado un original aparece como copia,*⁴⁷ la representación existe en relación a la diferencia del original, quiere decir, que la representación siempre está ahí en el mundo como representación, la fotografía se debe ver completa antes de que exista la toma. La presencia que habita esta fotografía, es una presencia de *dejà vu*, es algo ya visto, algo representado y algo ausente.

Otro problema con el que se enfrenta la posthistoria de la fotografía es la digitalización de la información visual, si bien tecnología y fotografía van de la mano como representación de un momento dado, el hecho es que la fotografía consume y produce imágenes legitimizando lo histórico; la fotografía fue un ejemplo más de que la tecnología también podía producir, y que no solamente la tecnología implica funcionalidad, la fusión entre tecnología y representación dio un futuro a la fotografía y al mismo tiempo le declara su muerte; *la imagen fotográfica formuló una relación particular y contigua con la historia... ya no puede presuponerse que la unión de la imagen y acontecimiento determine de manera*

⁴⁶ CRIMP, D, *La actividad fotográfica de la posmodernidad*, en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, p. 152

⁴⁷ *Op. Cit.*, p. 158

*efectiva la imagen... la relación histórica puede ser codificada de nuevo por la tecnología, convirtiendo así en extraordinariamente complejas las cuestiones de la representación,*⁴⁸ la realidad se convierte en una situación alterable como la crisis de la legitimación; esta crisis no se refiere al presente, sino al manejo del pasado, la historia será negada y manipulable. Como producto de esta crisis posthistórica se encuentra la digitalización, actividad que pone en peligro la realidad presente al poder producir información errónea; esta información es liberada en “tiempo real” como un aparato que nos recuerda la relación entre realidad y tiempo (tiempo, historia y memoria) durante nuestra interacción con lo real y lo histórico. La representación fotográfica tratará de absorber la simulación como una representación falsa, como un simulacro de sí misma, seremos bombardeados por información manipulada o fabricada incapaces de distinguir lo real de lo manipulado, obligándonos a adquirir un nuevo sentido de lo “real fabricado” revolucionando el seno de una cultura de la tecnología que disimula y desconcierta.

Hablar del fin de la fotografía no quiere decir que la fotografía se destruya, el fin de la fotografía es un camino en el que va evolucionando dentro de la fotografía misma; “digital” se usa para describir un ambiente donde *el tacto se reduce a hacer clic o teclear y la vista continuamente está enmarcada por un rectángulo más... haciendo de la pantalla un mundo en sí mismo,*⁴⁹ en este punto la realidad es simulada y trascendida por los gráficos computacionales esperando ser reconstruidos por un autor, un público o una máquina. Digital significa datos manipulables fácilmente donde la copia y el original son lo mismo, en la copia digital de la fotografía lo original pierde significado; los medios digitales tienen dos caras, por un lado, si son usados como herramientas atestiguan una evolución de los medios, por el otro, si son usados a partir de sus diferencias con lo análogo se vive una revolución de las herramientas; en el mundo digital todo se puede cambiar aleatoriamente, también puede complementarse con medios diferentes obtiene respuestas en tiempo real y mutar en una infinidad de diferentes formas, toda creación está hecha para la manipulación. La fotografía digital se mira siempre a través de una pantalla, no miramos el mundo que nos rodea, *sino las pequeñas pantallas en la parte posterior de las cámaras y teléfonos celulares en busca de una imagen, o que recuerdan el pasado contenido en una imagen de archivo en estas mismas pantallas,*⁵⁰ esta imagen no será más real, sino una ficción en la que esperamos encontrar la inmortalidad, no se quiere capturar una imagen, se busca mantenerla a partir de lo que los otros ven (los que han estado y los que estarán), es decir, a partir de la formación de una percepción colectiva.

⁴⁸ Druckrey, T, *Poshitoria/historia autónoma, en Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, p. 308

⁴⁹ RITCHIN, F, *Después de la fotografía*, p. 18

⁵⁰ *Op. Cit.*, p. 26

II.3 Estética relacional para una fotografía social del cuerpo transexuado.

La actividad artística se abre paso en un mundo sepultado y controlado por los medios de comunicación para poder relacionar los diferentes niveles de realidad de los unos y los otros, los medios de comunicación se imponen como la única forma de relación humana reduciendo al sujeto a mero consumidor, *el espacio de las relaciones más comunes es el más afectado por la cosificación general, simbolizada o remplazada por mercancías;*⁵¹ es por eso que en una sociedad como ésta, las prácticas artísticas se presentan como experimentaciones sociales y de comportamientos, la actividad artística se darán a partir de las transformaciones sociales. El arte de hoy nos enseña a habitar el mundo y a construir modos de existencia a partir de lo ya existente de las interacciones humanas y su contexto social, hoy en día existe un crecimiento incalculable de los intercambios sociales donde el arte se presenta como un intercambio ilimitado; la obra de arte (pintura, escultura, fotografía, instalación, performance, net art, etc.) representa un “intersticio social”, significa un intercambio de relaciones humanas diferentes a las relaciones establecidas por el sistema. *El arte contemporáneo crea espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorece un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas;*⁵² el arte contemporáneo se inscribe en un pequeño espacio de lo cotidiano que permite grandes intercambios sociales, es un punto de encuentros.

La estética relacional es una experiencia del encuentro y toma como punto de partida un mundo sin origen y el conjunto de las relaciones sociales como esencia humana y formas sociales históricas, exponiendo al arte como un juego de lenguaje entre todas las épocas; la forma relacional nace *a partir del “desvío” y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos... los elementos que lo constituyen deben unirse en una forma, es decir que debe haber posesión de un elemento por otro... revelándose como duraderos a partir de que sus componentes forman un conjunto cuyo sentido “persiste” en el momento del nacimiento, planteando “posibilidades de vida” nuevas.*⁵³ La forma relacional vive de la subjetividad ligada a experiencias particulares dependientes del contexto histórico, así la forma relacional es una forma que nos mira, y nos hace luchar con el Otro, con aquellos que nos transforman al mirarlos, así se crea la forma relacional: poniendo en juego las interacciones humanas. El objetivo de la práctica artística relacional es la invención de relaciones entre sujetos, esta invención de relaciones se convierte en un rostro ético, *toda “relación intersubjetiva” pasa por la*

⁵¹ BOURRIAUD, N, *Estética relacional*, p. 7

⁵² *Op. Cit.*, p. 16

⁵³ *Ídem.*, p. 19

*forma del rostro, que simboliza la responsabilidad que nos incumbe en función del otro: "lo que nos une al otro es la responsabilidad";*⁵⁴ la forma relacional como rostro que nos mira solamente nos indica que somos seres éticamente responsables.

La práctica relacional ofrece al que mira un ejercicio de participación en un campo interactivo que plantea lo transitivo en un nuevo espacio de sociabilidad, lo transitivo implica un diálogo, ya que, para crear una imagen se necesitan dos donde uno presupone al otro, son *relaciones entre los individuos y los grupos, entre el artista y el mundo, y en consecuencia, las relaciones entre el que mira y el mundo,*⁵⁵ cualquier campo social es relacional en tanto que presenta un sistema de diferencias que permiten leer las conexiones de sus miembros, provocado a partir de la colaboración entre dos o más personas poniendo a prueba la resistencia del arte dentro de un campo de intercambio social. El artista relacional trabaja a partir de las diferencias sociales y el resultado es una pieza que funge como el rostro que nos mira, el artista relacional trabaja con situaciones que ponen en crisis el comportamiento humano.

El arte como producto de intercambios sociales (colectivos) se abre al diálogo como un ente que mira al infinito, *se dedica al mundo del intercambio y de la comunicación... el arte representa una actividad de trueque que ninguna moneda puede regular;*⁵⁶ la práctica del artista relacional como productor es provocar relaciones entre las personas y el mundo, la obra relacional debe exponer los modos de intercambio social a través de la experiencia y la comunicación como reflexión del presente. El diálogo y la experiencia producen espacio-tiempo relacionales, son experiencias interhumanas que generan contextos sociales alternativos, *sólo se pretende crear modus vivendi que posibiliten relaciones sociales más justas, modos de vida más densos, combinaciones de existencia múltiples y fecundas,*⁵⁷ se busca construir espacios más concretos y un cambio de la sensibilidad colectiva.

Lo importante en la práctica artística relacional es saber si la pieza se crea a partir de dispositivos productivos, es decir, condición real, Félix Guattari habla de la subjetividad como producción, acción y conocimiento de un edificio social, y el arte entra aquí como una posibilidad de vida y como un intercambio, *se crean nuevas modalidades de subjetivación de la misma manera en que un artista plástico crea nuevas formas a partir de la paleta de la que dispone,*⁵⁸ de lo que se

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 24

⁵⁵ *Op. Cit.*, p. 29

⁵⁶ *Ídem.*, pp. 50-51

⁵⁷ *Op. Cit.*, p. 55

⁵⁸ *Apud.* BOURRIAUD, M, *Op. Cit.*, p.111

trata es de crear nuevos dispositivos dentro de un sistema colectivo que forja ideologías y pensamientos, es captar, aprehender y reinventar; este reinventar formas se lleva a cabo dentro de la misma sociedad, inicia ampliando territorios hacia las máquinas reterritoriales que son las que regulan la sociedad, según Guattari es una “re-singularización” a partir de dispositivos de reciclaje. Por otro lado, Guattari ve en la subjetividad un territorio, un conjunto de relaciones entre el individuo y las máquinas deseantes, haciendo del individuo un esquizo; el proceso de singularización se da a partir de la mezcla de los diferentes aparatos ideológicos de Estado (familia, religión, industria cultural, etc.) y los diferentes territorios existenciales (cuerpo, vida, muerte, etc.), dando como resultado una subjetividad individual.

Félix Guattari redefine los procesos de producción de subjetividad desde una colectivización, es decir que estos dispositivos pueden existir al nivel de la megápolis o al nivel de los juegos de lenguaje del individuo, en este punto Guattari reubica al autor como un artista-operador que construye sus proyectos dentro de un sistema de intercambios sociales: *individuo-grupo-máquina-intercambios múltiples que ofrecen a la persona la posibilidad de volver a componer una corporeidad existencial... de volver a singularizarse*,⁵⁹ es decir que el sistema transforma territorios y el arte propone posibilidades de vida; de aquí parte Félix Guattari para proponer un proyecto escófico que consiste en *articular universos singulares, formas de vidas raras; cultivar en sí las diferencias, antes de hacerla pasar en lo social*⁶⁰, la escofía es un articulación ético-política para la transformación de las estructuras sociales. Félix Guattari ve en el arte un acto de desterritorialización, es el acto donde el que mira se convierte en creador, haciendo la diferencia entre lo que el artista había previsto realizar y lo que terminó por realizar el que mira, *se trata efectivamente de una transferencia de la que el artista no es consciente en absoluto y la reacción del que mira delante de la obra se realiza como una ósmosis estética a través de la materia inerte*.⁶¹

Una fotografía nos traslada al momento, conserva y se conserva en sí a partir de su soporte y sus materiales, permitiendo que un espectador la “sienta” si tiene la capacidad para hacerlo. *Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*,⁶² excediendo cualquier vivencia, haciendo de la obra de arte un ser de sensaciones durante el tiempo de vida de los materiales haciéndonos olvidar que estamos ante una fotografía; hacen de la fotografía un monumento: *un monumento es un bloque*

⁵⁹ *Apud.* BOURRIAUD, N, *Op. Cit.*, p. 118

⁶⁰ BOURRIAUD, N, *Op. Cit.*, p. 119

⁶¹ *Op. Cit.*, p. 125

⁶² DELUEZE, Gilles y Félix Guattari, *Percepto, afecto y concepto*, en *¿Qué es la filosofía?*, p. 164

*de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora,*⁶³ son bloques de algún momento que se convierten en devenir del presente. Este devenir del presente es un momento en el mundo en el que nos volvemos parte de él mismo, *no se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo,*⁶⁴ es decir, dejamos de ser seres objetivos (seres sin memoria), nos volvemos seres sustraídos del mundo y de nosotros mismo, somos sujetos capaces de sentir y el fotógrafo se convierte en un vidente que provoca el devenir, tratando de liberar el instante.

El fotógrafo se inspira de lo vivido y nos hace apreciar a través de sus vivencias y algo pasa del fotógrafo a nosotros como sensación poniendo de manifiesto la relación entre artista y su público, *el arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras... es un monumento compuesto por perceptos, de afectos y de boques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje.*⁶⁵ Un monumento encarna un acontecimiento eternamente renovado por el hombre como devenir sensible del hombre, es un acto en el que algo o alguien se vuelve otro, sin dejar de ser lo que es, dándole un cuerpo de sensaciones vivas; es lo que Deleuze y Guattari han denominado como la reversibilidad del que siente y lo sentido, aquí “la carne” es la que se extrae del cuerpo vivido y del mundo percibido como el ser de la sensación como revelación, como devenir.

La fotografía en la actualidad juega de manera alternativa, con el propósito de incorporar su “cuerpo” en la memoria social y política; en este juego el fotógrafo deja de ser el reportero para el mundo y se convierte en quien registra para los involucrados en los hechos; por otro lado, las nuevas tecnologías le han venido a dar nuevas formas de salida al ensayo fotográfico, ha dejado de ser lineal, como en los medios impresos de comunicación, y se ha vuelto hipertextual y más dinámico, permitiendo un diálogo más amplio entre el fotógrafo, las autoridades y el público. El que la mayoría de los sujetos fotografiados se puedan ver en las imágenes, de manera inmediata en la pantalla de la cámara o bien al momento de ser subidas a la red, los permite estar como nuevos colaboradores del fotógrafo, ya que *podrían o no gustarles las maneras en que están siendo representados y en consecuencia podrían cuestionar al fotógrafo, lo que podría ayudar a corregir ciertos malos entendidos culturales;*⁶⁶ es por eso que no sólo el fotógrafo, también el diseñador web, tienen que preocuparse por el lector y por los sujetos

⁶³ *Op. Cit.*, p. 169

⁶⁴ *Ídem.*, p. 171

⁶⁵ *Ibidem.*, pp. 177-178

⁶⁶ RITCHIN, F, *La fotografía social*, en *Op. Cit.*, p. 152

relacionados por cuestiones de seguridad y privacidad de los mismos involucrados.

En este momento de la fotografía social, el fotógrafo “ajeno a todo contexto” puede convertirse en la persona que hace el registro de aquellos involucrados en los hechos a fotografiar; así mismo, con el uso extendido de las cámaras digitales, con extendido hago referencia a las facilidades de acceso que presentan hoy en día dichos gadgets, se le permite casi a cualquier persona, o mejor dicho, a los involucrados de los hechos ser sus propios medios de registro, resultando imágenes más vivas; ambas posiciones, la del fotógrafo y la de los implicados, presentan *perspectivas íntimas y comunes... porque demostraba cómo un proyecto marginal puede llenar los vacíos que los medios tradicionales suelen ignorar,*⁶⁷ es decir, se logran imágenes más inteligentes, reflexivas y comprometidas. Al ver a través de los otros, se tiene la necesidad de evitar los medios tradicionales (revistas, diarios, etc.) y se encuentra en Internet una opción más accesible para atraer a diferentes grupos de personas, *los fotógrafos han ofrecido imágenes de personas que padecen el conflicto, la hambruna y la enfermedad, logrando avances tanto moral como económicamente en las metas humanitarias de grupos sin fines de lucro,*⁶⁸ se ha planteado una pregunta: ¿Cómo se puede mejorar el uso de la fotografía?, se pretende reinventarla como testigo de problemáticas serias y de esta manera hacer reaccionar a la sociedad, a pesar de las negativas o indiferencias gubernamentales.

En una sociedad como la nuestra que padece un exceso de imágenes, las fotografías han comenzado a perder peso político, esta disminución de reacciones se debe a la fatiga de la compasión, que es resultado del adormecimiento de mirar tantas fotografías perturbadoras; es por eso que los medios de comunicación tradicionales tienen la necesidad de ganar lectores convirtieron las fotografías en imagen-trofeo recurriendo a lo exótico y estilizando lo intolerable, utilizando el dolor de manera muy gráfica como un turismo de la violencia, otra carta que se jugaron los medios tradicionales de comunicación fue recurrir a imágenes de salud personal, apariencia y funcionalidad. Por otra parte, existen otro tipo de fotografías que no tienen nada que ver con nuestro modo de vida, a través de ellas se busca la empatía con el Otro a partir de nuestra experiencia de nosotros como cómplices, mostrando no solamente al Otro sino a nosotros mismos, ya que existimos en el Otro y el Otro en nosotros.

El cuerpo del Otro en el mundo contemporáneo ha servido a la ciencia y filosofía para codificar un cuerpo que no cambia ante la naturaleza, Dios y el

⁶⁷ *Op. Cit.*, p. 154

⁶⁸ *Ídem.*, p. 158

Estado, sino que es disfrazado de naturalidad para evadir contextos institucionales, Jean Paul Sartre decía que los despreciados socialmente son representados como animales que excitan y amenazan al sistema, haciéndose presente *la necesidad de una cultura dominante por transformar un Otro percibido en su propia imagen-espejo*⁶⁹ para neutralizar los pensamientos y miedos sociales del dueño, quien logre neutralizarlo llegará a la representación de un cuerpo colonizado por raza, clase, preferencia sexual, etc.; el cuerpo es forzado a tener significados procedentes de relaciones externas que se convierten en esencias y territorios de un cuerpo histórico. Los marginado socialmente buscan satisfacciones imaginarias en lo que se les ha sido negado para su existencia, este cuerpo ideológico es visto como el doble del cuerpo, cuerpo producido e institucionalizado, que *dentro de ciertos contextos producen, reproducen y/o resisten la fantasía dominante de la vida social vivida a través del cuerpo en una geografía específica temporal*,⁷⁰ a partir de comportamientos aprendidos, relaciones sociales e imágenes culturales que estabilizan significados confirmando las posiciones del sujeto, relacionando respecto al significado, adquiriendo el estatus de identidades; así las identidades son formas de discursos son formas de definición, limitación y modos de poder.

Un cuerpo producido, es un cuerpo pasivo contradictorio entre un cuerpo como mirada y como lugar de resistencia a los aparatos ideológicos de Estado, es un cuerpo astuto que sólo espera el momento para soltar la primera puñalada a su *colonizador*, del mismo modo que él lo hizo sobre el Otro y se convierte en un cuerpo evasivo; el drag queen como arma ideológica es una parodia de *la iconografía convencional de feminidad caída: la vampiresa, la zorra, la ramera, la abandonada, la dominadora sádica, la víctima dominada... interrumpen el flujo de imágenes, dejan de lado el voyerismo, flirtean con la curiosidad masculina pero se niegan a someterse a la mirada de un dueño... convierten el hecho de ser miradas en un acto agresivo.*⁷¹ El drag queen rompe con el cuerpo imaginado y simbólico a partir del uso de su cuerpo para sí mismo, su cuerpo para otros y su cuerpo para con otros, convirtiéndose en un sujeto político que argumenta que nada es natural en el modo en que los seres humanos utilizamos nuestros cuerpos, afirmando que todo esta modelado culturalmente.

La construcción social del cuerpo es a partir del supuesto de que el hombre al carecer de un entorno específico como especie, debe proporcionarse y construirse un mundo estable que le garantice su supervivencia social e individualmente, este mundo construido se convierte en su "realidad" como

⁶⁹ SHERLOCK, Mauren, *El doble del cuerpo*, en *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, p. 85

⁷⁰ *Op. Cit.*, p. 88

⁷¹ *Apud.*, SHERLOCK, M, *Op. Cit.*, p. 92

construcción de significados; el cuerpo humano ha sido utilizado como símbolo y metáfora del orden y desorden socio-político en el que vive, también la apariencia del cuerpo humano es interpretada socialmente como la expresión interior del mismo (la personalidad), que nos empuja a un estado permanente de autocontrol y autopresentación, *lo que se desprende de nuestra apariencia corporal en relación con nuestra personalidad está grabado en nuestro pensamiento, todos nosotros nos convertimos en actores que utilizamos nuestro cuerpo para lograr los efectos deseados.*⁷² Así mismo, el cuerpo humano es un reflejo de pertenencia a grupos diferentes (hippies, punks, travestis, drag queens, etc.), en este uso intencionalmente simbólico, el cuerpo encarna costumbres y formas de comportamiento. Jean Paul Sartre veía que el cuerpo es lo que su dueño inmediatamente es, el cuerpo es igual a la identidad personal, Sartre propone un cuerpo que se tiene: Esto es mi cuerpo, un cuerpo que es propiedad y posesión de uno, nuestros cuerpos son nuestros.

El ser humano codifica y controla su cuerpo para emitir mensajes como proceso de aprendizaje cultural asimilando el control que el sistema impone a la utilización del cuerpo como expresión, de esta forma el cuerpo humano es a imagen del control social de múltiples limitaciones, particularmente en el campo de la conducta sexual; hoy en día existen modelos sociales de comportamiento fijados culturalmente, Freud decía que el individuo *presenta una mezcla de rasgos perteneciente a su sexo y al sexo opuesto, y se muestra al tiempo activo y pasivo, independientemente de si estos últimos rasgos de personalidad coinciden con su biología o no,*⁷³ es así que al hablar de hombre/mujer, homosexual/heterosexual, se hace a partir de convenciones o significados sociales. El sexo es de orden biológico (genitales/cromosomas), el género es de orden psicológico (actitudes/tendencias), entonces a partir de bases biológicas la producción social de la existencia necesita de dos géneros como modelos de comportamiento que se imponen a las personas en función de su sexo (hombre=masculino=macho/mujer=femenino=hembra), *el género es un producto del entorno social (de la educación más que de la naturaleza) y un factor decisivo en la comunicación (de la masculinidad o feminidad) que transmitimos a través del lenguaje y la apariencia (tales como movimientos, gestos, expresiones, tonos de voz o ropa) o la que leemos en los otros;*⁷⁴ es la forma en que usamos los códigos para definir nuestra identidad, de esta forma construimos imágenes de nosotros mismos y es expresado a través de nuestra apariencia.

⁷² HEIDT, Erhard, *Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano*, en *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, pp. 49-50

⁷³ Apaud, CORTÉS, José Miguel, *Acerca de la construcción social del sexo y el género*, en *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, pp. 68-69

⁷⁴ CORTÉS. J, *Op. Cit.*, p. 70

El drag queen como crítica ideológica cuestiona, combaten y cambia las funciones de los roles del género, oponiéndose a la creencia de que el comportamiento es biológicamente programado a un género, *subvierten los códigos indumentarios que nos señalan como se debe vestir en nuestra sociedad reglamentada... abre múltiples posibilidades de reconfiguración del imaginario cultural*,⁷⁵ cuestiona el significado de cualquier identidad masculina o femenina como desafío para nuevas posibilidades de representación de sí mismo, desnaturalizando la rigidez de los géneros, eligiendo ser otro distinto del que se ha nacido. Es así como el drag queen se presenta como un ser que es y vive en masculino, no duda de su masculinidad pero quiere causar la ilusión de ser mujer, una mujer provista de falo negando la identidad de la mujer, intentando ser más mujer que las mismas mujeres y ser provisto de un falo le da la seguridad de que puede derrotar a la mujer.

El trabajo fotográfico de Catherine Opie (fig.6) es una investigación de aspectos culturales y comunitarios de diferentes grupos, en particular de la



Fig 6. Catherine Opie. Bo. "Being and Having"

comunidad LGBT (Lésbico, Gay, Bisexual, Transgénero), en sus retratos afirma que la identidad de las personas está determinada a partir de la arquitectura que nos rodea; en general, el trabajo de Opie es una visión de la identidad americana a través de la redefinición de imágenes icónicas; Opie ve en la fotografía un medio para debatir cuestiones de identidad por el carácter de "veracidad" que la caracteriza, su trabajo es en

apoyo a comunidades incomprendidas teniendo como consecuencia una fotografía de identidad política. En su serie *"Being and Having"* se encuentran imágenes de un mundo drag un tanto diferente, ya que normalmente lo drag se asocia al homosexual masculino, en este caso se trata del mundo de *"Las Bolleras"* como ella las llama, son lesbianas que se ponen penes postizos, barba y bigote; parte desde su propia identidad y experiencia, ella comenta que el ser

⁷⁵ Op. Cit., p. 72

lesbiana, que la llamen “señor” por las calles y que el vello facial son socialmente connotaciones masculinas. Así en la fotografía “Bo”, de la serie “*Being and Having*” ¿nos encontramos ante un hombre?, ¿o una mujer?

CAPITULO III
EN PLAN TRAVESTI RADICAL



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

III. 1 Contrasexualidad, jotería y fotografía

Uno de los principales problemas que el siglo XX se planteó fue el preguntarse si un cuerpo humano seguía siendo una forma biológica adecuada, después de la Revolución Industrial del siglo XIX y los grandes avances en las ciencias y las tecnologías propias del XX, la posmodernidad propone una reproyección de los seres humanos, es decir, hay que modelarlos más compatibles a las máquinas; ya Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) veía al hombre como una criatura milagrosa capaz de convertirse en su propio arquitecto, así mismo encontraba en el *Génesis* una declaración sobre el fin del hombre, él entendía que Dios no nos había dado un rostro propio ni particular con el fin de que nosotros conquistemos con la habilidad de un escultor la forma que deseamos ser/tener. Con la decadencia de la modernidad, los cuerpos dóciles y disciplinados decaen ante la nueva sociedad de la información donde la configuración biológica del ser humano se muestra totalmente obsoleta; apoyados en las aplicaciones digitales se logra el deseo de una compatibilidad tecnológica haciendo técnicamente posibles las viejas utopías del robot y el hombre-máquina. Actualmente bajo el nuevo régimen digital y de una tecnociencia todopoderosa el hombre es capaz de construir vidas, cuerpos y mundos.

A partir de las nuevas concepciones de un cuerpo biotecnológico, el cuerpo sexuado se ha visto en un nuevo destino artificial de plasticidad: transexualidad; lo transexual es el juego de la indiferencia sexual, según Jean Baudrillard lo transexual reposa en el artificio como el juego de los signos indumentarios y gestuales (ejemplo: travesti), en esta acción quirúrgica o semiúrgica el cuerpo se convierte en prótesis donde todos somos simbólicamente transexuales; lo transexual es la exageración no perversa del sexo, es una ideología erótica de seres neobarrocos que ocultan y transfiguran su sexo; hablar de neobarroco es hablar del desvío, el accidente y la catástrofe, como aquello que ha perdido la monumentalidad al recurrir a la alegoría por medio de un discurso excéntrico desde la voz del Otro como representación. El transexual al construirse minuciosamente se convierte en un ente puro que reina sobre el mundo, Baudrillard ve al transexual como una criatura con mayor poder que Dios, al convertirse en un ente-prótesis, *un embrión de todas las formas soñadas de mutación que nos liberarían de la raza y el sexo*,¹ es un personaje totalmente artificial que por su perfección nos libera de toda convicción estética y sexual. El transexual y el travestido al ser la expansión de todo simulacro erótico pierden su sexualidad en el exceso teatral de su ambigüedad, juegan con la bandera de la indiferencia sin creer en ella.

¹ BAUDRILLARD, J, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, p. 27

La transexualidad hoy en día es vista como un tema de filosofía debido a la plasticidad de los sexos, aquí la figura del drag queen es la más importante al presentarse como ser que pone fin a la naturaleza que legitima los sexos de los cuerpos, es una persona que hace un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo en un contrato social heterocentrado, es decir, es miembro de una filosofía de vida *contrasexual*; en la filosofía contrasexual los cuerpos no se reconocen como hombres o mujeres, sino como cuerpos hablantes capaces de reconocer a otros como cuerpos hablantes, los cuerpos contrasexuales renuncian a una identidad sexual y a sus prácticas significantes, pertenecer a la corriente contrasexual es deconstruir la naturaleza de las prácticas sexuales y del género, es proclamar la equivalencia de los cuerpos-sujetos hablantes y no su igualdad como formas de placer-saber alternativas de la sexualidad. El drag queen se encuentra fuera de las oposiciones heterosexualidad/homosexualidad y ve la sexualidad como tecnología y en el género, identidad y prácticas sexuales una máquina y sus aplicaciones, considera que la naturaleza humana es una negociación permanente entre lo humano y lo animal, el cuerpo y la máquina, y entre el órgano y lo plástico, es por eso, que en el drag queen como ser contrasexual se pueden leer las huellas de lo que da pie al fin del cuerpo.

El sexo es una tecnología de dominación heterosexual, reduce al cuerpo en zonas erógenas en relación a la distribución de los órganos sexuales y de ciertas reacciones anatómicas, en sistema binario: hombre = 1 = ON / mujer = 0 = OFF; así la diferencia sexual es una ruptura del sistema hetero-social donde no es posible la simetría ON/OFF, la heterosexualidad es la repetición constante de los códigos masculino/femenino aceptados socialmente como naturales, la contrasexualidad tiene el deber de identificar los errores de las estructuras (intersexual, hermafroditas, homosexuales, lesbianas) y de reforzar el poder de dichos errores/desviaciones, es la producción de *“cuerpos abyectos” que por primera vez toman la palabra y reclaman su propia identidad,*² lo que tiene que eliminar la contrasexualidad son el sexo y el género como instituciones heterocentradas. Por otra parte, el sexo es un ideal regulatorio que produce los cuerpos que el mismo gobierna, tiene el poder de producir y diferenciar los cuerpos que controla, es una construcción que se materializa en el tiempo en relación a la reiteración forzada de las normas que materializan el sexo del cuerpo; no solamente es la norma de materialización de los cuerpos, también opera como norma independiente que califica un cuerpo dentro de la inteligibilidad cultural, así el sexo es *una reconcepción del proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando, se somete, sino, más bien, como una evolución en la que el sujeto, el*

² PRECIADO, B, *¿Qué es la contrasexualidad?*, en *Manifiesto contrasexual*, p. 20

“yo” hablante, se transforma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo.³ El sexo como norma tiene dos caras, una institucional y otra abyecta, donde lo abyecto es lo “invivable” de lo social de quien no goza de la jerarquía de sujeto, pero se le permite vivir si lo “invivable” es reterritorializado a la esfera de los sujetos, se es sujeto a partir de la abyección, donde lo abyecto es lo interior que el sujeto repudia de sí; sin ese campo abyecto el sujeto no puede emerger, la abyección no se considera como oposición social sino como un recurso para la rearticulación de los términos de la legitimidad simbólica para una reconceptualización de los cuerpos poniendo en tela de juicio el modelo de construcción social sobre lo natural al imprimirle sus parámetros y significaciones .

El drag queen como ser contrasexual refuerza sus desviaciones a partir de sus maquillaje, vestuario, indumentaria y conducta, su apariencia física es la abyección que establece su diferencia para reclamar una identidad y asumirse como cuerpo-sujeto hablante de un sexo apoyándose en la mujer, siendo ella la forma que repudia de sí; el drag queen como una mujer abyecta se presta para la rearticulación de los cuerpos contemporáneos, es decir, un cuerpo-sujeto que vive una sexualidad contradictoria a su sexo, es un cuerpo contrasexual que se presenta como un cuerpo-sujeto-mujer abyecto que se identifica en la semejanza de la cual surge el YO, Freud dice que el YO es principalmente un YO corporal, una proyección de una superficie para conquistar un cuerpo, así el drag queen como precedente es la cita (no la imitación) de una mujer y como resultado se excede en las aproximaciones dando lugar a un nuevo cuerpo-sujeto-contrasexual. La transformación de un drag queen surge de la apelación a las citas que establecen una complicidad con la formación del YO a partir de la negación a las normas reguladoras que se le imponen a todo ser social y a partir del drag queen se reterritorializarán nuevas significaciones cuando él desestabilice el cuerpo como un sitio contrariado de identificación y deseo, permitiendo una resignificación de lo simbólico en una cadena de citas con más posibilidades de comprender que hay más cuerpos que importan a partir de una transgresión del cómo funciona la realidad.

A su vez, la palabra *joto* suele usarse como estigma de una sexualidad patologizada, quien porte ese adjetivo se convierte en un emblema y en un discurso que legitima la sexualidad del Otro, en este caso la del joto. La *jotería* rompe con las costumbres y coloca al joto en espacios y situaciones límites al ser sancionado por las instituciones heterocentradas; el joto (homosexual) como ser abyecto se ve en la necesidad de reivindicarse con un nuevo discurso, el cual se dará a partir de una resignificación opuesta a los términos (discursos) históricos y políticos. El uso de la palabra joto es una señalización que indica una limpieza

³ BUTLER, J, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, p. 19

sexual derivada de una limpieza racial y religiosa producto de las fobias heterocentradas, dicho término ha dejado de ser un insulto y se ha reajustado su discurso como una nueva nación: La Nación Queer, *una nación organizada no por una historia social, por una lengua común, por una religión o una ideología, sino por algo mucho más constituyente: a partir de una identidad sexual que coloca al individuo como un perseguido, como un paria social, lo cual le obliga a organizarse y a llevar una intensa vida comunitaria,*⁴ logrando nuevas formas de organización como un nuevo discurso, el de la jotería.

Como se ha visto, las personas entran a algún discurso a partir de una voluntad (elección), así las nuevas generaciones se sienten atraídas por una cierta resistencia a las políticas heterocentradas, cabe mencionar que *“El Discurso de la Jotería”* se encuentra en una posición política reivindicativa, primero reivindica al joto y después refuta su uso homofóbico; así el término joto que en un principio se usó para excluir a un sector de la población ha sido reterritorializado como un sitio de resistencia, como la posibilidad de una resignificación social: Comunidad Lésbico-Gay-Bisexual-Transgénero (LGBT). Este tipo de aceptación del término, hace que la prohibición engendre nuevos valores hacia una afirmación política, es decir, que parte del mismo término (joto) y se desarrolla a través del mismo (discurso) que tuvo como objetivo final erradicar tal afirmación (jotería); el sujeto considerado como joto en el discurso público homofóbico retomará o citará ese mismo término como base para su discurso de oposición, esta cita se dará de forma teatral en la medida que imite dicho discurso homofóbico, invirtiéndolo a modo de una hipérbole para hacer evidente que la ley homofóbica ya no es capaz de controlar sus estrategias de abyección.

Así es como hoy en día se levanta el nuevo *Discurso de la Jotería* contra una visión marginal que pretende considerarla como rara, el nuevo *Discurso de la Jotería* cuestiona los arquetipos masculino (jugador de fútbol)-femenino (ama de casa); es por eso que recorro al drag queen, a partir de su condición contrasexual, como un iconoclasta que rompe con las convenciones heterocentradas desde una aferrada pasión por la diferencia. El drag queen en el *Discurso de la Jotería* criticará la hostilidad que existe hacia la diferencia (sexual, racial, política, religiosa), la diferencia con la que juega el drag queen es *barrocamente con plumas, se exhiben en pantaletas y corsés, y deslumbra con nada discretos maquillajes que no tienen miedo de las gruesas capas, con pelucas inverosímiles que van desde el zanahoria hasta el verde agua, desde los pelos naturales hasta el plastique véritable;*⁵ el drag queen ya no se limita al espectáculo, su concepto se vuelve en una odisea con repercusiones simbólicas en lo social, salen del bar gay

⁴ MARQUET, A, *¡Que se quede el infinito sin estrellas! La cultura gay al final del milenio*, pp. 22-23

⁵ MARQUET, A, *Op. Cit.*, p. 158

a las calles logrando provocar cualquier tipo de sentimientos, sensaciones y emociones, como un desafío y una ruptura de la sociedad tradicionalista.

La serie fotográfica de mi autoría, que presento, “El Discurso de la Jotería” se basa en las estrategias artísticas de finales de los años 60 con la idea de un arte sociológico, un arte donde se contempla la integración del cuerpo en el proceso creativo donde el cuerpo es considerado como un lugar y un medio para la expresión artística y como una herramienta para la política de la experiencia, al ser degradado, mancillado o envilecido; pretendiendo entablar una nueva definición del hombre, en tanto que éste se define como lenguaje-medicina contra la enfermedad social que es evidenciada por los políticos y la sociedad, es una violenta reacción contra el sistema; no pretendo construir belleza sino un lenguaje que rechaza la historia con el fin de preparar un mejor futuro. También recurro a las estrategias estéticas de finales de los años ochenta, donde el cuerpo se convirtió en un *site* (lugar) obsesivo en el que se proyectaba un discurso crítico, es decir, un *site* a la vez construido y natural, semiótico y referencial, donde el cuerpo recuperaba fuerza en tanto imagen al abordar la pluralidad de las experiencias relacionadas con el ejercicio físico, la genética, la sexualidad, la enfermedad, el placer o la muerte; lo que importa en el cuerpo, más que su realidad, es su apariencia, lo externo y así mismo su capacidad de ser objeto real y simbólico, el cuerpo es visto como *el sostén privilegiado de lo falso, lo artificial, lo simulado, lo agresivo, es decir, de los aspectos dominantes en una sociedad rehén de la industria*,⁶ el cuerpo sirve para fingir.

De esta manera es como utilizo al cuerpo, como un discurso anclado en relaciones sociales y con intercambio simbólico material y físico, y la fotografía, como una fotografía socio-política que está en contra de las instituciones heteronormadas, pretendiendo llegar a un público dispuesto a involucrarse en contra del orden establecido, provocando la pérdida del pasado por medio de las alteraciones del presente urbano, social, político y económico, como una forma de violencia contra la memoria; es por eso que recurro a la fotografía documental como una fotografía que trasciende más allá de su referente, es utilizar la cámara de manera política para exigir una reflexión social, *con el fin de que actúen (la población) políticamente respecto al tema...es promover la militancia, no crear o perpetuar una imagen de victimismo o de nobleza*,⁷ es humanizar al Otro y estimular la identificación a partir de fotografías a color de individuos de una apariencia visual e identidades tan marcadas y específicas. Busco que la identificación vaya más allá de la imagen y se de con relación al reconocimiento que el espectador hace de la humanidad del Otro fotografiado, reconociendo a

⁶ GUASCH, A, *Arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, p. 500.

⁷ ROSLER, M, *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, p. 211.

dichos personajes en su mismo entorno real; la fotografía de “El Discurso de la Jotería” es un documento social que representa a un sector en “lo que es” en un espacio-tiempo específico, mi intención es provocar la identificación social para llegar a una dimensión más universal, lo que implica una visión más positiva de la vida actual; utilizo la figura del drag queen como iconografía de los marginados en busca de su incorporación a la categoría de ser humano, busco que el espectador vea en la imagen del drag queen un rostro con personalidad y una contrasexualidad humana y social.

Es así, que “El Discurso de la Jotería” se presenta como una fotografía que se forma a partir de los discursos que lo articulan ubicados en un contexto interactivo entre lector y texto (imagen), ya que los textos (imágenes) hablan de diferentes maneras en distintos periodos en relación a los discursos operativos de cada momento histórico-social; si la fotografía documental en sentido estricto es aquella que constituye una evidencia en relación a la realidad, y la realidad sólo puede conocerse a partir de los discursos que lo articulan dejando como una ficción de representación cultural a la verdad, no puede haber una realidad fuera de la representación. Se llega a una realidad a partir de la significación dentro de procesos que construyen sentidos ligando al lector a la representación, *toda representación comporta la posición del sujeto; el sujeto está simultáneamente situado en (o por) el discurso y construido en (o por) el discurso*,⁸ quiere decir que el sujeto o lector es un axioma por parte del discurso. De esta manera presento “El Discurso de la Jotería” como un documento social, y de lectura relacional, que pretende llegar a una confirmación, normalización y definición del sujeto/lector a partir de la representación de identidades contrasexuales.

⁸ LINKER, K, *Representación y sexualidad*, en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, p. 396.

III. 3

“El Discurso de la Jotería”



Oscar Morales, de la serie "El Discurso de la Jotería, Fotografía digital, México 2010



Oscar Morales, de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía digital, México 2010



Oscar Morales, de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía digital, México 2010



Oswaldo Calderón "Super Perra", de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía digital, México 2012



Oswaldo Calderón "Super Perra", de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía digital, México 2012



Oswaldo Calderón "Super Perra", de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía digital, México 2011



Cristo Vampiro, de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía digital, México 2012



Cristo Vampiro, de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía digital, México 2012



Cristo Vampiro, de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía Digital, México 2012



Roberto Cabral, de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía digital, México 2011



Roberto Cabral, de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía digital, México 2012



Roberto Cabral, de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía digital, México 2012



Carlos Bieletto, de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía digital, México 2010



Carlos Bieletto, de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía digital, México 2011



Carlos Bieletto, de la serie "El Discurso de la Jotería", Fotografía digital, México 2012

CONCLUSIONES



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta investigación es la culminación de mis estudios profesionales a nivel Licenciatura, durante la carrera se nos insiste en que estudiar **Arte** no te hace **Artista**, pero si nos dan las bases formales y teóricas de lo que es el círculo del arte para que al egresar o durante la misma carrera integramos a dicha esfera con una propuesta artística. Considero de vital importancia realizar la Tesis no como un requerimiento de titulación sino como una estrategia para aterrizar por escrito un proyecto artístico cien por ciento visual.

Hoy en día las Universidades ya no exigen una Tesis como la única forma de egreso, ya hay modalidades como extensión, especialización y actualización de conocimientos (Diplomados, Especialidades, Maestrías) muy válidas y necesarias, por eso creo que la Tesis, o al menos un protocolo, debe solicitarse a la mitad del camino y no al final, ya que sería de mayor utilidad para lograr una opinión, discurso o propuesta artística o de otra índole y así poder optar por una titulación por extensión de conocimientos. Yo decidí elaborar una Tesis porque dentro del **círculo del arte** todos escriben sobre las propuestas, obras y/o artistas menos los propios artistas, por eso me veo obligado a dejar por escrito mi propuesta desde una reflexión conceptual y documental.

La aportación de esta investigación consistió en desarrollar una aproximación teórico-práctica a los conceptos de **espectáculo** e **identidad** tomando como punto de conexión la imagen fotográfica para comprender los procesos cognitivos que tienen lugar en mi actual propuesta artística, la cual demuestra la preocupación por la **sexualidad** y la **representación**, y su posible repercusión en la fotografía que actualmente se está produciendo.

Siento interés particular por el cuerpo al encontrar en él **relaciones de poder**, la cabeza es un puesto de mando y su frontalidad hacia el mundo es mi rostro, y al poseer ojos que miran el mundo y su interior me hacen sentir y creer que el mundo espera mi mirada. De esta forma, los ensayos desarrollados en la presente investigación son una reflexión de fenómenos sociales universales demostrados a través de postura artística provocativa y reflexiva dentro de una imagen-discurso, la cual se lee de una manera relacional a partir del **simbolismo transgenerizado** que representa diversas problemáticas de género e identidades contemporáneas dentro de un contexto sociocultural e instituciones de normatividad propios de nuestro país.

Las imágenes del **Discurso de la Jotería** se van transformando al reconocer en los modelos nuevas identidades al ser personas tan cercanas y reconocibles dentro de una experiencia simbólicamente transexual al ver en el

drag queen una **performatividad** subversiva y paródica; al ser una representación estereotipada de la feminidad, obligando al lector a ver con nuevos ojos todo aquello que consideraba natural.

Por otro lado, en cuestiones formales de la imagen, mi fotografía invita a una penetración imaginaria del espacio público al ofrecer una vista que contiene las nociones formales de lo visualmente preexistente así como lo que excluye, también es la vista de algo tal como es visto dando una interpretación diferente del espacio utilizado, la mayor parte del tiempo, el encuadre abierto como **método ilusionista** y hacer que el espectador note que el espacio continúa más allá de lo retratado dentro de los límites de la fotografía.

El Discurso de la Jotería incita a la reacción ante la representación de una **minoría**, cada una de las fotografías que pertenecen a mi serie son autónomas, pero en conjunto dicen “Así es la humanidad en la actualidad, tan diferentes, convencionales, no convencionales, performativas, transgenerativas como estos.” Al hablar de lo **transgenerativo** es en relación a quienes rechazan e infringen las normas culturales del comportamiento masculino o femenino y su correspondencia con la masculinidad y feminidad biológicas; así, aquel que vea El Discurso de la Jotería encontrará la confirmación de los **estereotipos** que definen a la mujer y el desafío a esos mismos estereotipos a través del lenguaje que forma identidades inestables y en constante cambio.

Benjamín Martínez Castañeda
Ciudad de México, 2012

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig.1 Théodore Thiffereau. s/f, p. 47

Fig.2 Manuel Álvarez Bravo. 1932, p. 50

Fig.3 Alexander Rodchenko. Girl with leika, 1934, p. 56

Fig.4 El Lizzitzky. Composición con pinzas, 1924, p. 57

Fig.5 Raoul Hausmann. ABC, 1923, p. 59

Fig.6 Catherine Opie. "Bo" de la serie "Being and Having", 2008, p. 71



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CATÁLOGO DE OBRA FOTOGRÁFICA

Serie fotográfica "*El Discurso de la Jotería*"

Benjamín Martínez Castañeda. Oscar Morales, 2010, p.79

Benjamín Martínez Castañeda. Oscar Morales, 2010, p.80

Benjamín Martínez Castañeda. Oscar Morales, 2010, p.81

Benjamín Martínez Castañeda. Oswaldo Calderón "Super Perra", 2012, p.82

Benjamín Martínez Castañeda. Oswaldo Calderón "Super Perra", 2012, p.83

Benjamín Martínez Castañeda. Oswaldo Calderón "Super Perra", 2011, p.84

Benjamín Martínez Castañeda. Cristo Vampiro, 2012, p.85

Benjamín Martínez Castañeda. Cristo Vampiro, 2012, p.86

Benjamín Martínez Castañeda. Cristo Vampiro, 2012, p.87

Benjamín Martínez Castañeda. Roberto Cabral, 2011, p.88

Benjamín Martínez Castañeda. Roberto Cabral, 2012, p.89

Benjamín Martínez Castañeda. Roberto Cabral, 2012, p.90

Benjamín Martínez Castañeda. Carlos Bieletto, 2010, p.91

Benjamín Martínez Castañeda. Carlos Bieletto, 2011, p.92

Benjamín Martínez Castañeda. Carlos Bieletto, 2012, p. 93



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV, *Cuestiones fundamentales de la cibernética*, Venezuela, Tiempo Nuevo, 1970, 219 pp.

APPIGNANESI, Richard, *Posmodernismo para principiantes*, Argentina, Errepar, 1996, 176 pp.

ARISTÓTELES, *Arte poética. Arte retórica*, México, Porrúa, 2007, 239 pp.

BALLESTEROS, Jesús, *Posmodernidad: decadencia o resistencia*, España, Tecnos SA, 178 pp.

BARES, Mauricio, *Post-humano. La vida después del hombre*, México, Almadia, 157 pp.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Argentina, Paidós, 1989, 188 pp.

BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, España, Kairós, 1978, 193 pp.

_____, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1968.

_____, *El crimen perfecto*, España, Anagrama, 2009, 203 pp.

_____, *La ilusión vital*, Argentina, Siglo XXI, 2002, 86 pp.

_____, *La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos*, España, Anagrama, 2001, 192 pp.

BELAVAL, Yvon (Dir.), *Historia de la Filosofía, Vol. VIII: La Filosofía en el siglo XIX*, México, Siglo XXI, 1974, 494 pp.

_____, *Historia de la Filosofía, vol. X: La Filosofía en el siglo XX*, México, Siglo XXI, 1981, 440 pp.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, 127 pp.

_____, *Sobre la fotografía*, España, PRE-TEXTOS, 2007, 153 pp.

BOURRIADU, Nicolás, *Estética relacional*, Argentina, Adriana Hidalgo, 2006, 144 pp.

BUBER, Martín, *¿Qué es el hombre?*, México, FCE, 1949, 157pp.

BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Argentina, Paidós, 2010, 345 pp.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CASANOVA, Rosa, *Un nuevo modo de representar: fotografía en México 1839-1861*, en *Hacia otra historia del arte. Tomo 1. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, CONACULTA, 2001, 385 pp.

CIRLOT, Lourdes, *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Argentina, Terramar, 2007, 217 pp.

COMTE, Augusto, *La Filosofía Positiva*, México, Porrúa, 2006, 344 pp.

DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, España, Paidós, 1999, 254 pp.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, España, Alianza Forma, 2008, 364pp.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, España, Pre-textos, 1999. 176 pp.

DELEUZE, Guilles, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Argentina, Cactus, 384 pp.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, *Percepto, afecto y concepto*, en *¿Qué es la filosofía?*, España, Anagrama, 2009, 220 pp.

DEMPSEY, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos. Guía enciclopédica del arte moderno*, España, Blume, 2002, 295pp.

DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, España, Paidós, 1986, 191 pp.

ECHEVERRI, Ana María, *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, México, Porrúa, 2003, 133pp.

ECO, Umberto, *La poética de la obra abierta*, en *Obra abierta*, México, Planeta mexicana, 1992, 351 pp.

FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Estética fotográfica*, España, Gustavo Gili, 2003, 287 pp.

FOSTER, Hal (Selección), *La Posmodernidad*, España, Kairós S.A, 1988, 239 pp.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. Tomo 1: La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 2009, 194 pp.

_____, *Sexualidad y poder (y otros textos)*, España, Folio, 1994, 93 pp.

_____, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 2007, 375 pp.

GONZÁLEZ, Laura, *Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar*, en *Hacia otra historia del arte en México. Tomo 4. Disolvencias (1960-2000)*, México, CONACULTA, 2004, 322 pp.

GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza, 2000.

_____, *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, España, Akal, 2000, 398 pp.

GUIRAUD, Pierre, *La semiología*, México, Siglo XXI, 1972, 133 pp.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el rococó hasta la época del cine*, España, DEBOLSILLO, 2005, 539 pp.

HEIDEGGER, Martín, *Identidad y diferencia*, Universidad ARCIS, Chile, 1957, 32 pp.

HORROCKS, Christopher, *Marshall McLuhan y la realidad virtual*, España, Gedisa, 2000, 97 pp.

HUSSERL, Edmund, *Invitación a la fenomenología*, España, Paidós, 1965, 142 pp.

JASSO, Karla, *Arte, tecnología y feminismo. Nuevas figuraciones simbólicas*, México, Universidad Iberoamericana, 2008, 174 pp.

JUANES, Jorge, *Más allá del arte conceptual*, México, CNA, 2002, 86 pp.

_____, *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México, ITACA, 2010, 483 pp.

_____, *Artaud/Dalí Los suicidados del surrealismo (Y Jackson Polloc y Andy Warhol como remate)*, México, Itaca, 2006, 117 pp.

KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, España, Alianza Forma, 1996, 320 pp.

LACAN, Jacques, *Escritos 1*, México, Siglo XXI, 2009, 495 pp.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, España, Anagrama, 2005

_____, *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, España, Anagrama, 2007.

_____, *La felicidad paradójica*, España, Anagrama, 2007.

_____, *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, España, Anagrama, 2008, 283 pp.

LYOTARD, Jean-F, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, España, Anthropos, 1990, 126 pp.

MANGUEL, Alberto, *La imagen como relato y La imagen como testigo*, en *Leer imágenes. Una historia privada del arte*, España, Alianza, 2002, 389 pp.

MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional*, España, Ariel, 2010, 255 pp.

MARQUET, Antonio, *¡Que se quede el infinito sin estrellas! La cultura gay al final del milenio*, México, UAM, 2001, 606 pp.

MEJÍA, Iván, *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, México, UNAM, ENAP, 2005, 162 pp.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, España, Planeta-Agostini, 1985, 470 pp.

MONRROY, Rebeca, *Del olor a pólvora a la luz del rascacielos: tres décadas de fotoperiodismo mexicano*, en *Hacia otra historia del arte. Tomo 3. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2002, 438 pp.

MONTERO, Fernando, *Retorno a la fenomenología*, España, Anthropos, 1987, 523 pp.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, España, Gustavo Gil S.A., 1983, 347 pp.

O'REILLY, Sally, *The Body in Contemporary Art*, Inglaterra, Thames & Hudson, 2009, 224pp.

PEREIRA, Juan Carlos, *Historia de las Relaciones Internacionales Contemporáneas*, España, Ariel, 2001, 579 pp.

PÉREZ, David (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, España, Gustavo Gili, 2004, 374 pp.

PLATÓN, *La república o de lo justo*, en *Diálogos*, México, Porrúa, 2005, 457 pp.

RIBALTA, Jorge, *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, España, Gustavo Gili, 2004, 367 pp.

RICHARDS, Stewart, *Filosofía y sociología de la ciencia*, México, Siglo XXI, 1987, 224pp.

RITCHIN, Fred, *Después de la fotografía*, México, Fundación Televisa, 2010, 227 pp.

ROBBERECHTS, Ludovic, *El pensamiento de Husserl*, México, FCE, 1979, 115 pp.

ROSLER, Martha, *Imágenes públicas, la función política de la imagen*, España, Gustavo Gili, 2007, 317 pp.

SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 2009, 413 pp.

SIBILIA, Paula, *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Argentina, FCE, 2005, 272 pp.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, España, DEBOLSILLO, 2010, 203 pp.

VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, México, Gedisa, 2000, 160 pp.

WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, España, Akal, 2001, 467 pp.

XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1964, 572pp.

YATES, Steve (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, España, Gustavo Gili, 2002, 312 pp.