



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

MASCULINIDADES.
El género y el sujeto fotográfico.

Tesis

Que para obtener el Título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta: Hernán Aldair Cortés Pérez

Director de tesis: Maestra Karina Erika Rojas Calderón

México, D.F., 2014



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.

MASCULINIDADES

El género y el sujeto fotográfico

Para Norma y Hernán por darlo todo.

CONTENIDO

Introducción

Capítulo 1. Fotografía: Imagen de lo social reconfigurado

¿Qué es la fotografía sino experiencia y vida?

El inventario comenzó en 1839.

La imagen es un acto de idealización.

El poder.

Imagen y poder.

La imagen digital.

Capítulo 2. La masculinidad, el género y la diversidad sexual.

Los cuerpos

Las diferencias y la dominación masculina.

Sobre el feminismo.

Género y masculinidad.

Hegemonía masculina.

Edificación de la homosexualidad.

Estudios gay. Constitución de la homosexualidad.

La teoría *queer*.

Sobre los hombres, las mujeres y la imagen pública.

Capítulo 3. La identidad sexual en el arte.

Reflexiones teórico-históricas en torno al artista sexuado y la institución del arte.

La diversidad sexual a través de la imagen y la fotografía en el arte contemporáneo.

Capítulo 4. *Los Otros*. Propuesta fotográfica.

Introducción a la propuesta

Desarrollo de las imágenes que conforman la serie.

Aproximación a las imágenes fotográficas de *Los Otros*.

Últimas reflexiones.

Conclusiones / Bibliografía

INTRODUCCIÓN

La fotografía y su función representacional se activan por medio de un mecanismo productor de imágenes de contenido social y político. A través de esta investigación ‘teórico-práctica’ pretendo abordar de manera causal algunas herramientas artísticas y culturales que ayuden a comprender como es que lo fotográfico, opera en la construcción de la identidad y presentarlo en el plano artístico. En este caso la imagen digital.

Una vez concluída la Licenciatura en Artes Visuales busco con este documento enlazar dos quehaceres que hoy en día son temas clave del cuestionamiento personal y colectivo: la fotografía y el género, específicamente: la Masculinidad. Me embarco en esta investigación con el serio interés de evidenciar del tema de las individualidades y la identidad su naturaleza experimental.

Lo cotidiano del acto fotográfico -permanente durante mi formación universitaria- junto a su capacidad de suministrar información cuya filosofía y praxis atienden al poder, funciona como alegoría estética del mismo, de las relaciones sociales que se establecen entre unos y otros en un entorno específico.

La *captura fotográfica* no es solo una descripción, este acto expone el ejercicio del poder, la relación entre el sujeto que registra y el objeto que parece no existir antes de ser fijado en papel fotosensible. El acto de fotografiar lejos de estar libre de toda acusación, esta presente aquí como una técnica de construcción y reconstrucción de un modelo donde se encuentran infinidad de intereses. Un medio para apropiarse y

modificar todo aquello que puede, o no, estar a nuestro alcance.

Al surgir la pregunta de ¿cómo es que las imágenes y sobre todo las fotográficas han logrado ser el medio más eficaz de regulación y politización de las identidades? Y a partir de mis condiciones personales como hombre y como ser humano, latinoamericano, mexicano, busqué hacer del fin visual de Masculinidades - *Los Sin Rostro*, un índice a cuestiones sociales que han venido a tocar la puerta de la ‘normalidad’ desde mediados del siglo XX. Basándose en teorías y posturas filosóficas como la liberación femenina de la década de los sesenta y la búsqueda de la igualdad por parte de otras minorías sexuales, este texto busca plantear como es que a través de manifestaciones puntuales se han ido desmoronando poco a poco: cualidades, defectos y efectos de la construcción patriarcal de la sociedad industrializada y capitalista en la que me desarrollo.

El empeño varonil y su contraparte: lo femenino, no han sido las únicas manifestaciones que han pugnado por una voz exigente, sino que otras alteridades frecuentes juegan también un papel importante en esto que podemos considerar un *reajuste de lo masculino*. Todas las diferencias y los pasos fuera del zurco se han encargado de redimensionar los valores y la fuerza que se le otorgan al género y a la sexualidad.

¿Qué tipo de expresiones han hecho uso de los cuerpos para exhibirlos más allá de lo patológico, como una sofisticación individual del ser humano? ¿Qué ha significado para el sistema masculino conservador, la absolución del homosexual, la lesbiana, el loco o incluso el hombre de color?

Encuentros puntuales en torno a los estudios de género, a los que me acerqué dentro de la universidad y fuera de ella, produjeron un impacto fuerte dentro de mi producción artística y mi propia identidad. La influencia que la contracultura norteamericana y europea (resaltándola por su prontitud, eficacia y efecto global) ha ejercido no solo en mí, sino en un gran número de creadores, reconfigura la gestión del arte de género, a partir de su valorización. El encuentro con esta producción influyó también, mi propia postura como artista y consumidor de imágenes.

Los Otros, el grupo de piezas que culmina esta tesis, está integrada por siete

fotografías desarrolladas en los últimos dos años. Engloban de manera circunstancial algunos ejes que estructuran el androcentrismo como el modo de vida de las sociedades contemporáneas y que fueron definidos por planteamientos ideológicos contraculturales como la teoría **queer**.

Apostando por los aspectos técnicos del retrato para reflexionar sobre ella misma, la fotografía está permeada por sentimientos y necesidades de igualdad que para alcanzar su objetivo, necesitan reflexionar sobre la influencia de la imagen en la sociedad y su relación con la dominación entre los sujetos. Negándose a existir a través de condiciones puramente técnicas, esta serie pretende reflexionar sobre algunas nociones sociales y culturales que definen la identidad masculina.

FOTOGRAFÍA: IMAGEN DE LO SOCIAL RECONFIGURADO

1.1 ¿QUÉ ES LA FOTOGRAFÍA SINO EXPERIENCIA Y VIDA?

La fotografía, es la última magia de los alquimistas, un *accidente* vacío e impostor que puso el primer pie a la escuela pictórica. Con la mecánica fotográfica, se crean y poseen pequeñas imágenes de todo lo que afecta a uno.

El acto fotográfico se define como el registro (captura y fijación) de imágenes en una superficie sensible a la luz. Fotografía proviene de los vocablos griegos: $\phi\omega\varsigma$ – luz y $\gamma\rho\alpha\phi\acute{\eta}$ - escritura; escribir o grabar con luz. Dentro de sus cualidades físicas y a diferencia de cualquier otro modo de representación es mecánica, sustancialmente más rápida, reproducible y portable.

El mecanismo denominado fisiotrazo inventado en 1786 fue el predecesor tecnológico de la captura de imágenes, se trataba de un grabado coloreado de perfil que a través de un sistema de palancas y un mapa de rasgos permitía hacer múltiples copias de una imagen. Pero fue la precisión obtenida con la herramienta, hasta ese tiempo desconocida, lo que le dio un auge y un valor. El hecho de que las imágenes recurrieran a elementos mecánicos garantizó el bajo costo de las mismas, su disponibilidad y sobre todo una aparente e innovadora autenticidad; haciendo de la reproducción múltiple y la *verdad* mecánicamente transcrita, dos cualidades permanentes del acto fotográfico, el fisiotrazo golpeó de inmediato a la tradición miniaturista, fue un ataque frontal a la pintura y sus métodos convencionales. Estableció así un nuevo modo de ver, un proceso para hacer de la representación humana, un símbolo cultural de fuerza

económica con alcances que seguían siendo desconocidos.

Es importante recordar que los retratos, las representaciones físicas de hombres y mujeres eran signos con dos finalidades, en el tiempo previo a la invención fotográfica, la descripción del sujeto y la identidad social del mismo. Los retratos, desde su hechura pictórica se habían colocado como mercancías, lujos, y anuncios que referían a cierta posición social. La historia de la fotografía describe una empresa que nació para satisfacer la demanda en crecimiento de objetos estéticos que denotaban poder, la representación (ahora mecánica) se convertiría en una máquina capitalista en expansión en el efervescente XIX.

La experimentación que devino del quehacer fotográfico en la cual diversas especialidades científicas convergieron -como la óptica y la química- respondería a la demanda incesante de imágenes por parte de las clases ascendentes y las nuevas economías pujantes que eran parte del crecimiento económico en Occidente. Francia y el Reino Unido que empezaban a regirse bajo nuevos órdenes políticos y sociales animaron a artistas y fabricantes a satisfacer esta exigencia de imágenes.

Niépce y Daguerre obtuvieron en tiempos similares y tras años de esfuerzos la fijación de imágenes obtenidas a través de una cámara oscura.

El primero, los nombró *puntos de vista* -adecuando el término a su invento- siendo el punto de vista un conjunto de objetos sobre los que se dirige y detiene la vista y presentó así el *Principio Fundamental* a Daguerre de la siguiente forma:

La luz, en su estado de composición y descomposición, actúa químicamente sobre los cuerpos. Éstos la absorben, se combinan con ella, que les comunica nuevas propiedades. Así, la luz aumenta la consistencia natural de algunos de esos cuerpos, incluso los solidifica y los hace más o menos insolubles según la duración o intensidad de su acción. Tal es, en pocas palabras, el principio del descubrimiento.¹

El segundo de los creadores; Daguerre, insistió en la naturaleza automática del método y en su accesibilidad.

¹ Paul Virilio, *La máquina de visión*. P.31

“Cualquiera”, afirmó, “puede tomar las visiones más detalladas en unos minutos”, mediante “un proceso químico y físico que otorga a la naturaleza la capacidad de reproducirse”.²

Por su nacimiento, y como casi cualquier avance tecnológico, la fotografía era temida y se enfatizaba su antinaturalidad. Al tiempo que Daguerre promovía su invento en un folleto en 1838, anticuados competidores y el periódico *Leipziger Stadtanzeiger* se posicionaban en contra del invento francés y lejos de dejarse convencer publicaron:

Querer fijar fugaces espejismos, no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que desearlo meramente es una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humano-divinos.³

En 1839 las fotografías de Daguerre costaban 25 francos oro, eran placas iodadas que expuestas a la luz y sometidas a un vaivén bajo la iluminación correcta dejaban percibir imágenes pequeñas en tonos grises claros; las daguerrotipias eran únicas, una prueba de la magnitud humana, de su creatividad y su fuerza. Se guardaban discretamente en estuches como joyas preciadas del intelecto humano. Eran un reflejo; frágil y virtual como un espejo pero materialmente duradero, que se ajusta a sus propias cualidades físicas, casi siempre más longevas que las del cuerpo.

Las impresiones fotográficas alternativas al invento de Daguerre, llamadas calotipio o como su inventor Henry Fox Talbot: talbotipio, fueron inventadas en 1839 y aunque teniendo resultados menos vistosos que las daguerrotipias se observaron con una ventaja sobre las últimas, las imágenes se producían por la exposición de papel sensible a la luz en copias que denominaron el proceso de **un positivo a partir de un**

² Daguerre citado en John Tagg, *El peso de la representación*. P. 59.

³ *Leipziger Stadtanzeiger*, citado en Walter Benjamin *Pequeña Historia de la fotografía* en Discursos Interrumpidos. P. 64

negativo. La multiplicidad de copias daba las primeras señas de la producción masiva, hecho riguroso de la imagen fotográfica actual.

Desde que vio la luz, la industria fotográfica evolucionó al ritmo de su contexto económico. Los procesos de producción y distribución eran rápidamente superados. La daguerrotipia y el proceso de Fox Talbot se vieron rápidamente alcanzados y superados por la introducción de un nuevo material fotosensible, la placa húmeda o colodión en 1851. Sí el bajo costo técnico había perpetrado la producción fotográfica al alcanzar el millar de unidades diarias, el nuevo proceso agilizó la captura pero redujó el número de exposiciones, abaratando moderadamente los costos de producción. Así, el cliente podía llevarse un retrato casi inmediatamente, sacrificando el número de copias, que aunque no desapareció, disminuyó sustancialmente.

A pesar de todo el desarrollo técnico por el que había atravesado la empresa, la daguerrotipia siguió siendo el método más demandado hasta la promoción de una nueva impresión en papel a partir de negativos de vidrio. En 1854 se introdujeron, patentadas por otro francés; Disdéri, las *carte-de-visite*. La cámara fotográfica se modificó y con el aumento de objetivos y porta placas móviles la producción de imágenes se multiplicaba a ocho, el recorte manual de las mismas y la nula necesidad de especialización el ciertos procesos sentaron las bases para una industria fotográfica en la que el fotógrafo asumía el rol de un simple peón.

Entre otros métodos y hasta 1878 se desarrolló una placa seca de gelatina, dicha introducción permitió dejando atrás exposiciones largas y tortuosas, lograr imágenes en veinticinco fracciones de segundo; velocidades instantáneas. El cambio fue avasallador, las placas -ahora secas- desencadenaron al fotógrafo de los obligatorios cuartos oscuros para preparación y proceso de las mismas, y para el acto de revelado, se podían pasar a otras manos, base importante del acabado fotográfico como industria. En 1880 y gracias a la inmediatez de los tiempos de exposición aparecieron en el mercado nuevas cámaras las cuáles por un lado se deshicieron del trípode y por el otro permitían realizar por lo menos una docena de exposiciones sin necesidad de descargar y cargar el equipo; George Eastman producía placas secas y en 1888 presentó la cámara

más innovadora del mercado: la Kodak.

La producción de películas flexibles, y los dispositivos de carrete promovidos por la Kodak, revolucionaron el registro fotosensible, inventos de por sí importantes tecnológicamente pero que a su vez colocaron las nuevas bases de la concepción fotográfica. Eastman dirigió su producción hacia otro estrato de personas, dejando de lado a los a los fotógrafos profesionales, decidió apostar por todos aquellos que jamás habían hecho una fotografía. De esta forma, no solo creó una cámara sino que reconfiguró las bases teóricas de la práctica fotográfica y la estructura de su industria. Con *apriete el botón y nosotros hacemos el resto* hizo de la fotografía un proceso industrializado de magnitudes monumentales y de alcances mundiales. Los retratos y los paisajes ya no exigían a un retratista profesional, Kodak hizo de todo aquel que tuviera una cámara, su propio fotógrafo.

La revolución técnica que experimento la fotografía a partir de 1880 no sólo se evidenció con equipos más versátiles y procesos más sencillos, sino que además técnicas como el fotograbado permitieron que la estructura de producción de imágenes se reconfigurara y alcanzará nuevos espacios y medios. El fotograbado por ejemplo, permitió la reproducción económica e ilimitada de imágenes fotográficas en libros, revistas y periódicos.

1.2 EL INVENTARIO COMENZÓ EN 1839

Afirma Susan Sontag que hasta el día de hoy se ha fotografiado todo o casi todo, la mirada fotográfica alteró la concepción del mundo y su entendimiento.

“Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar.”⁴

La fotografía como método de reproducción experimenta la percepción mínima de acontecimientos monumentales y estos, ya no se pueden considerar como individuales

⁴ Susan Sontag , *La caverna de Platón en Sobre la Fotografía*. P. 15.

después de ser fotografiadas, son desde ese momento actos colectivos. Fotografiar es entonces reducir, sus métodos son al fin y al cabo una técnica reductora que ayuda al hombre a alcanzar y dominar todo lo que es infinitamente superior a él.

El empeño fotográfico nos da la sensación de que podemos contener todo el mundo que nos rodea en imágenes en la cabeza, es quizá su resultado más brillante. De esta forma concebimos la fotografía, como el acto con el que nos relacionamos con el mundo, a través de cual lo percibimos, lo asimilamos y volviéndolo a representar establecemos una relación de conocimiento, que implica posturas e ideologías. Las fotografías, estas diminutas representaciones de un todo, son artefactos que hoy cualquiera puede hacer y adquirir. La sensación de propiedad que promueve hacer una imagen es incluso tranquilizante, sedante. Como seres cosmopolitas, turistas y andantes tenemos en la fotografía un paso que nos conecta con las cosas que nos superan, a falta de una mejor reacción solemos poner a la cámara fotográfica entre nosotros y los eventos, la experiencia cobra forma; es decir; la usamos para experimentar los fenómenos, damos haciendo uso de ella, cuenta de nuestra participación, seguridad de haber sido parte de ellos.

“Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado”⁵. Y el fotógrafo -el ojo detrás de la cámara- está ahí para congelar un instante, un fragmento de otro mundo, una imagen que intentará sobrevivir a todos y a todo.

La producción de imágenes responde a un acto casi primitivo, el de almacenamiento, almacenando al mundo, también la fotografía tiende a ser almacenada, libros, revistas y periódicos son sus principales contenedores.

Observar en una fotografía un momento pasado, es apropiarse de ese tiempo, es un juego con la muerte, un instante que no acaba, tan veraz como ha podido o como ha querido el evento fotográfico, que en sus condiciones y formato lo revivimos a placer, lo invocamos como una suerte tótem moderno, como un quiebre a la linealidad histórica, es el tiempo que ya no existe y no corre.

“Hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad

⁵ Ibid. P. 16

de otra persona o cosa. Precisamente por que seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo”.⁶

Nos hallamos inmersos en dos situaciones fotográficas. Por un lado, la teoría específica que la fotografía es una confrontación con el pasado, y por otro la imagen fotográfica intenta visibilizar otra realidad; crearla o sustentarla.

El papel revelado, ese objeto delgado de fácil manejo que se puede mirar y guardar con aparente infinidad es un evento privilegiado, que a diferencia de las imágenes en movimiento, congela un fracción de tiempo que no fluye ni continúa.

La fotografía ha establecido sus propias normas teóricas, asiendo antiguos cánones estéticos y revitalizando conceptos, retomo los aspectos del retrato pictórico; por ejemplo, cabezas, hombros, bustos, partes del cuerpo donde comunmente se condensa nuestra verdad total.

Su producción masificada y su industrialización, comenzada por Kodak, pusieron fin al comercio de reproducciones únicas de celebridades, lograron hacer dejar de parecer extraordinario ser dueño de sus rostros, comenzó la era de las imágenes desechables. Cuando las fotografías se volvieron algo común y corriente, el valor de culto de la imagen quedo usurpado por el interés pasajero de valor residual. La imagen se volvió artículo de consumo y desecho: “La época de su reproductibilidad técnica desligó el arte de su fundamento cultural, extinguiendo para siempre el brillo de su autonomía”.⁷

El aspecto más importante que nos atañe en esta investigación se refiere sobre todo a la presencia institucional que ha tenido la fotografía. Ligándonos a John Tagg, la historia de la fotografía se tiene que observar no solo desde evolución técnica sino también desde su desenvolvimiento en los aparatos del Estado donde dejó de ser un acto reservado a los privilegiados para convertirse en un agente puesto sobre los vigilados. Al ser el acto fotográfico transformado en un acto de recreación, forma parte de las masas, no es cultivado de forma artística por la mayoría, esto hace de ella un rito social, elemento contra la ansiedad que provoca el mundo en algunos.

⁶ Ibid. P. 32

⁷ Walter Benjamin citado en John Tagg, *El peso de la representación*. P. 78.

La burguesía, la clase dominante y responsable de la rápida evolución fotográfica tiene como medio de significación el *realismo*, con él impone formas ideológicas que tienden a la dominación. El realismo produce significados a través de una cadena de significantes que no se ve, los ofrece de forma digerible y hace del lector un mero observador/consumidor. Como práctica de representación se rige por normas generales de producción discursiva, que aunque permite algunas variantes, es una normalidad estrictamente delimitada. El *realismo* hizo de la fotografía una prueba social que se remite a lo más profundo de la imagen, el sujeto, pues la renuncia al hombre es la más irrealizable de todas.

1.3 LA IMAGEN ES UN ACTO DE IDEALIZACIÓN

El mundo es hermoso- ésta es precisamente su divisa. En ella se desenmascara la actitud de una fotografía que es capaz de montar cualquier bote de conservas en el todo cósmico, pero que en cambio no puede captar ni uno de los contextos humanos en que aparece, y que por tanto hasta en los temas más gratuitos es más precursora de su venalidad que de su conocimiento.⁸

Lo que se escribe de una persona o acontecimiento es llanamente una interpretación al igual que los enunciados visuales hechos a mano, como las pinturas o dibujos.⁹

La revelación del acto fotográfico consiste en dejar registrar un acontecimiento, él mismo se ha convertido en el acontecimiento y ha hecho de nuestra percepción una articulación entre el cuerpo y la cámara. Una articulación ó un proceso en el que hasta el sujeto se convierte en objeto, al cual se posee simbólicamente, a una imagen de él y por tanto de una verdad que desconoce, única y personal.

Los promotores históricos de la fotografía han quedado desde su surgimiento

⁸ Ibid. P. 80.

⁹ Sontag Susan, *La caverna de Platón en Sobre la Fotografía*. P. 17

prendados de la superioridad que encontraban obvia entre la percepción fotográfica y la ocular, más que nada con la inmediatez de los resultados.

“...gracias a la fidelidad implacable de los instrumentos y lejos de la acción subjetiva y deformante de la mano del artista, le permitía fijar y mostrar el movimiento con una precisión y una riqueza de detalles que escapan naturalmente a la vista”¹⁰.

La instantaneidad y su naturaleza mecánica hicieron prueba de un mundo objetivo y al multiplicar estas pruebas de una realidad, la fotografía la iba agotando.

Conformar la realidad y comprobar las experiencias a través de la fotografía ha creado en las naciones grupos de creadores y consumidores de imágenes que a su vez desdibujan límites y hacen del resultado fotográfico una masa oscura de contaminación visual y mental. La omnipresencia de éstos resultados pone a prueba nuestra sensibilidad ética.

La industrialización paulatina de la empresa fotográfica no solo permitió su asimilación en lo cotidiano, sino que además la incluyó fácil y tajantemente en los usos burocráticos. Las imágenes dejaron de ser únicamente trofeos o un juguete recreativo, al ser puestas en manos de las instituciones encargadas de edificar el control y siendo medios simbólicos de información, cualquier proceso institucional requiere y exige una fotografía de identificación y es ahí donde radica su valor para la burguesía y el Estado.

A principios de la historia fotográfica el retrato era una imitación de las prestigiosas miniaturas manieristas del siglo XVIII, su mecanización y su precio atraparon a las clases burguesas del XIX que ansiaban el prestigio de las pinturas aristocráticas, la posesión de los retratos producía una serie de significados utilizados por clases rivales para evidenciar superioridad, sus logros y ascensos dentro la economía, la sociedad y la política. Funcionarios de rango inferior, comerciantes de pequeña escala, cargos públicos y otros sujetos de clase media encontraron de igual

¹⁰ André Rouillé, *L'empire de la photographie*. Citado en Paul Virilio *La máquina de visión*. P.34

manera en la fotografía un medio con condiciones ideológicas y económicas más cercanas a ellos. Con estos consumidores de retratos se retomó la pose frontal como el formato más socorrido por los fotógrafos profesionales y aficionados.

Aunque la fotografía por un lado, no se adecuaba a las exigentes normas e ideales de arte autónomo, fue recibida sin chistar en espacios burgueses más acogedores y familiares, pero la misma clase dominante, que la solicitaba, llevó la empresa a otros archivos burocráticos: comisarías, escuelas, cárceles y hospitales; es decir, a una serie de documentos oficiales diversos. El eje político que dominaba la representación fotográfica se invirtió radicalmente, ser plasmado en una imagen ahora con fines políticos, en archivos de índole legal se convirtió en el lastre de los supervisados o reformados, una clase emergente sometida por un nuevo orden social que creó a su vez nuevas especies de conocimiento y medios perfeccionados de control.

La evolución ideológica de la técnica formó parte de las nuevas estrategias gubernamentales de los estados capitalistas que para consolidarse exigían un nuevo “régimen de verdad”. La verdad atribuida a la fotografía por ser mecánica se debe en parte a la introducción de ésta en el nuevo Estado omnipotente. La reconstitución de los poderes estatales en el Reino Unido y Francia a partir de las crisis económicas de los 1800 y las revoluciones de fines de los años cuarenta requirió una condensación de fuerzas sociales. El capitalismo y sus condiciones de superación y expansión se estabilizaron gracias a las clases dominantes y su presencia en todos los ámbitos nacionales; el establecimiento de esta forma más penetrante de gobierno se afianzó en la creación de instituciones normadas por él mismo, erigiéndose como una maquinaria con fundamentos e ideales ubicados por encima de intereses personales, enfocados al interés general.

La presencia de la clase media, se afianzó y se hizo parte de las nuevas prácticas e instituciones reproductoras de relaciones sociales. La hegemonía se estableció de forma jerárquica y por medio de aparatos normativos y disciplinarios que respondían a las órdenes de nuevos sujetos profesionalizados en ramos específicos y sometidos de primera instancia a control centralizado. La docilización de grandes grupos de personas

y las prácticas de obediencia debieron ser instauradas por la industrialización de ciudades y su concentración -para el Estado- peligrosamente grandes. Las hospitales, las escuelas y las instituciones básicas del orden social fueron las herramientas del gobierno para hacerse más presente en las esferas más pequeñas de la sociedad. La supervisión moral y otras técnicas disciplinarias como la fuerza, mantenían la reproducción y supervisión del capital latente, la represión y la vigilancia fueron urgentes en la reforma social.

Hacia finales del siglo XVIII e inicios del XIX, la burguesía y su nueva postura política se veía lejos de todo cuestionamiento, la crisis económica y los indicios de resistencia y liberalismo, así como los movimientos obreros independientes eran contenidos y negociaban sus demandas permanentes dentro de los límites de la nueva democracia constitucionalista, a pesar de que el aparato gubernamental contaba con medidas coercitivas y dibujaba desde su imposición medios de alienación instaurados en los núcleos más minúsculos de la sociedad, siempre se ha caracterizado por ser un aparato propenso al pánico y a las medidas represivas físicas directas.

La transformación política, económica y social reestructuró los órdenes radicalmente. El poder explícito hasta ahora conocido a través de las monarquías y los gobiernos absolutistas había reorganizado su apariencia:

El poder explícito, espectacular y total del monarca absoluto había dado paso a lo que Michel Foucault ha denominado una difusa y omnipresente “microfísica del poder”, que interviene inadvertidamente en los más diminutos deberes y gestos de la vida cotidiana. La sede de este poder capilar era una nueva “tecnología”: esa constelación de instituciones- que incluye el hospital, el manicomio, la escuela, la cárcel, la policía- cuyos métodos disciplinarios y cuyas técnicas de inspección reglamentada producía, formaba e instauraba una jerarquía de dóciles súbditos sociales en la forma requerida por la división capitalista del trabajo para la dirección ordenada de la vida económica y social ¹¹.

¹¹ John Tagg *El peso de la representación*. P. 84.

La vigilancia de los nuevos súbditos a través de las instituciones disciplinarias generó nuevos efectos de conocimiento y poder, a partir de sistemas de documentación, se crearon nuevos sistemas donde los archivos fotográficos fueron una parte importante. La fotografía está incrustada en una tecnología de control compleja creada por el estado-nación, pues es aquí donde se le donó todo el poder, que incluso hoy y desde 1870, ostenta.

La nueva filosofía fotográfica dicta que como medio, ésta no tiene significado si se le abstrae de sus especificaciones históricas. No es posible separarla de los espacios históricos que conquistó y en los que dio frutos. “Su historia no tiene unidad. Es un revoloteo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos es estudiar ese campo, no la fotografía como tal”¹².

La fotografía, la cámara y el dedo que aprieta el disparador anulan la neutralidad de la técnica, detrás de ellos un sistema de códigos representan un poder que no es suyo por naturaleza. La fotografía registra, interrumpe, muestra y transforma la cotidianidad, y con esa fuerza invierte los hilos políticos que tejen lo público. No es la cámara la que produce conocimiento y poder por sí misma, sino quién la controla, autentifica y valoriza como el método para observar la verdad. La fotografía se ha convertido en un hecho histórico.

2 EL PODER

Para comprender la relación entre la fotografía y las instituciones del estado se debe tratar de entender (teniendo en cuenta el fin último de la investigación) el concepto de poder.

El poder se define en las sociedades como la capacidad de influir e imponerse sobre personas (y/o sucesos), modificar la conducta de otros de la forma deseada o por el contrario impedir que la propia sea modificada.

¹² Ibid. P. 85

“El poder en Occidente, dice Foucault, es lo que más se exhibe y lo que mejor se oculta”¹³. Lo político, que ofrecen los medios de comunicación: debates, campañas y sufragios son en realidad escenas detalladamente armadas que suponen una pequeña ilustración de lo que en realidad es el poder. Ésta fuerza oculta sus procedimientos dentro del grupo social y es fácil perder de vista su estructura. El estado interviene y ejerce funciones en pro de la “clase dominante”, la clase que libra junto a sus estructuras económicas una guerra contra las clases que somete. Marx y Lenin conciben al Estado como un aparato que a través de la represión y sus extensiones institucionales, como la médica y la educativa y junto a los individuos dedicados a la regulación social como los jefes de estado, el gobierno y la administración, domina y somete al proletariado ante las clases económicamente superiores.

Gramsci a su vez comprendió que para entender al dominador burgués se debía prestar incisiva atención a las estructuras privadas y hegemónicas a través de las cuales ejerce el poder. Por ejemplo, a través de la educación, la religión, la familia, la política, los sindicatos y la cultura, el estado asegura la permanencia de los sistemas de producción.

El discurso de Foucault se ubica en el conocimiento, describe a través de él la sobrepotenciación del poder, como un efecto que pudo haber comenzado desde la patologización y desvalorización del cuerpo femenino, la imposición de la homosexualidad como enfermedad en los tratados médicos, la construcción del sistema carcelario como un productor de delincuencia y sus propios discursos criminalísticos, efectos que toman forma en aparatos fundados por el Estado como la cárcel y los hospitales de toda índole, que acogen nuevos individuos, alérgicos a la colectividad. La violencia explícita, la coerción y el consenso se vieron rebasados por lo que llama *la tecnología política del cuerpo*: relaciones de dominación que se arraigan en lo más profundo del conjunto social, los individuos.

A través de su producción literaria Michel Foucault y partiendo desde su *Voluntad del Saber* en la década de los 50 y 60 definía como productores de los discursos

¹³ Ibid. P. 90

de poder tres sistemas de exclusión: la palabra prohibida, la normativización de la locura y la voluntad de la verdad. Haciendo hincapié en la división entre lo normal y lo patológico cuestiona el nacimiento y legitimación de ciencias como la psiquiatría cuya verdad se debe enteramente a la patologización del otro, dando paso a la marginación de las identidades *diferentes*.

Posteriormente su discurso problematiza sobre la prohibición del lenguaje y su efecto en la escasez de la información, métodos de aprisionamiento del conocimiento influenciado por los grupos dominantes y sus estructuras de poder.

Finalmente Foucault profundizaba sobre los cuerpos y las almas describiéndolas como zonas transgredidas por discursos disciplinarios que a su vez podrían ser receptáculos de resistencia.

Uno de los primeros efectos del poder es justamente todo aquello que hace que el cuerpo, los gestos, los discursos y los deseos sean identificados e interpretados como signos identitarios. El poder no reprime sino que produce. Los procedimientos de poder designados como *disciplinas* -de adiestramiento del cuerpo, de aumento de sus aptitudes, de crecimiento paralelo de su docilidad y utilidad- dan forma a su celebre máxima “el alma es la prisión del cuerpo”. Invierte de este modo el planteamiento judeocristiano de la concepción del cuerpo como prisión del alma, heredera del idealismo platónico.¹⁴

Asociando las ideas de Ernst Jünger las últimas sociedades adoptaron el poder en la médula de su cotidianidad donde el cuerpo actúa en los sistemas capitalistas y tiene una función mercantil moderna. Algunos de estos sistemas se han encargado de reconocer y establecer necesidades *vitales*, tales como: tener un cuerpo sano y joven y el rechazo grosero al envejecimiento, repercutiendo y fomentando algunas de las industrias más rentables de la actualidad por su influencia económica. La cosmética, la cirugía plástica y definitivamente el deporte, se asen de las industrias de telecomunicación, que a su vez y de manera catastrófica congelan el pensamiento,

¹⁴ Jesús Martínez Oliva *El desaliento del Guerrero* Capítulo 1. P. 36

perpetuando un sueño latente de la inmortalidad del cuerpo.

La revolución social burguesa, reestructuró extensiones centralizadas del régimen político y la cotidiana expresión del poder, volviéndolo capilar.

Pero si es claro que para Foucault los sistemas de represión y poder son ante todo productores conocimiento y regeneración de los órdenes sociales, la institucionalización del cuerpo como espacio minado y coercionado representa también un espacio de escasa construcción en la que se procede a contrarrestar el poder, afianzándose sobre su reflexión sexual expresa que “el punto de reunión para el contraataque contra el despliegue de la sexualidad no debería ser el sexo-deseo sino los cuerpos y los placeres”¹⁵, definiendo como los límites de los mismos los: los prohibicionismos, los tabúes y las “reglas” de los géneros.

La utilización del tema de la sexualidad dentro de las estructuras políticas y de resistencia, fue variada en muchas de las revoluciones o contraculturas del último siglo y es que al aceptar lo personal como algo político se hizo del sexo un elemento que entabla un diálogo con su situación histórica y cultural que solo puede explicarse, explicando su naturaleza social.

2.1 IMAGEN Y PODER

La expansión de los métodos de poder hicieron la fotografía y la pronta utilización de la luz pública en Paris cómplices de la clase dominante:

La omnivigencia, la ambición totalitaria del Occidente europeo, puede aparecer aquí como la formación de una imagen completa por el rechazo de lo invisible; y como todo lo que aparece, aparece a la luz, y lo visible no es más que el efecto en lo real de la rapidez de una emisión luminosa, decimos que la formación de una imagen total es tributaria de una claridad que, por la velocidad de sus propias leyes, anularía progresivamente las atribuidas al origen del universo -no sólo sobre las cosas, sino,

¹⁵ Michel Foucault *Historia de la Sexualidad* Volúmen I.

como hemos visto, en los cuerpos¹⁶.

Los gobiernos han buscado a través del medio fotográfico y su base rigurosa: la luz, obtener una imagen absoluta de la sociedad, donde no habría espacios ensombrecidos y lejos del alcance controlador de los aparatos estatales. Históricamente la evolución fotográfica coincidió con la evolución del servicio policiaco en Reino Unido. La capacidad informativa fue también aquí, aprovechada de manera inmediata. El sistema de identificación instaurado en la isla necesitaba completar el registro de huellas dactilares en los que se basaba sus políticas.

El uso de las huellas dactilares era corriente en Oriente, los europeos asimilaron la técnica y diferenciaron únicamente su empleo. La huella dactilar fue normalizada y haciendo de la fotografía una nueva *huella latente*, por sus posibilidades, ésta obtuvo todo sentido normativo. Las *imágenes prueba* conseguirían la incriminación de posibles criminales al mismo tiempo que detonan un declive evidente en la importancia de los relatos y testimonios (descripciones orales que sustentaban las investigaciones). El gran número de fotógrafos especializados en la sistematización policiaca obtuvo también de la técnica fotográfica otro lado significativo y lo explotó de tal modo que sentó las bases de captura de imágenes que en la actualidad perduran: la identificación de presos y detenidos:

Lo que tenemos en esta imagen normalizada es algo más que una imagen de un presunto delincuente. Es un retrato del producto del método disciplinario: el cuerpo hecho objeto; dividido y estudiado; encerrado en una estructura celular de espacio cuya arquitectura es el índice de archivo; domesticado y obligado a entregar su verdad; separado e individualizado; sojuzgado y convertido en súbdito. Cuando se acumulan éstas imágenes vienen a ser una nueva representación de la sociedad.¹⁷

¹⁶ Paul Virilio. *La máquina de visión*. P. 77

¹⁷ John Tagg, *El peso de la representación*. P. 84. P. 101

Se ha hecho de la imagen fotográfica un registro de tal valor que funciona como una prueba jurídica, la documentación de un crimen, una prueba forense y una herramienta para la planificación y maniobra de elementos urbanísticos como el tránsito peatonal y vehicular, pero al mismo tiempo para identificar y catalogar actitudes sospechosas, registrar los movimientos de los sometidos a revisión y para efectos de la seguridad social. Desde mediados del siglo XIX, la fotografía se insertó dentro de “las instituciones fundamentales de la vida y la muerte (justicia, ejército, medicina), y se muestra capaz de desvelar desde el origen, el devenir de un destino”.¹⁸

2.2 LA IMAGEN DIGITAL

De momento entendemos por fotografía digital aquella cuya visualidad ya no reposa en un depósito de plata metálica, sino en una retícula de píxeles provisionalmente ordenados según determinados códigos gráficos.¹⁹

Siendo una de las posibilidades de la imagen digital alcanzar un grado más del automatismo de la técnica, haciendo de éste un acto generador de información, que no solo capta sino que configura a través de sus propias posibilidades tecnológicas, la imagen digital se desprende (no de manera absoluta, pues todo avance hereda rasgos de sus predecesores) de aspectos tan naturales de la fotografía analógica como la credibilidad. El fácil acceso a la manipulación de tomas y el desecho indiscriminado de las mismas permitido por las herramientas electrónicas reconfiguran aspectos de la imagen que emiten los receptores. Joan Fontcuberta menciona que la verdadera revolución propuesta por lo digital es el hecho de que el poder modificar y transformar la realidad a través de la imagen es ya una cosa sencilla y cotidiana. Un evento que se repite al cual nos acostumbramos. La imagen digital, podría decirse, ya no pretende autenticar las experiencias sino más bien configurarlas ella misma.

¹⁸ Paul Virilio. *La máquina de visión* P. 59

¹⁹ Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora*. P. 61

Después de mediados del siglo pasado, las herramientas fotográficas y el *documental oficial* (películas de aproximadamente tres minutos), escenas del crimen reproducidas en Francia e Inglaterra manifestaban el uso incriminatorio que se le había instaurado al acto fotográfico y a sus evoluciones técnicas (como el video). Las *video pruebas* se establecerían por los códigos de procesos penales a partir no solo de puestas en escena sino a su vez de registros cotidianos en estadios, supermercados y la propia vía pública.

La *hiperrealidad* continúa así con la desacreditación por principio de cuentas, de lo real y del ojo humano, y también del relato obtenido de un individuo (un testigo), él pierde toda importancia al tener la posibilidad -y argumentando posibles indisposiciones físicas- de ser sustituido por una prueba videográfica de aparente objetividad, haciendo de los tribunales de justicia, lo que Virilio compara con proyecciones cinematográficas.

La importancia del acto fotográfico radica en su uso dentro de diversos medios de regulación del estado, una máquina que no existe por sí misma, sino que está basada en una estructura relacional que se metamorfosea en determinadas condiciones estratégicas de condiciones espacio-temporales y sociales. Y es precisamente por su naturaleza relacional que además se ofrece para los cuerpos contrarios, en resistencia.

El poder y la resistencia cambian de posiciones y permanecen en tensión, se encuentran en condiciones diversas y se desarrollan de acuerdo a estrategias que intentan colocarse o mantenerse como edificantes o indicativas y superiores. Y el acto fotográfico es juez, testigo y objeto de todas ellas.

LA MASCULINIDAD, EL GÉNERO Y LA DIVERSIDAD SEXUAL

2.1 LOS CUERPOS

Habitamos un mundo donde las diferencias biológicas sexuales, imponen y producen órdenes a partir de significaciones sociales.

Masculino y femenino se relacionan necesariamente en un sistema de oposiciones homólogas que las describen tanto en lo objetivo como en lo subjetivo: *alto/bajo, derecha/izquierda, recto/curvo, seco/húmedo, blando/rígido, claro/oscuro, dentro (privado)/fuera (público)*. Éstos polos establecen discursos de similitud, afinidad, connotación y correspondencia que dan forma a nuestro reconocimiento del mundo.

Las oposiciones como rasgos distintivos contribuyen a la existencia y a la naturalización de las cosas de manera por lo menos aparente. Afianzándose en el discurso evolutivo del mundo y sus carácter cíclico y por medio de los principios de visión y división, consagran de órdenes estructurales a través del sistema mítico ritual que oficializa la existencia conocida y descrita.

La división primaria de los sujetos sociales sería definitivamente aquella entre los sexos. Ésta, otorga el orden de las cosas y de manera supuestamente objetiva pretende definir lo verdadero y lo normal. La división que nace de lo fisiológico, se establece tanto en los objetos como en el mundo social que los comprende, incorporando cuerpos y hábitos que esquematizan el pensamiento y la acción. De esta forma la concordancia entre las estructuras ontológicas (el ser) y las epistemológicas (el saber/conocer), el transcurrir del mundo y las expectativas promueve, describe y permite la relación que se tiene con el mundo como *natural*. Una posición que discrimina de

entrada, a condiciones divergentes. La legitimación de los esquemas de producción, de conocimiento y relación con el todo que nos rodea, produce representaciones conscientes e intencionales.

La división genérica, por su formación, está llena de aspectos legitimados *a priori* y sin señalización precisa. La fuerza masculina por su actitud dominante se erige sin justificación alguna y su visión -el androcentrismo- no siente necesidad de ingresar en discursos capaces de legitimarle, **es** por que **es**.²⁰ El orden social, lo impone y ratifica apoyándose en una maquinaria simbólica que se polariza primordialmente a través de la división sexual del trabajo, la asignación absolutista de las actividades que le corresponden a los individuos según su naturaleza, así como su espacio y su tiempo.

La diferencia *biológica* entre los *sexos*, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino, y, muy especialmente, la diferencia *anatómica* entre los órganos sexuales, puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial de la división sexual del trabajo. (El cuerpo y sus movimientos, matrices de universales que están sometidas a un trabajo de construcción social, no están ni completamente determinados en sus significación, sexual especialmente, ni completamente indeterminados, de manera que el simbolismo que se les atribuye es a la vez convencional y “motivado”, percibido por tanto como casi natural).²¹

Así, los órganos sexuales son también una construcción social que ratifica algunas de sus propiedades obvias y naturales de forma simbólica haciéndolas indiscutibles a partir del empeño biológico. Sumando a las propiedades físicas esquemas dominantes de percepción, el significado social de los cuerpos no es producto de una casualidad, sino de la acentuación de las diferencias y el menosprecio de las similitudes entre ellos.

²⁰ El término -androcentrismo- como práctica social en la que el punto de vista y la actividad masculina son el eje principal en la construcción y la visión del mundo, fue incluido en un debate sociológico por primera vez en 1911 por la autora Charlotte Perkins Gilman. En *The Man-made World; or, Our Androcentric Culture*, Perkins Gilman describe las prácticas androcéntricas y sus respectivos problemas.

²¹ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*. P. 24

Es posible encontrar en algunos textos médicos de la Edad Media registros de dichos órdenes; así por ejemplo, la vagina se describía como un falo invertido, una polarización que se hermana directamente con la relación entre positivo y negativo o derecho y revés, que fue impuesta desde el carácter totalitario del principio masculino, la medida de todo.

El hecho de que las diferencias sexuales fueran consideradas apenas como variantes de un solo cuerpo, permite comprender que hasta el Renacimiento no existía una descripción detallada del cuerpo femenino, considerado hasta entonces un cuerpo masculino organizado de diferente manera. Algunos estudios médicos prolongados a principios del siglo XIX -aún de carácter moralista- encontraban en el cuerpo de las mujeres la justificación de las relaciones tradicionales: interior y exterior, sensibilidad y razón, pasividad y actividad. Dichos estudios, innumerables de hecho, remarcan la contribución de la ciencia y la historia natural a la *normalización* del orden de las cosas a través de la diferenciación sexual. Un acto restringido únicamente a la parte delantera del cuerpo, a la sexuada, la parte trasera sin identidad sexual es considerada potencialmente receptiva, pasiva, femenina. De esta forma la identidad social se establece sobre la parte superior del cuerpo. Los varones dan la cara, afrontan al mundo. Como mujeres se renuncia al uso legítimo del cuerpo, la mujer afuera mira al suelo, lo público, lo exterior, son territorio masculino.

2.1.1 LAS DIFERENCIAS Y LA DOMINACIÓN MASCULINA

Pierre Bourdieu plantea la dominación masculina como parte fundamental para la construcción total del género. La dominación funciona como agente de producción y reproducción social que subordina específicamente a las mujeres ante los hombres.

Bourdieu señala como uno de los ejes para comprender la superioridad masculina la identificación de que existen distintas formas de dominación, cualquiera otorga a cierto sujeto una posición privilegiada frente a otro.

La colaboración para ser dominado, explica, es necesaria para la dominación y el sujeto puede ser consciente o inconsciente de dicha colaboración pues esta inscrito en sus hábitos. De no ser aceptada, la dominación no existiría. La diferenciación y definición de los espacios de relaciones sociales para uno u otro sexo edifican los sistemas simbólicos de dominación y prestigio que dan forma a las asimetrías de los géneros.

“La masculinidad es, entonces, una red de relaciones complejas de interconexión múltiple y nunca una relación lineal de dependencia entre la estructura sexual y el objeto sexuado.”²²

El trabajo de transformación y diferenciación de los cuerpos se debe en parte a su construcción simbólica, primitivamente al acto sexual se le concibe como un acto de posesión por ejemplo. La feminización permanente de lo femenino y la masculinización de lo masculino producen estructuras diferenciadoras que se naturalizan a través de la educación y las expresiones del libido. Un esfuerzo permanente que parece ser cada vez menos evidente en el consciente androcéntrico pero que sutilmente proporciona el orden de los cuerpos.

Uno de estos elementos es la división de los espacios destinados a los sujetos, las mujeres y el espacio doméstico; y los hombres y los espacios públicos. Las disposiciones consideradas femeninas se imponen desde la familia haciendo que el orden social se mantenga y reproduzca describiendo espacios que requieren sumisión y seguridad por parte de sus agentes participantes. A las mujeres, se les educa concibiendo la sumisión, la amabilidad, la abnegación y la entrega como virtudes que conforman la vocación o disposición a la subordinación; su necesidad: producir encuentros armoniosos que llenan de dicha los efectos de la opresión en los dominados. Los resultados son empresas donde la imagen masculina a cargo se desenvuelve bajo un velo paternalista, incluso la aceptación del ennoblecimiento del trabajo femenino en el momento en que es realizado por hombres transforma y califica la significación de las actividades:

²² Juan Carlos Ramírez Rodríguez. *¿Y eso de la masculinidad? Apuntes para un discusión* en “Debates sobre masculinidades. Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía”. P.53

Lo típico de los dominadores es ser capaces de hacer que se reconozca como universal su manera de ser particular. La definición de la excelencia está cargada, en cualquier ámbito de implicaciones masculinas que tienen la particularidad de no aparecer como tales. La definición de un puesto, sobre todo investido de autoridad, incluye toda suerte de capacidades y de aptitudes sexualmente connotadas. Si hay tantas posiciones difíciles de ocupar para las mujeres, es por que están hechas a medida de los hombres, cuya virilidad está construida en oposición a las mujeres tal y como son actualmente.²³

En pocas palabras las normas universales para calificar a las individualidades, no tienen un carácter universal hacía las mujeres.

La experiencia contenida en los cuerpos se crea al aplicarles los esquemas fundamentales de la estructura social, los cuales a su vez se ven continuamente forzados por las reacciones que suscitan en uno u otro grupo. Dichos esquemas, además de reconstruir la identidad de cada sujeto según su biología, lo jerarquizan por sus propiedades y aptitudes.

2.2 SOBRE EL FEMINISMO

Para el fin de esta investigación es necesario hacer el mayor uso posible de los recursos que fundamentan la concepción varonil dentro del mundo social. En la década de los sesenta, a partir de las revoluciones culturales y sociales planteadas por las mujeres que comenzaban a cuestionar lo masculino y lo femenino, se estableció de manera reactiva el primero a partir del segundo, como concepto y productor de relaciones sociales. Sus causas y efectos específicos cobraron toda importancia.

Los movimientos contra culturales y de resistencia que se desarrollaron en torno a cuestiones como los derechos civiles y las igualdades de clase se intensificaron o

²³ Pierre Bourdieu. *La dominación masculina*. P. 82

vieron la luz por primera vez en la segunda parte del siglo XX poniendo en evidencia la ineficacia o las crisis que asechaban a las democracias occidentales, empezando por la negación a la guerra y sus conflictos periféricos.

El **feminismo** se planteó como fin principal entender a las mujeres, explicarse a sí mismas y la lucha por la igualdad de sus derechos. A través del lema *lo personal es político* dedujeron que el poder, lejos de ser una maquinaria expresamente institucional, se establecía también en las relaciones personales y la percepción de los cuerpos. Al mismo tiempo, la aparición de fármacos anticonceptivos y las teorizaciones freudo-marxistas (de Marcuse, por ejemplo), problematizaban la separación entre sexualidad y reproducción dando paso a lo que el siglo anterior conoce como Revolución Sexual.

Bajo estas premisas, algunos pensadores (con base en estructuras aún falocentristas y heteronormativas) asumían a la sexualidad como un motor de cambios políticos. Con atención principal sobre el capitalismo, la desgenitalización y la sexualidad difusa se convirtieron en métodos que se proclamaban urgentes contra la alienación, la producción y la reproducción originales del capitalismo²⁴.

Hablar del movimiento feminista como un fenómeno homogéneo de ideales políticos únicos sería un completo error. Las teorías de la diferencia, las teorías de la desigualdad y las teorías de la opresión mostraron un feminismo diverso que en su mayoría enfatizaba radicalmente la opresión. Lo masculino es opresivo por que se impone como ordenador, medida de todas las cosas y está idealizado como **patriarcado**.

Patriarcado se refiere a una estructura social que subordina a las mujeres en todos los ámbitos sociales, supone para el varón una existencia superior y el privilegio económico y aunque se ha difuminado en las numerosas evoluciones sociales del mundo sigue siendo la *organización jerárquica* de las sociedades, cuyas relaciones básicas de poder permanecen en la actualidad sostenidas en instituciones tan presentes y

²⁴ *Eros y civilización* de Herbert Marcuse de 1953 y *La función del Orgasmo* de Wilhem Reich de 1955 planteaban junto a la sexualidad, el psicoanálisis como los medios para estructurar la resistencia y entender el poder.

fundamentales como la familia²⁵.

La imposibilidad de autorrealización como ser autónomo y la opresión corriente en las relaciones habituales en las sociedades hacia las mujeres son la idea total del proyecto desarrollado por las feministas; un enfoque dirigido al estudio de los efectos de la dominación masculina más no los hombres en sí mismos.

2.3 GÉNERO Y MASCULINIDAD

A diferencia las limitantes evidentes de los estudios feministas, estudiar el género en conjunto se colocó como una estrategia para comprender las relaciones colectivas entre hombres y mujeres.

Los estudios de género demostraron al pensamiento feminista, que la opresión que sufren las mujeres no radicaba únicamente en su diferencias biológicas, sino que éstas mismas son su significante, base de construcción de significados. Así, el lugar de cualquiera de los géneros no es producto de las cosas que hace sino del significado que éstas obtienen dentro de las relaciones sociales.

El género puede entonces adquirir diversidad de significados, deja de ser universal y rehúye a la tentación esencialista del fundamento binario biológico del sexo. La idea binaria de los géneros más que desecharse, se transforma. Ahora, ya no hay idea de posiciones contrapuestas, sino una gradación entre puntos polares, permeados y contruidos por estructuras de prestigio; esto es, se hace una valoración, se significan acciones, objetos, el cuerpo, el movimiento, las actitudes y el habla, que varían en función de los contextos sociohistóricos, de situaciones regionales.²⁶

²⁵ El patriarcado definido como *sistema sexual de poder en el cual el hombre posee un poder superior y un privilegio económico* fue la base conceptual otorgada por los grupos feministas que Einseinstein reformuló bajo el nombre de **patriarcado capitalista**, teniendo sus bases en la biología y no precisamente en la economía o la historia, el patriarcado se manifiesta a través de la fuerza y el control masculino.

²⁶ Juan Carlos Ramírez Rodríguez. *¿Y eso de la masculinidad? Apuntes para un discusión* en “Debates sobre masculinidades. Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía”. P.35

Según su significado, es posible entender el ordenamiento de los géneros y las relaciones sociales en sus contextos particulares, asumiendo sus límites como transgredibles y negociables.

Joan Scott propone que el género -como su propia historicidad- está basado en las relaciones de poder:

...el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder. Los cambios en la organización de las relaciones sociales corresponden siempre a cambios en las representaciones del poder, pero la dirección del cambio no es necesariamente en un solo sentido.²⁷

Además Scott plantea que existen cuatro ejes constitutivos para acercarse a la construcción del género:

1 El simbolismo en las relaciones humanas y los significados de las acciones realizadas por uno u otro agente. Las relaciones homosexuales por ejemplo, son aceptadas como parte del proceso para alcanzar la masculinidad en algunas culturas, mientras que en muchas otras se reprueba y castiga.

2 Los conceptos normativos implantados en enseñanzas religiosas, científicas, escolares, parentales y políticas, se encargan de limitar y contener identidades limitando también sus posibilidades metafóricas. Pretenden asentar y legitimar el significado y fin de los sexos.

3 Las nociones políticas e institucionales. Asumir que la opresión femenina es efecto de naturaleza cultural, no biológica. Y como las relaciones de poder sistematizan el espacio doméstico y reconfiguran también el entorno.

4 Las identidades son subjetivas y su reformulación genérica surge a partir de las relaciones sociales que establecen. El género implica el ejercicio del poder por parte de ellas.

²⁷ Joan Scott en Juan Carlos Ramírez Rodríguez. *¿Y eso de la masculinidad? Apuntes para un discusión en “Debates sobre masculinidades. Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía”*. P.35

Es posible comprender a través de los cimientos expuestos que categorías sociales como el género y la masculinidad son elementos que junto con la raza y la clase social sirven para reconocer y evidenciar el transcurso histórico de la opresión y la dominación de ciertos grupos de la población sobre otros.

Pero concretamente, ¿qué significa género? Según el antropólogo Mathew C. Gutmann, género se refiere al modo en que sociedades específicas comprenden y organizan, debaten y practican lo similar y lo diferente respecto a las características de la biología sexual. Los estudios de género buscan explicar y comprender como las identidades están basadas en relaciones sociales que las influyen.

Según Judith Butler el género es un acto performativo de reconstrucción e interpretación de las elecciones propias, una *construcción contingente y dramática de significado en el sujeto*. A partir de Butler numerosos investigadores en México consideran que la característica performática de la virilidad, es fomentada.

Entre otras cosas el género determina: la muerte, la enfermedad y el trabajo de una persona. Es por su calidad social que el género es la forma en la que distintas sociedades organizan sus propiedades fisiológicas.

Comenzando por la división sexual del trabajo, el género se impone como la medida cultural y reproductiva para estructurar a las sociedades.

Masculinidad se refiere a todo aquello que define al varón. Por sus condiciones físicas la masculinidad describe las expresiones de su sexo en lo social; es decir: de su género. Dentro de la perspectiva positivista, la masculinidad se decreta por *lo que hace* a un hombre; es decir, sus acciones y comportamiento están idealizados. En el aspecto normativo la masculinidad se rige por *lo que debe ser* un hombre, expectativas concensuadas en sociedades específicas. Y en el ámbito de la semiótica: “la masculinidad es un sistema simbólico con múltiples posibilidades de significación”²⁸ que responde a sus propias circunstancias.

Aun para los incluyentes **estudios de género** los hombres no son el objeto de investigación primario pero su desafío consiste en *hacerlos visibles* a través del estudio de

²⁸ Robert W Connell. Masculinities en “Masculinidades en el México Contemporáneo”.

los privilegios sociales que gozan, considerados un derecho de la condición masculina. Uno de ellos, la imposición propia frente al otro. Según el desarrollo cultural y tecnológico de las sociedades, la diferenciación se exhibe en el establecimiento de comportamientos específicos. La razón y la mesura atribuidas generalmente a los hombres y lo emotivo que se dice evidencia a las mujeres son un ejemplo claro de ello. La relación hombre y mujer define la primer subordinación de la otredad a través de los sentimientos. El segundo nivel de diferenciación se encuentra en las relaciones entre varones, la gradación y jerarquización de las **masculinidades** responderá a los contextos socioculturales donde éstas se desenvuelven, previniendo la generalización.

La diversidad existente en lo masculino fue difundida especialmente por la apertura pública de las orientaciones sexuales divergentes, la literatura con temática homosexual contribuyó a la visibilización de diferencias y continuidades del significado de ser hombre en una sociedad sometida a un cambio constante.

Las diferencias socioculturales entre varones se acentúan provocando el surgimiento de lo que se denomina hegemonía masculina.

2.3.1 HEGEMONÍA MASCULINA

La hegemonía masculina es un proceso en el cual grupos de hombres encarnan bienestar y posiciones de poder superiores e inferiores que reproducen y efectivizan el sistema de relaciones sociales, que los determina dominadores o dominados entre los de su mismo género.

La hegemonía eleva prototipos de masculinidad que tengan que ver con las concepciones de éxito comunes de cada época y lugar dando forma a la *alienación*. Los detalles que hacen de un sujeto **superior** son casi siempre inalcanzables para la mayoría. Así, lo hegemónico es la imitación de un ideal, el goce de ciertos privilegios sin llegar realmente a representarlos o por lo menos tenerlos.

Los elementos que sirven para comprender la hegemonía son: el uso de la

persuasión y/o la violencia física, la división gradual del trabajo entre hombres y finalmente la aparición del estado como un agente penalizador de manifestaciones específicas y promotor de ventajas para aquellos que se adecuan a la norma heteronormativa.

La hegemonía expone un gradiente de oposición entre todo lo que es suficientemente masculino y lo que no lo es, a través de imposiciones ideológicas, que se encargan de que las relaciones sociales sean de una forma y no de otra; haciendo la jerarquización de la masculinidad en las mujeres, los niños, los homosexuales y otras identidades periféricas que no se adecúan por completo a la concepción hegemónica varonil, pero disfrutan de ciertos privilegios de la misma.

2.3.1.1 EDIFICACIÓN DE LA MASCULINIDAD

La masculinidad es el resultado de un proceso que supone el logro, la afirmación propia de ser varón, niño, muchacho, hombre; se basa en la necesidad de diferenciación y exclusión, *lo masculino es todo lo que no es femenino* y busca asumirse como principio o ley natural. El género y la masculinidad al ser relaciones sociales que se materializan en espacios públicos y por el reconocimiento con otras identidades, no existen principios universales permanentes que regulen sus funciones. La masculinidad y la feminidad se encuentran en constante movimiento y tensión.

Hoy en día, y según el desarrollo industrial, tecnológico y cultural, en algunas sociedades es común la utilización del chiste o el sarcasmo y algunas veces la violencia en pleno rechazo a cualquier aspecto feminizante en los individuos masculinos.

Tres formas relacionales edifican y estructuran las masculinidades, según Robert Connell, éstas, son sobre todo constructivas se intersectan, influyen y modifican continuamente:

Las relaciones productivas por un lado definen y encauzan a los sujetos a desarrollar actividades propias de su sexo. La división sexual del trabajo forma parte de la

estructura económica y política que incluye la producción, el consumo y la distribución.

Las relaciones de poder pretenden confirmar la superioridad masculina. La autoridad y legitimidad que supone el poder hace necesario identificar los espacios dominados por hombres que reproducen relaciones de dominación y control.

Las *relaciones personales*, afectivas y hostiles, las de pareja y las de familia concientizan y constituyen el deseo sexual, pretendiendo el heterosexual e insertando al homosexual en discursos médicos y religiosos para su normalización.²⁹

Las tres estructuras: las relaciones productivas, las relaciones de poder y las relaciones personales dan así lugar a la diversidad y la periferia dentro del orden del género.

El varón está restringido bajo un régimen que lo edifica e impone, el precio que debe pagar ser partícipe de lo hegemónico de su género pretende suprimir de él emociones como la empatía y la ternura, al mismo tiempo que castiga la receptividad y la experimentación sexual, pues estos elementos no se identifican con la superioridad.

2.4 ESTUDIOS GAY. CONSTITUCIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD

Además de las referidas estrategias feministas, las teorías de la construcción de identidad se vieron también impulsadas por los estudios que se enfocaban al tema de la homosexualidad masculina en Estados Unidos y Europa en el siglo XIX. Michel Foucault fue la referencia necesaria para hacer legítimos dichos estudios, realizados hasta ese momento marginalmente fuera de toda institución.

Estudios como los de Mary McIntosh y Jeffrey Weeks³⁰, pioneros en la historicidad de las sexualidades *diferentes*, desencadenaron una serie de publicaciones que llegaban a

²⁹ La formulación planteada por Connell, responde sobre todo a países acomodados de Europa partiendo de sus instituciones de violencia como la milicia, industriales como el petróleo y la burocracia. Acotando que la publicación fuente fue escrita antes de la caída del Muro de Berlín.

³⁰ *The Homosexual Role* de Mary McIntosh de 1968 y *Coming Out: Homosexual politics in Britain from the 19th century to the present* de Jeffrey Weeks en 1977 analizaban de manera provocadora las construcciones históricas de la sexualidad y sus actitudes cambiantes contextualizándolas con la reorganización de la familia y el género en la Gran Bretaña.

conclusiones similares. Jonathan Katz³¹ encontró a su vez, en la búsqueda de antecesores homosexuales en Estados Unidos, que la práctica de la sodomía existía de hecho en el periodo colonial, más no tenía un significado equivalente al concepto de homosexual en lo contemporáneo y es en dicha reflexión donde McIntosh y Weaks coinciden también. La ausencia de grupos o subculturas en torno a una preferencia o identidad sexual evidenciaba que las relaciones sexuales entre individuos del mismo sexo no precisaba la categorización de gay o lesbiana, sino que dichos actos cuentan con un significado cambiante según su cultura y su tiempo.

Todas las actividades y las *aversiones* sexuales que no encajaban en el proyecto humano global de la posguerra fueron sometidas, perseguidas y criminalizadas.

Otros historiadores y sociólogos concluían que la categorización y nombramiento del homosexual o gay no ha existido siempre, sino que al igual que otras identidades sociales son construcciones que han ido surgiendo por necesidades específicas.

Las diferencias en las preferencias sexuales demuestran la capacidad humana para la creatividad sexual y su constante lucha contra los modelos unidireccionales y establecidos en la sociedad. La homosexualidad masculina juega un papel de vital importancia como deconstructora de la masculinidad, desde su entendimiento y análisis desde mediados del siglo XIX. Según las pautas otorgadas por Foucault en su *Historia de la Sexualidad*, este siglo, vió desarrollarse a las instituciones y disciplinas normativas que hoy rigen nuestra sociedad y cultura. La justicia, por principio de cuentas, identifica y organiza el buen comportamiento moral y cívico, determinando quién cumple o no con los requisitos de este actuar. La señalización del delincuente social que no se adapta a las normas de comportamiento promoverá su propia persecución en busca de reformarlo. Y en segundo lugar, el mismo proceso aplicado a la medicina y su base científica identificará cualquier enfermedad física o mental para tratarlas. Ambas instituciones han llevado la abundancia a hospitales, manicomios y prisiones. La justicia y la medicina como disciplinas se emiten como protectoras sociales, juntas encausarán

³¹ Jonathan Katz, *Gay American History, Lesbian and Gay Men in the USA*. Nueva York, Crowel, 1976.

los procesos evolutivos humanos en direcciones determinadas.

Finalmente la disciplina de la sexualidad se establece como la más característica del siglo XX, considerada arma de control por ser autora de identidades, hará del sexo del cuerpo en el que radica *su verdad última*. El régimen de género implantado por la sexualidad dictamina el binarismo necesario e inamovible en el que los cuerpos se sumergen al nacer, un hombre o una mujer y nunca un intermedio sería la relación normal y correcta de la dualidad social. De ésta forma, homosexualidad junto a la zoofilia, el masoquismo y el fetichismo serán consideradas patologías.

La búsqueda de una fenomenología sexual vio nacer una serie de estrategias de identificación de todo aquel que representará un peligro para las normas. Médicos alemanes y franceses intentaban establecer una tipología monstruosa del homosexual, respaldada por la justicia:

El activo' tiene el pene 'delgado y pequeño' y persigue a muchachos jóvenes con mirada lasciva, 'el pasivo' presenta una 'columna vertebral [...] hacia arriba, más o menos 'torcida', mientras que la cabeza cuelga hacia adelante. Los rasgos faciales hundidos, la mirada apagada y sin vida; los huesos de la cara resaltan y los labios parecen apenas poder cubrir los dientes.³²

De igual forma la búsqueda de la *homosexualidad original* tiene un uso de control, los errores genéticos se intentan localizar para prevenir el *desajuste*. Los traumas infantiles, las deficiencias hormonales o la sobreprotección infantil se han llegado a considerar posibles respuestas a ésta búsqueda. Inferir sobre la sexualidad de algún individuo es una empresa democrática. El *afeminamiento* en ciertas identidades como la transexualidad, o al contrario la presencia de mujeres demasiado masculinas facilitan la señalización de la sociedad heteronormativa, promoviendo, como consecuencia de dicha vigilancia, la homosexualidad oculta o negada.

Aplicar las estrategias normativas a las identidades de género pone en duda la

³² Ricardo Llamas, *La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de Sida* en Martínez Oliva, Jesús. *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. P. 73.

relación del homosexual (varón) con las mujeres. Ajustándose a la lógica conservadora de los géneros, si un hombre siente deseo por otro hombre es por que necesariamente debe tratarse del alma de una mujer atrapada en el cuerpo incorrecto.

La homosexualidad apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma. La sodomía era un relapso, el homosexual es ahora una especie.³³

El afectamiento, el amaneramiento y todo aquello rastreable a lo femenino son las pautas para definir o localizar al homosexual, una forma inmediata de reconocerlo. Ontológicamente recordemos el hombre heterosexual se construye como aquel que es todo excepto afeminado.

La feminización del homosexual tiene diversas recepciones en los círculos sociales, *la loca* tiende a reducir la tensión que como individuo genera con su entorno aceptando el amaneramiento como un comportamiento que responde a la caricatura que la sociedad heterosexual espera de él. Sectores de feminismo radical no ven de buena manera la intención de este comportamiento y más allá de aceptarlo como una parodia, lo consideran una suerte de tipo misógino, una manifestación burlona de la opresión masculina que no depende de una orientación sexual.

Grupos sociales e incluso el movimiento gay se ven en aprietos respecto al tema de la feminización de los hombres, mientras algunos apuestan por eliminar este estereotipo otros teorizaron nuevas identidades políticas que apuestan precisamente por la diferencia y la multiplicación de las sexualidades divergentes. Evitando una heteronormalización de la homosexualidad a través del derecho y la libertad de ser diferente en tanto afeminado, bisexual, transexual, etc., deconstruyen y desestructuran los comportamientos asignados para los géneros.

Las teorías masculinistas sobre la homosexualidad promovidas por autores como

³³ Michel Foucault. Historia de la sexualidad: La voluntad de saber” P. 43.

Benedict Friedlander y Adolf Brand³⁴ argumentaban que la sexualidad gay se trataba de un ir y venir de emociones eróticas de hombre a hombre; es decir, un instinto social y sexual masculino, y por tal motivo, rechazaban junto a las feministas radicales cualquier tipo de amaneramiento por parte de los varones homosexuales.

Para Friedlander, el masculinismo tiene su punto más memorable en los modelos culturales helénicos, los atenienses en tanto padres de familia, modelos a seguir y amantes de otros hombres, reconciliaban las diferencias entre el sujeto homosexual y el orden heterosexual en el que se desarrolla.

Una perfecta sintonía entre la familia heterosexual y un Estado homosocial; los lazos de amistad y camaradería son formas de patriotismo y la base en la que se sustenta el Estado. La conciencia de una identidad propiamente homosexual supone una ruptura con estos ideales de democracia griega.³⁵

La homosexualidad emergente, que retoma el masculinismo helénico adoptando el estilo macho, vio rechazos radicales que criticaban dicha estrategia como un asegurador de compañeros sexuales y no precisamente un detractor de las estructuras de masculinidad convencionales, una estrategia que funciona únicamente en lo que Bersani refiere como *gueto gay* que además para gran parte de los homosexuales solo remarca la diferencia y la distancia que existe entre ellos (machos gay) y aquellos heterosexuales. Si las preferencias sexuales diversas habían sido consideradas un acto radicalmente político, la búsqueda de la semejanza con los cánones masculinos, homófobos y misóginos que supone el verdadero varón, erizaba y proponía acaloradas discusiones.

Desde la década de los sesenta surgía la homosexualidad como una lucha política cuya fuerza radicaba en la fetichización de gay varonil, clonando la vestimenta y las actitudes de los estereotipos de varones comunes: el policía, el obrero, el vaquero, etc.

³⁴ *The Renaissance of Eros Uranius* de Benedict Friedlander junto a la novedosa revista *Der Eigene* fundada por Adolf Brand difundieron idea e imagen de la homosexualidad masculinizada a fines del último siglo.

³⁵ Jesús Martínez Oliva. *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte la década de los 80 y 90*. P. 79

Durante los ochenta, estos modelos entraron en desuso para dar paso a una imagen masculina más neutra o menos estereotipada. Pero es en la siguiente década cuando se hace una revisión y consumo de los estilos de las décadas anteriores y se le suma un culto al cuerpo que llevado al extremo pretende la belleza y perfección física.

A mediados de los noventa, las filas de la escena gay en los Estados Unidos se formaban por un gran número de hombres en busca la imagen tradicional y viril del macho que se transformaba en un culto masificado al cuerpo joven y musculado (también un ideal fálico dominante y opresor) . El sexo en torno a los bares, los clubes y los saunas exacerbaron la instauración de ésta obsesión, una vez asimilado el crudo golpe del Sida en la década anterior.

2.5 LA TEORÍA QUEER

El autoconstruir una identidad propia liberándose de la impuesta por el régimen heteronormativo (el patriarcado machista y el heterosexismo homófobo) fue uno de los objetivos principales de los movimientos feministas y por la liberación gay y lesbica que vieron unificados éstos y otros ideales en un término propio de los noventa: **queer**.

Los años noventa vieron aflorar un nuevo fenómeno de carácter social, político, sexual y cultural entre las nuevas generaciones de gays y lesbianas del ámbito anglosajón, cohesionado por el uso del complejo y polisémico término *queer*. Más tarde su radio de acción y de interés se ampliaría más allá del colectivo homosexual. Aplicado en disciplinas y ámbitos muy diversos, genera múltiples sentidos pero todos ellos tienen en común un carácter antinormativo, desestabilizador, excéntrico (no olvidemos que su traducción más común es la de raro, marica). Este movimiento contra la norma y la normalización supuso una auténtica bocanada de aire fresco, que revitalizó los debates de la construcción del género y de las identidades sexuales iniciadas por el feminismo y el movimiento de liberación gay y lesbiano, al proponer un rechazo de las identidades a

las que consideraban una forma de sujeción, regulación y control de los individuos.³⁶

Queer intenta mostrar con orgullo la diferencia y la marginación de la normalidad, sobre todo el deseo de no ser asimilado o tolerado, acontecimientos que urgen en las sociedades opresoras y reguladoras.

Potenciado por la crisis del Sida y ante las diversas posturas que emitían ciertas facciones del colectivo gay, que por una parte imponían valores generalizados de la clase media caucásica norteamericana³⁷ y por otro rechazaban políticas masculinizantes del varón gay, cuestionaron de manera tajante la idea de una identidad homosexual generalizada que tenía como vínculo común el objeto sexual.

A raíz de su origen homosexual, el término **queer** se amplió para convertirse en el reivindicador del placer libre y el escape de lo normal, cobijando identidades como el sadomasoquismo, los activistas **queer** agrandaron su campo de acción para llevarlo a su cotidianidad y su vida privada quitando los vestigios de movimientos que pretendían como única la reivindicación política. El término abraza en sí mismo cualquier intento de combatir la estructura social heteronormativa, enemiga original, que sienta las bases para la creación y el uso de términos excluyentes que plantean grados en las definiciones sexuales y entre las individualidades.

Queer refleja la naturaleza subversiva y transgresora de una mujer que se desprende de la costumbre de la feminidad subordinada; de una mujer masculina; de un hombre afeminado o con una sensibilidad contraria a la tipología dominante; de una persona vestida con ropa del género opuesto, etcétera. Las prácticas *queer* reflejan la transgresión a la heterosexualidad institucionalizada que constriñe los deseos que intentan escapar de su norma.³⁸

³⁶ Jesús Martínez Oliva. *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte la década de los 80 y 90*. P. 89

³⁷ Posicionamiento que se veía confrontado o poco inclusivo con sexualidades diversas como la bisexualidad o la transexualidad.

³⁸ Sociológica Diversidad Sexual. México, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Departamento de Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana. No. 69. Carlos Fonseca Hernández y María Luisa Quintero Soto. *La Teoría Queer: la de-construcción de las identidades sexuales periféricas*. P.46.

Los estudios de género se emparentaron con la teoría **queer** debido a que manifiestan como interés sustanciales la identidad femenina y las identidades gay y lesbiana. Judith Butler se convirtió en la teórica más importante del pensamiento **queer** al proponer el género como una actividad imitativa y representativa.

El género para Butler supone un acto de identificación, un *performance* que imita las actitudes y la fantasía de un origen regulador. Los homosexuales afeminados y las lesbianas masculinas revelan sin obstáculos el carácter imitativo del género en las sociedades. Los términos que expresan condiciones diversas o comunes son para el pensamiento de la teórica igual de opresores pues definen un modo de ser establecido; es decir, la categoría de lesbiana o gay es igualmente opresora que la categoría heterosexual. Éstas a su vez funcionan como una bomba de regulación de los placeres, describen, autorizan y algunas veces liberan. Para Butler es importante resistir a ingresar en cualquier teoría que pretenda una domesticación de las naturalezas en favor de un discurso academicista y además, retomando el pensamiento foucaultiano, expresa que el nombramiento homosexual es una extensión propia del discurso homófobo, la palabra *gay* existe por la necesidad de englobar ciertas características en ciertos sujetos que no son heterosexuales. Éste tipo de nombramientos evocan del discurso del poder su capacidad de nombrar a la resistencia.

Para Butler todo lo que somos es una imitación, una sombra de la realidad. La heterosexualidad forzosa se presenta como lo auténtico, lo verdadero, lo original. “Ser” lesbiana es una forma de imitación, un nulo esfuerzo por participar en la *fantasmática* plenitud de una heterosexualidad naturalizadora. El travestismo no es una imitación de un género auténtico, sino que es la misma estructura imitativa que asume cualquier género. No hay género “masculino” propio del varón, ni uno “femenino” que pertenece a las mujeres; el género es consecuencia de un sistema coercitivo que se apropia de los valores culturales de los sexos. Es un modo de representación y de aproximación, razón por la cual el travestismo es la forma más corriente en que los géneros se teatralizan, se apropian, se usan y se fabrican. La heterosexualidad debe asumirse como una repetición coercitiva y obligada de los fantasmas ontológicos

“hombre” y “mujer”, que exigen ser los fundamentos normativos de lo real. Sin embargo, el sujeto no elige la actuación del género libremente, sino que tal representación de la heterosexualidad es obligatoria, bajo amenaza de sufrir castigo y violencia por cruzar las fronteras del género; aunque la transgresión también provoca encanto y placer.”³⁹

Finalmente es posible decir que la teoría **queer** no se erige como discriminatoria o punitiva, no pretende juzgar a los opresores; sino analizar sus comportamientos y tensiones. Observándolos, asumiendo que todo cuanto percibimos en el entorno es producto de una percepción interesada y fomentada, donde toda identidad es imitativa. La teoría **queer** apuesta por un mundo sin diferencias ni categorías donde haya necesidad de defenderse. *Siendo y dejando ser*, enfatizando la diferencia es la estrategia común de sobrevivencia considerada por los seguidores de Butler y todo aquel que apuesta de igual forma por la dignidad humana.

Retomando las ideas de Bourdieu cabe reflexionar sobre el movimiento homosexual como un movimiento que pretende ser subversivo y que definitivamente pone en cuestión el orden establecido y la unidireccionalidad social-sexual. La dominación simbólica se impone a través de actos colectivos de categorización que promueven una *invisibilización* por parte de los dominados, la negación de su existencia pública.

La característica particular de esta relación de dominación simbólica es que, a diferencia de signos físicos y geográficos como la raza, la violencia contra el homosexual está referida a sus placeres. La práctica sexual entre hombres y mujeres gay suele legitimar las relaciones de dominación características de la sociedad heteronormativa, la del principio masculino (activo) sobre el femenino (pasivo) comprobando muchas veces su universalidad. Reproduciendo las posiciones heterosexuales, los homosexuales suelen aplicarse a ellos mismos los principios dominadores.

³⁹ Ibid, P. 49

Pero a falta de querer o de poder atribuirse como objetivo una subversión radical de las estructuras sociales y de las estructuras cognitivas que deberían movilizar todas las víctimas de una discriminación de base sexual (y, en general, todos los estigmatizados), se condena a encerrarse en una de las antinomias más trágicas de la dominación simbólica: ¿cómo rebelarse contra una categorización socialmente impuesta sino es organizándose en una categoría construida de acuerdo con dicha categorización, y haciendo existir de ese modo las clasificaciones y restricciones a las que pretende resistirse (en lugar de, por ejemplo, combatir a favor de un nuevo orden sexual en el que la distinción entre los diferentes estatutos sexuales fuese indiferente)?⁴⁰

El movimiento homosexual ha participado en la desmitificación de la identidad constatando que al igual que conceptos como familia, religión u otras entidades colectivas, los significados de gay y lesbiana no son más que una construcción social que según el autor está basada en la creencia. Éstos términos, asumidos como posiciones políticas se encuentran en constante controversia, su acción reivindicativa suele pisar terreno fangoso en tanto a la normalización de la diferencia, exigiendo al estado reconocimientos de validez oficial, una posición pública duradera.

La movilización gay que busca la obtención de derechos que le son negados, hace un llamado a las minorías que la conforman. Busca de esta forma que las leyes comunes se apliquen a los hombres y mujeres homosexuales; es decir, una nueva regulación, de índole esta vez: legal.

2.6 SOBRE LOS HOMBRES, LAS MUJERES Y LA IMAGEN PÚBLICA

La imagen de hombres y mujeres en áreas como como el arte y la publicidad, muestra de modo más evidente y espectacular como funciona la codificación de identidades de género.

La década de los ochenta y noventa representó para la imagen pública de los

⁴⁰ Pierre Bourdieu. *La masculinidad como nobleza* en “La dominación masculina”. P. 145.

géneros, por su naturaleza tecnológica, informativa y de alcances sin precedentes, una explosión de influencias y presencias sociales que se entrelazaban y relacionaban por el hecho de ser cada vez más visibles.

A finales de los ochenta la representación masculina de aparador y publicidad se bifurcaba en dos vertientes. En la primera, la virilidad clásica presente en la pose era parte fundamental de la imagen, y en la segunda se volvían comunes los cuerpos de hombres más femeninos y sensuales en escaparates comerciales (perfumes, ropa). En la misma década se encendieron en Estados Unidos las luces de un movimiento masculinista, que surgía como respuesta a las determinaciones feministas. Los estudios masculinos cercanos a los estudios de género analizaban la figura del varón en términos políticos y económicos específicos.

En la variedad de imágenes promocionales se volvió evidente que la dirección que tomaba la naturaleza del ‘verdadero hombre’ y su efecto en las masas se transformaba. Se comenzó el desarrollo de nuevos productos y se puso atención a nuevos grupos de consumo -de importancia poco despreciable- como los hombres gay. A fines del siglo XX, la imagen del hombre femenino implicaba modernizar los juicios y aplicarlos a las características de la siempre cambiante hegemonía masculina. Las diferencias manifestadas demostraban que ninguna de las propuestas de regulación de la efigie varonil puede estar por encima de las otras y que además, se debe aceptar que ninguna *normalidad* está pre-ordenada, sino que como el concepto mismo de identidad, está en construcción.

Las nuevas representaciones a finales del siglo anterior tienen que ver con cambios en las estructuras económicas de raíces aun más sexuadas; la calidad erótica y sensual otorgada al cuerpo femenino dentro de la fuerza económica burguesa ahora se se comparte con los hombros masculinos también. La contemplación lejana se volvió ambigua, a pesar de que el cuerpo de los hombres sigue siendo dominante en los sistemas más importantes de la sociedad.

La imagen *pública/ publicitaria/ heteronormativa* no solo es receptáculo de ideales de género, sino que también es productora de ellos. La masculinidad ha dejado de ser un

ente inalcanzable y permanente para ser, como la feminidad, un objeto de estudio dispuesto al consumo.

En 1839 surgía el acto fotográfico, haciéndose de diversos códigos pre-existentes propios de las artes plásticas (los paisajes, los retratos, la efigie humana) problematizando poco a poco de manera profunda en el desnudo masculino. En la pintura y la escultura los desnudos a pesar de parecer eróticos o incluso pornográficos siempre estaban inmersos en excusas artísticas por su factura. Por el contrario el desnudo fotográfico, vulnerable y dispuesto al escrutinio, es un artefacto para ser consumido en privado que asocia muchas veces las fantasías sexuales del que captura, el voyeur y su rol activo.

“Taking a picture is seen as a sexual act; the photographer has become a kind of cult figure, a licensed voyeur, a pop sexual hero.”⁴¹

En el comienzo fotográfico como arte, los retratos de desnudos masculinos fueron referidos a la tradición común de la estatuaria clásica, Grecia y Roma, el Renacimiento, el Neoclasicismo, donde el honor, la verdad y el estado estaban asociados definitivamente al cuerpo del varón. La referencia clásica permeó fotografías científicas, anatomistas y eróticas. Esta asociación artística (a lo clásico remoto y lo exótico) permitió que el consumo de imágenes de hombres desnudos no representará debilitamiento alguno a los modos de la sociedad patriarcal. La calidad atlético-deportiva de los desnudos varoniles se volvió un pretexto para la representación del cuerpo masculino. El fisicoculturismo y las revistas de parafernalia deportiva son la prueba fehaciente de la aceptación del cuerpo consumible y el inicio de su objetualización. Las imágenes de cuerpos musculosos encarnan símbolos fálicos y la esencia del poder patriarcal. Los cuerpos poderosos se han convertido en la identidad occidental norteamericana, un símbolo del régimen fanático y nacionalista estadounidense.

De manera alternativa, desde en los años veinte y treinta el movimiento *nudista* que se suscitó en Alemania, y la cantidad de fotografías que surgieron al rededor de su

⁴¹ Margaret Walters, *The Nude Male: A New Perspective*, en Jesús Martínez Oliva. *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte la década de los 80 y 90*. P. 155

promoción, mostraba hombres y mujeres vigorosos que exaltaban la juventud y la integración con la naturaleza en vez de sus diferencias sexuales. El pensamiento naturista, retomado por el movimiento *hippie* en los sesenta, hizo de la desnudez una forma de protesta contra los órdenes sociales al mismo tiempo que buscaba recuperar una inocencia difusa entre tabúes e imposiciones sociales.

Más tarde, La cultura gay hizo de la fotografía homoerótica, en sus inicios, un símbolo de agrupación y afirmación.

La fotografía se convirtió muy pronto en el medio privilegiado para recordar la historia y dar testimonio de las vivencias, sueños, fantasías y creencias de las primeras comunidades urbanas de homosexuales. El acceso democrático a la producción de las imágenes también posibilitó la aparición de amateurs que podían registrar con sus cámaras realidades y experiencias íntimas (la primera Kodak data de 1890). También los sexólogos, y la clase médica crearon imágenes distorsionadas y estigmatizadoras de la homosexualidad.⁴²

La imagen homoerótica responde a la importancia de mirar, actividad esencialmente asociada a la sexualidad masculina en occidente y el mundo organizado según el patriarcado. En la cultura homosexual, mirar también estimula y organiza los deseos, suscita la imagen, la tensión entre mirar y ser mirado. El homoerotismo quiebra las reglas de sentimiento heteronormativo entre los sujetos que dicta que los hombres por otros hombres sienten *identificación*, y por las mujeres *deseo*; así, el voyeur, el que mira, observa no solo lo que desea poseer sino también lo que quisiera ser.

En los ochenta y los noventa la comercialización libre y masiva de pornografía puso en duda la operación reivindicativa de la imagen política. Entonces los artistas gay comenzaron a rechazar lo erótico al encontrarlo como un símbolo de sexualidad más bien mercantilizado que había perdido toda su posibilidad transgresora.

Así mismo, surgieron en este periodo de tiempo revistas eróticas dirigidas al

⁴² Jesús Martínez Oliva. *El desaliento del guerrero*. "Representaciones de la masculinidad en el arte la década de los 80 y 90." Cendeac. Murcia, 2005. P. 158

consumo de mujeres. Haciendo del sexo, junto al amor, uno de los productos de fácil consumo de un sistema de vida fácil. En su caso, los **hombres-deseo** no responden a los mismos estatutos de las **mujeres-deseo**. Éstos, son atléticos y están personalizados, a pesar de ser un producto en venta, mantienen su integridad masculina. Algo de estos cambios en los modos de ver y su mercado evidenció una brecha que comenzaba a formarse en los roles asociados a los géneros. Pero también, las imágenes espectaculares de hombres para mujeres evidenciaron una reorganización de las estructuras opresoras, más no necesariamente una reformulación del poder sexual.

A partir de los ochenta y a diferencia del canon clásico del arte, los varones han recuperado la corporalidad, aspecto referido principalmente al femenino. La industria publicitaria y sus escaparates han dado a la figura masculina un giro de tuerca anunciándolo ahora como un reclamo para modificar y transgredir su presencia física. El hombre perdió el control sobre todas las representaciones que se hacían de él, los logros políticos femeninos repercutieron en la industria de consumo y publicidad. Las nuevas mujeres autosuficientes junto a los homosexuales se convirtieron en consumidores de imágenes que pueden (y de hecho logran) objetualizar y comprar al sexo dominante. El consumo de los cuerpos ha hecho de los hombres, sujetos que además de contener los valores dominantes como saber, poder y dinero, deben ajustarse a cánones estéticos establecidos socialmente, aquí el narcisismo es incuestionable. Hoy existe un nuevo hombre que se desenvuelve con naturalidad en la cultura, un hombre que rinde culto a su propia imagen, a la moda y que por momentos parece deshacer los calificativos de machista y agresivo.

Lo que también es cierto es, que a pesar de ciertas manifestaciones de *diferencia*, y retomando a Jesus Martínez Oliva: *el poder siempre tiene mecanismos para seguir actuando aunque sea de forma disimulada*. La crisis que se dice acecha a la masculinidad al igual que aquella que permea al capitalismo, es permanente, incitando a ambos a reestructurarse.

El culto a un cuerpo masculino idealizado en unos momentos históricos nada propensos a la homosexualidad se explica no como una transgresión de la masculinidad, sino como una manera de mantener los privilegios patriarcales del varón.

La masculinidad feminizada y la masculinidad masculinizada son dos posibilidades de lo que Eve Kosofsky Sedgwick ha denominado el deseo homosocial que es la base del patriarcado: una valoración y defensa de lo masculino (el apoyo y la camaradería entre varones heterosexuales), frente a la desvalorización y menosprecio por la mujer y lo femenino.⁴³

La imagen publicitaria masculina se rinde ante artefactos y mañas para hacer de ella un proceso y una relación de identificación, alejándose del prohibido deseo homoerótico. El espectador se reconoce a sí mismo y redirige su mirada de deseo a sí mismo. No es difícil asegurar que revolución erótica del cuerpo viril se debe a la influencia ejercida por las demandas del colectivo gay y la superación política de las mujeres.

Los hombres representados en la antigüedad tendían a cuerpos abundantes y musculosos que buscaban exaltar la importancia y superioridad del sexo, diferencia radical a los términos actualizados de masculinidad que más bien tienen que ver con una elaboración gloriosa de lo reprimido. Abigail Solomon-Godeau ejemplifica los cambios estructurales con íconos: Joe Camel y sus simbolismo fálico en las cajetillas de cigarrillos. Camel a mediados de los ochenta aparece como descendiente de la protuberante imagen de Hercules, un arquetipo heroico, viril, activo y dominante. Y al hombre Versace, lánguido y erótico como los efebos (arquetipos plásticos y literarios); modelos adolescentes, sensuales y de relativa pasividad. Solomon-Godeau es explícita al ejemplificar así que los iconos masculinos responden a un contexto cultural y mercantil específico que está influenciado por las imposiciones dominantes género.

⁴³ Ibid. P. 171

LA IDENTIDAD SEXUAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

3.1 REFLEXIONES HISTÓRICO-TEÓRICAS EN TORNO AL ARTISTA SEXUADO Y LA INSTITUCIÓN DEL ARTE.

Como se expuso en los primeros capítulos: la identidad, la sexualidad y el rostro con los que un cuerpo se enfrenta al mundo están sujetos a constantes influencias y estereotipos que buscan configurarlos y dictaminarlos; todos aquellos que se identifiquen y adecuen a los órdenes imperantes de su tiempo y su espacio serán también los que se desenvuelvan más eficazmente en los sistemas políticos, económicos y morales operantes; serán así, inevitablemente, medida cualitativa. Por medio de la politización del cuerpo y sus espacios de acción, ciertas estructuras localizarán y casi siempre patologizarán todas aquellas *anomalías* que pongan a prueba sus discursos reguladores. La opresión y la dominación son un ejercicio de poder que consiste en jerarquizar toda individualidad viva, promueve la superioridad masculina y con ella el funcionamiento binario del mundo.

La emancipación femenina y las minorías sexuales han hecho de la cultura un campo de batalla, en el cual diversas colectividades convergen en el estudio de conceptos y actividades humanas tan importantes como el género. Donde el sistema patriarcal y la superioridad del varón, lejos de estar acordados *a priori*, están sujetos y dispuestos a una reflexión situacional por parte de los diversos actores que los rodean y su posición personal respecto a la igualdad.

Las corrientes sociológicas y culturales que surgieron alrededor de los movimientos sociales cuyo interés primordial es **la identidad**, han mimetizado la naturaleza procesual y transformativa de ésta. Los feminismos por ejemplo, han dado siempre muestra de cambios sustanciales dentro de su ideología. El enfrentamiento entre diversas posturas radicales en busca de la homogeneidad nos lleva continuamente a la áspera conclusión de que la unificación total está negada. Los estudios de género, que se autoproclaman como totalmente inclusivos, rectifican y cuestionan sus propios límites de manera habitual. Al igual que la teoría **queer**, todas estas corrientes surgen de una acumulación de reflexiones de índole personal que a partir de las revoluciones sociales de la década de los sesenta del último siglo adquirieron un carácter político.

Pero, ¿cómo es que corrientes ideológicas como el feminismo han transformado el pensamiento creador y crítico del artista? ¿y de qué manera han influenciado a la institución del arte, las galerías y los museos?

El cuerpo objeto, disponible a la intervención de poderes y conceptos logró ingresar -desde las vanguardias de los albores del siglo XX- a la reflexión social que empezaba a ganar fuerza en el arte. La producción visual junto y plástica ha hecho uso del cuerpo como medio de expresión. Ha acelerado la teorización de la identidad por medio de la reconstrucción de los valores dominantes de la cultura huésped. El arte y su relación con métodos de estudio como la sociología y la psicología, ha pretendido cuestionar la sexualización y el erotismo tipificado de los cuerpos conocidos y apostar cada vez más por criticar la *generización* política de los cuerpos. Reparando también en nuestras propias condiciones en la cultura contemporánea.

El activismo político que el feminismo ofreció a la sociedad en los sesenta y setenta incidió en el campo de la producción artística de forma inevitable. Muchas productoras dirigieron de inmediato su crítica a la exclusión femenina del sistema artístico, institucional y de la gestión cultural. Ésta crítica iba también hacia la reivindicación de la diferencia, de la especificidad de lo femenino. Lucy Lippard y Linda Nochlin dieron el gran paso al publicar artículos donde sentenciaban la exclusión

sistemática de las mujeres y la devaluación de la producción artística femenina.⁴⁴

El **feminismo esencialista** como movimiento, pretendió alejarse de toda formalidad canónica característica de la modernidad machista. Buscó de la experiencia personal de las mujeres hacer su propia defensa de la sensibilidad femenina. A través materiales completamente descriptivos puede verse en obras *antiforma* como las abstracciones de Eva Hesse que se erigieron en contra de los dictados modernista.

Louise Bourgeois tomó elementos como el yeso, el látex, la tela o incluso las piedras para crear piezas de factura orgánica, blandas y rugosas para introducir el tema de la sexualidad y el cuerpo femenino. El movimiento pretendió reapropiarse de manera positiva de los rasgos comúnmente atribuidos a las mujeres para intentar acceder al contenido absoluto de la feminidad, un contenido que no esté necesariamente condicionado por la raza, la religión ó la clase social.

Entre los setenta y los ochenta, a partir del surgimiento del posestructuralismo francés y de las necesidades teóricas de la *posmodernidad* en Estados Unidos, el activismo femenino se condujo hacía el discurso crítico e intelectual del momento, del cual urgía la revisión de los mecanismos de representación, la comparación con el otro y el replanteamiento de las teorías de la diferencia. Así, la producción se enfocó en estudiar el papel que encarna el género femenino en los medios de masas. Profundizando sobre la imagen que el hombre produce y expone de las mujeres en los medios de comunicación y la cultura. No es extraño comprender entonces el interés de Sherrie Levine en la apropiación de imágenes preexistentes, los detalles de mujeres plasmadas por Walker Evans, poniendo a prueba el concepto de autoría. Obras de esta índole pasaron desapercibidas en tanto discurso político concreto y se les intentó teorizar únicamente por sus aspectos técnicos.

Muchas otras teóricas y artistas de la posmodernidad se colocaron en contra de la reivindicación de la diferencia, pues a sus ojos, manifestarse de manera completamente sexual y ‘normal’ sólo logran alimentar al aparato excluyente que las antecede. Algunas desacreditaron incluso cualquier representación de su sexo ya que en

⁴⁴ De Lucy Lippard: “From the Center: Feminists Essays on Women’s Art” Nueva York. Dutton, 1976. De Linda Nochlin: “Why Have There Been Not Great Artists Women?” Art News, 197.

su pensar ninguna proyección femenina en la cultura está libre de prejuicios fálicos. Así el **posfeminismo** dejó de lado la reivindicación genérica y la representación misma para apostar por una reflexión más global en torno al cuerpo y el género como estructura.

Entre 1984 y 1985 se realizó una exposición en el New Museum de Nueva York con el título *Difference. On Representation and Sexuality* en donde con trabajos de Sherrie Levine, Barbara Kruger, Jeff Wall, entre otros buscaban explorar en el arte teorías que apuntan hacia la identidad como una construcción cultural y lingüística.

La década de los ochenta está marcada por una producción artística donde se redescubrieron el cuerpo y la sexualidad a partir de la producción feminista y el Body Art de los sesenta y los setenta. Esta década se caracterizó por hacer del cuerpo el centro de todo debate en el arte. A diferencia de los años anteriores, los ochenta no hicieron del cuerpo un método de indagación del subconsciente personal y colectivo en busca de la autenticidad del ser, sino que a través de transgresiones artificiales, violentas y simuladas se dedicaron a criticar a la sociedad presa de la imagen y los órdenes simbólicos. Así, del cuerpo interesó: su apariencia, lo externo, la identidad como producto y la capacidad de ser un objeto real, al alcance de toda transgresión y por supuesto de su muerte. Al contrario de Levine, Cindy Sherman produjo imágenes donde adoptó los estereotipos femeninos, la feminidad como máscara, una representación del deseo del varón. Recrean sus imágenes la relación paradójica entre lo que se piensa que es y lo que realmente se es.

Nan Goldin y Robert Gober son prueba también de un pensar artístico que dirige su atención a los efectos políticos que sufre el cuerpo: los desclasados, las víctimas del sueño americano, los pacientes terminales de SIDA y la precaria atención gubernamental a la crisis mortal que la enfermedad trajo con ella. A finales de esta década y principios de los noventa, muestras como *Désordres*⁴⁵ y *Sensation*⁴⁶ se dedicaron a exhibir el cuerpo frágil y sobre todo mortal a través de propuestas que lo

⁴⁵ *Désordres*, Galerie National de Jue de Paume, París, 1992

⁴⁶ *Sensation*, Royal Academy de Londres, 1994.

fragmentaban y violentaban. Dos eran los acercamientos del pensamiento artístico al cuerpo, por una parte se codificaron deslizamientos conceptuales del ser y su sexualidad hacia objetos que fungían como piedras de toque surrealistas y por otro lado los artistas se acercaron también al cuerpo como un objeto fuera de todo ilusionismo que evoca toda destrucción real en sí mismo.

El Arte Abyecto (Abject Art) fue definido por medio de una conversación publicada en la revista *October* 67 donde participaron Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois, Denis Hollier y Helen Molesworth en donde se identificaban prácticas en las que el cuerpo es violado (quebrantado emocionalmente y profanado físicamente). Manifestaciones importantes de lo abyecto son además de la producción de Gober, las esculturas de calidad depresiva realizadas por Kiki Smith y los performances transgresores realizados por Paul McCarthy donde residuos corporales y heridas ponían en evidencia dramas síquicos y personales en respuesta a las normas de la cultura dominante. Para Julia Kristeva en su ensayo *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, los elementos abyectos, excrementicios, miserables y despreciables generan estados de degradación, humillación y repugnancia hacia otros y hacía si mismo perturbando la identidad, el sistema y el orden. Ninguno respeta las fronteras, mucho menos las posiciones y los roles. Representan momentos de indefinición entre sujeto y objeto. Las teorías propuestas por Kristeva tuvieron gran influencia en el arte y su recepción a principios de la década de los noventa, lo que a su vez produjo un arte que por su compromiso con lo escatológico y lo repugnante se caracterizó por directo, provocativo y un tanto fácil que terminó convirtiéndose en moda. Entre sus representantes: los cristos sumergidos en fluidos corporales creados por Andrés Serrano y la polémica moral que desataron, las esculturas excrementicias de John Miller y los trabajos más repulsivos y transgresores de la dupla Gilbert and George.

Durante los noventas el tema seguía siendo el cuerpo y la problemática de la sexualidad y los géneros. Posteriores al desastre del SIDA y la re-aceptación de la realidad finita y frágil de los individuos, se gestaron manifestaciones en donde el derecho a la diferencia se convirtió en el planteamiento político decisivo. El activismo

feminista, los derechos de los homosexuales y la teoría *queer* tomaron nuevamente fuerza para cuestionar cómo es que sistemáticamente las identidades de género, raza y clase están sujetas a la intervención del poder y a las fobias desatadas en los medios de masas que buscan perpetuar el binarismo en todo sistema. El arte de las minorías comenzaba a evidenciar y cuestionar ahora los sistemas bajo los cuales se privilegiaba la masculinidad, incluido el sistema artístico. En contraposición a la década anterior las expresiones artísticas orientadas al feminismo son enteramente heterogéneas y consideraron que el discurso propuesto por sus predecesoras era doctrinario, académico y sobre todo poco efectivo. De esta manera las expresiones del momento retomaron esquemas del feminismo esencialista para aportarles astucia y provocación. Con esto, los métodos de producción se superpusieron para dar forma a planteamientos que mantenían vigentes por ejemplo rasgos psicoanalíticos y lingüísticos.

El enfoque polisémico que tomó el arte sexual en los noventa incluyó a grupos como Guerrilla Girls que ejecutan carteles en donde se evidencian desde el activismo feminista actitudes jerarquizantes que conducen la presencia y exposición de obras realizadas por mujeres y hombres. Al mismo tiempo los cuerpos de odaliscas con máscaras de gorilas presentes en dichos anuncios emparentaron al grupo con las denuncias de objetualización del cuerpo de la mujer tanto en el arte como en la publicidad (métodos explorados en los años ochenta).

“Las Guerrilla Girls se organizan para poner al descubierto el sexismo, el racismo, el tráfico de influencias, la autopromoción, la mala consciencia y la falta de melanina en el mundo del arte.”⁴⁷

A su vez artistas como Jana Sterback y Sylvie Fleury utilizaron técnicas y lenguajes estereotipadamente femeninos sin ningún empacho. Las teorías psicoanalíticas de Melanie Klein, a través de las cuales se retomaba el cuerpo materno como objeto de estudio se retomaron supliendo el deseo y el placer por el odio y la agresión para comprender la autoflagelación femenina o el estado infantil en la obra que

⁴⁷ Declaraciones de Guerrilla Girls en Domini Públic. Citadas en Jesús Martínez Oliva “El desaliento del Guerrero”. Cendeac. Murcia, 2005. P.195

desarrollaban artistas contemporáneas como Bourgeois.

Las exposiciones *Bad Girls*⁴⁸, que se llevaron a cabo tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, respondieron a las necesidades discursivas empleando comisarías que se mostraron respetuosas tanto con las prácticas y discursos de las feministas esencialistas como con su efecto progenitor en las y los artistas más recientes. Incluso se mostraron receptivas ante el hecho de que no todas las piezas expuestas eran necesariamente de autoras femeninas o feministas, en busca de demostrar que las luchas de género y poder no son necesariamente excluyentes sino que se encuentran en un estado diferente; una visión radicalmente nueva en comparación con las propuestas hechas en décadas anteriores, una visión incluyente.

3.2 LA DIVERSIDAD SEXUAL A TRAVÉS DE LA IMAGEN Y LA FOTOGRAFÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

La aceptación de la homosexualidad no accedió de manera tan brillante y atractiva como el feminismo a las altas esferas de reconocimiento artístico. Si bien tuvo un crecimiento paulatino proveniente de expresiones presentes en la subcultura homosexual, durante los setenta y ochenta, su producción homoerótica siempre cargó con más inconvenientes que ventajas y no tuvo la misma repercusión. El problema era hacer visible a una minoría que para el tiempo seguía estando restringida y no era precisamente aceptada por un público que no fuera el homosexual.

Lo que es cierto es que no importa el lugar de procedencia de cualquier planteamiento pues en el caso de las minorías es un hecho que los mismos, su efecto responde a un espectro mayor al del grupo que los promovió. No es posible hablar de arte homosexual, sino de propuestas estéticas en las cuales la homosexualidad es un

⁴⁸ *Bad Girls*. Londres, Institute of Contemporary Art, 1993. Comisaria Cherry Smith.

Bad Girls. Nueva York, New Museum, 1994. Comisaria Marcia Tucker.

tema observado desde diferentes puntos de vista y experiencias en relación a él. El arte militante de los homosexuales se mantuvo en sus primeros años resguardado en galerías especializadas y revistas de proyección minoritaria. Fue hasta 1978 que hubo una verdadera muestra pública y fue impulsada por las lesbianas, *A Lesbian Show* organizada por Harmony Hammonds abrió las puertas del arte a los colectivos diversos.

Exposiciones como *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art*, *Against Nature: a Group Show of Work by Homosexual Men* y *Erotophobia: A Forum in Sexuality*⁴⁹ exhibieron a una serie de artistas dedicados profundamente al activismo generado a partir de la aparición del SIDA que denotaban que el alcance del colectivo homosexual en el arte estaba en proceso de transformación. Dos años después Nyland Blake comisarió -bajo la aseveración de que el colectivo había ya encontrado su espacio en la institución artística - *Situation: Perspectives of Work by Lesbian and Gay Artists*, en la cual el arte gay se encontró con las nuevas propuestas *queer* para alzar su propia voz.

Si bien comprendemos que la identidad como proceso es permanente, es preciso incluir la fotografía y el retrato como un acto de significación y/o reconocimiento del yo como sujeto público. Esto, para los nuevos artistas enfocados a la homosexualidad sirvió para plantear y poner en duda lo que el ser hombre significa. Entre otros Robert Mapplethorpe, Arthur Tress, Sunil Gupta y Duane Michals hicieron lo posible por manifestar la vigorosidad y el deseo por el cuerpo masculino, la asimilación del machismo hegemónico en la cultura gay, las parejas homosexuales, el afecto y la ternura.

La imagen fotográfica, mediante los aparatos socioculturales y políticos en los que se ha desenvuelto finamente, tiene la capacidad de marginar y encumbrar. La hegemonía masculina y las relaciones de poder que ésta genera dentro de su existencia son un claro ejemplo de cómo las asociaciones y rasgos que caracterizan cierta tendencia del género son elementos constitutivos que están expuestos a impresiones

⁴⁹ *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art*. Nueva York, New Museum, 1982. Comisariada por Dan Cameron.
Against Nature: A Group Show of Work by Homosexual Men. Los Angeles, 1988. Comisariada por Richard Hawkins y Dennis Cooper.
Erotophobia. A Forum in sexuality. Nueva York, 1989.

diferentes que lo alteran y lo ponen a prueba. El ideal de hombre blanco, protestante, norteamericano ha presenciado el surgimiento del empoderamiento femenino, la supuesta superioridad fálica del hombre de color y las tendencias homosexuales, siendo juez y parte de la regeneración y sofisticación de sus propias características: las masculinas. Las mujeres y las minorías han logrado abrir canales hacia la deconstrucción de conceptos sociales que no sólo incumben al género, sino por medio de este acceden a la crítica de fundamentos de instituciones formadoras de la sociedad.

Robert Mapplethorpe potenció las líneas sensuales que diferencian a los cuerpos entre macho y hembra, reafirmó al individuo como sexo, no lo asexuó. Pero, a través de piezas como *Self Portrait* (1980), travestido, sobre fondo negro y texturas excesivas o el retrato de Ken Moody y Robert Sherman (1984) introdujo a lo visible, a lo público, identidades fotográficas que comenzaban a pugnar por un lugar dentro de las capas visibles de la sociedad. Mapplethorpe y su discurso artístico transgresor, pero de estilo pulcro y académico, representó un parteaguas en el proceso de validación de la fotografía como bella arte. Al hacer público, para las masas, el deseo homoerótico que se desenvolvía por debajo de los discursos normalizadores, llevó al sujeto invisible, que no se ve -y que por tanto no es- a la parte frontal de la cultura en donde el gusto por la imagen masculina aún dependía de una relación de identificación o empatía, no de deseo. La fotografía blanco y negro de Mapplethorpe iluminó ciertas tendencias erotizantes que hoy son cosa corriente dentro de la producción fotográfica contemporánea: la presencia desnuda de lo gay y el sadomasoquismo; el derecho a la diferencia (*queer*) y el deseo por el hombre de color.

A propósito de la última exhibición en Francia de la obra de Mapplethorpe, André Rouillé escribe en Paris-Art.com:

Aussi l'œuvre de Robert Mapplethorpe est-elle politique, esthétiquement politique. Au sens où elle inverse certaines des valeurs en vigueur en Amérique et ailleurs ; au sens où elle mine les fausses raisons des discriminations et hiérarchies ; au sens où elle bouleverse l'ordre du possible et de l'impossible, de l'admissible et de l'inadmissible ; au

sens où cette œuvre rend visible de l'invisible.⁵⁰

Colectivos como Cabello/Carceller promueven a través de imágenes la crítica sobre la politización de la representación y las lógicas genéricas bajo las cuales esto ocurre, en *Utopía*, por ejemplo, una serie fotográfica inspirada por una visita a San Francisco en los noventas, Cabello/Carceller se plantean la relación entre la promesa del ser y su realización. San Francisco, su zona de acción y registro, paraíso perdido de las divergencias sexuales y nicho de las palabras llevadas a la acción dejó - a través del tiempo- de ser la tierra prometida para convertirse en un entorno común que se ha adecuado a su propia existencia en el mundo. Una ciudad que ya no es pero que se sigue suponiendo, dentro del pensamiento colectivo, el símbolo de la liberación sexual, un espacio que existe y se activa alrededor de un ser y que son finitos cuando éste desaparece.

El mismo Félix González Torres hizo lo suyo: expresar la ausencia y la presencia de forma simbólica y objetual, matérica sobre todo que hizo del arte una empresa social, psicológica y personal. Con la nula o poca presencia de una efigie humana González Torres recreó la existencia, a través de circunstancias varias como su peso, su huella, o su ideología. Para el artista cubano norteamericano fue importante hacer hincapié en que la formación de individualidades, no existe sino es en colectividad. Para ser habría que reconocerse entre otros seres. El artista en uso de la materia y su función representativa hizo que el espectador frente a este arte conceptual se encontrara con formas de pensar, proyecciones que no necesariamente le eran afines pero que indudablemente consumiría de alguna forma, inmediatamente de manera visual. Los apiñamientos de hojas impresas, los caramelos brillantes arrinconados en la sala de exposición o incluso la fotografía de la cama vacía funcionan como elementos que reflejan la existencia y la inexistencia del ser sin importar si se es, varón, mujer, intersexo, homosexual o lesbiana.

⁵⁰ ROUILLE, André. Mapplethorpe et les nouveaux puritains [en línea]: Paris-Art, 2014 [Fecha de consulta: 13 Abril 2014] Disponible en: <http://www.paris-art.com/art-culture-France/mapplethorpe-et-les-nouveaux-puritains/rouille-andre/435.html#haut>

LOS OTROS PROPUESTA FOTOGRÁFICA

Y sin embargo nos empeñamos en que el rostro humano es el espejo del alma, el lugar a la vez más íntimo y más exterior del sujeto, la pantalla en la que se funde su interioridad psicológica con las coerciones a que le somete la vida pública. El rostro es, a la vez, la sede de la revelación y la simulación, de la indiscreción y de la ocultación, de la espontaneidad y del engaño, es decir, de todo aquello que permite la configuración de la identidad. Ante una cámara siempre somos otro: el objetivo nos convierte en los diseñadores y gestores de nuestra propia apariencia.

JOAN FONTCUBERTA, 'Fotografío, luego soy', *La cámara de Pandora*, 2010.

4.1 INTRODUCCIÓN A LA PROPUESTA

Casi todo proyecto de investigación nace de una necesidad, una búsqueda personal, definida siempre por el sitio que ocupa un individuo en un espacio, quien sea buscará entender su *contenedor* para así entenderse a sí mismo. El contenedor, elemento permanente de toda individualidad, pues todo ser existe dentro de condiciones específicas que hereda y que el mismo crea es: su contexto. Siendo estas condiciones históricas las que definen y encuadran la necesidad de comprenderse a uno mismo.

Al igual que la autoconciencia del yo, la identidad humana está permanentemente cambiante, sujeta a una serie de estructuras que hacen uso de diferentes lenguajes y criterios para tratar de definirla y así poder organizarla. Todo individuo está consciente de su diferencia, se le inculca la competencia con los otros en toda clase de relaciones sociales, donde ejerciendo el poder se sistematizan actitudes a través de instituciones con gran influencia para mantener los medios necesarios de producción económica. La lucha entre los géneros, el “¿Quién es mejor, los hombres o las mujeres?” de la educación básica es la evidencia de la urgente necesidad de diferenciarnos unos de otros. Estas diferencias instruyen el funcionamiento de lo humano, organizando de forma binaria del mundo.

Los Otros es una serie fotográfica que pretende hacer uso de recursos artísticos y sociológicos (conceptos abordados) que encaminen una deconstrucción de la condición social permanente que significa pertenecer a un género. Atendiendo el concepto de masculinidad, desde diversos puntos de vista como el feminismo o la teoría *queer*, la serie pretende profundizar sobre las condiciones que permitieron su concepción y revisar cómo una de las disciplinas más importantes de la imagen fotográfica: el retrato, se ha hecho de la capacidad de ser medio fundamental para la legitimación de las identidades en el ámbito público.

Aprovechando el término de transdisciplina y la necesidad de ésta de romper los límites de categorización del conocimiento, me dediqué a profundizar sobre aspectos que no corresponden precisamente a mi formación artística, pero que debido a su impacto cotidiano se vuelven usuales en la producción, tanto de obras, como de

discursos y maneras de sentimientos determinados.

Es la imagen fotográfica el soporte que encuentro más adecuado para llevar al plano estético la investigación histórica y teórica realizada en torno al concepto de Masculinidad, pues al igual que el género, la fotografía y el arte están sujetos a simulacros, cambios y transformaciones que suceden a causa de su contexto. La identidad fotográfica, el elemento principal de estas siete piezas, busca reflexionar sobre el papel que juegan la fotografía y la cámara como formadoras del mundo. De orígenes diversos, estas imágenes exhiben un lenguaje codificado y simbólico propio de la imagen digital.

4.2 DESARROLLO DE LAS IMÁGENES QUE CONFORMAN LA SERIE

Roland Barthes en *La Cámara Lúcida* aseguraba que al encontrarse con una fotografía, ésta le mostraba la cosa, el objeto. El proceso barthesiano de reconocimiento visual omite a la imagen-producto, el papel impreso. A diferencia de la suya, la teoría fotográfica contemporánea sostenida por teóricos como André Rouillé, además de redimensionar la importancia considerada al objeto mecánico productor, la caja oscura, otorga toda la importancia a aquello que Barthes desechó: la imagen fotográfica como resultado, el papel revelado.

La luz que actúa sobre los cuerpos a exponer, el contexto espacial que lo soporta, la posición en que se encuentra la cámara, el encuadre, la composición, el soporte digital (o analógico que codifica la acción para convertirla en un hecho visual descriptivo de lo que pasó), la alteración de sus propiedades ‘naturales’ en un laboratorio oscuro o un ordenador y la impresión, son algunas de las vigas de construcción de un objeto de estudio que puede parecerse a un ser original pero que jamás será el mismo. Un hallazgo óptico y químico que junto a otros como él teje la realidad fotográfica.

Entonces, la fotografía no es consecuencia de un registro exacto y no surge de la

observación pasiva de un evento u objeto determinado, más bien es causa de todas las situaciones y disciplinas -de naturaleza tácita o implícita- que convergen en ella, produciendo una imagen, un trozo de realidad expresamente configurada en proporción por la naturaleza, la química de los elementos y por el intelecto humano, revelado en papel fotosensible. Y es ahí donde radica la diferencia entre Barthes y Rouillé, el revelado o la impresión, la consumación total del acto de dibujar con luz, el objeto físico ya no es más objeto real u original que lo es aquel que se encuentra en el papel fotográfico.

Por ejemplo, un documento oficial requiere una fotografía del sujeto a *enlistar* tomada con ciertas especificaciones que de acuerdo a su formulación ideológica permitirá la plena identificación del individuo citado en el documento y su portador. A través del diminuto rostro fotográfico cualquier sujeto con la autoridad social necesaria podrá legitimar la identidad; es decir la relación entre sujeto y referente. Por eso todos esos documentos combinan dos lenguajes y junto a la fotografía no sólo está el nombre del portador, también su fecha de nacimiento, su dirección postal, su tipo de sangre y su profesión y el género al que pertenecen, todas ellas nociones de regulación, ordenamiento e identificación, esto en los aparatos oficiales.

Así, *Los Otros* es una composición de siete exposiciones cuyas características formales pretenden hacer uso de ciertas medidas rutinarias de la fotografía de identificación, que han hecho del retrato un arma de control masiva, para de esta forma entender y revisar algunas ideologías contraculturales propias de la segunda mitad del siglo pasado, sus modos de acción y su efecto posterior.

Es necesario señalar que el retrato fotográfico se ha colocado como la herramienta más importante en la sociedad capitalista de categorización y organización de sujetos y objetos con el fin de la acumulación de capital. Podría, desde la intención artística, promoverse una redimensionalización simbólica de la efigie y del rostro para pretender salir de estos sistemas conductores, negarse a ser es negarse al destino, al camino dictado, a la categorización despiadada. La identidad está sujeta a lo público, al efecto externo de la unidad, a lo visible. Sin un rostro y sin rasgos evidentes de la

naturaleza individual, la imagen fotográfica puede volverse contra ella misma y poner a prueba su naturaleza clarificadora. En las siete fotografías aparecen cuerpos de naturaleza y características diferentes con condiciones particulares que funcionan como alegoría dentro de la imagen. La diferencia, lo hegemónico y el poder son algunas de sus raíces; su presencia existe como concepto y se defienden en su unicidad visual.

De factura y realización diversa, estos retratos-no retratos tienen un elemento permanente y ajustable: cuerpos inducidos, cuerpos encontrados, cuerpos asociados, cuerpos conocidos. Objetos de estudio que existen en su propia realidad, siete universos simultáneos que convergen y hacen funcionar toda una maquinaria de reconocimiento y auto proclamación, son siete realidades *índice* de la producción, reproducción y constante reestructuración de identidades.

4.4 APROXIMACIÓN A LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS DE *LOS OTROS*

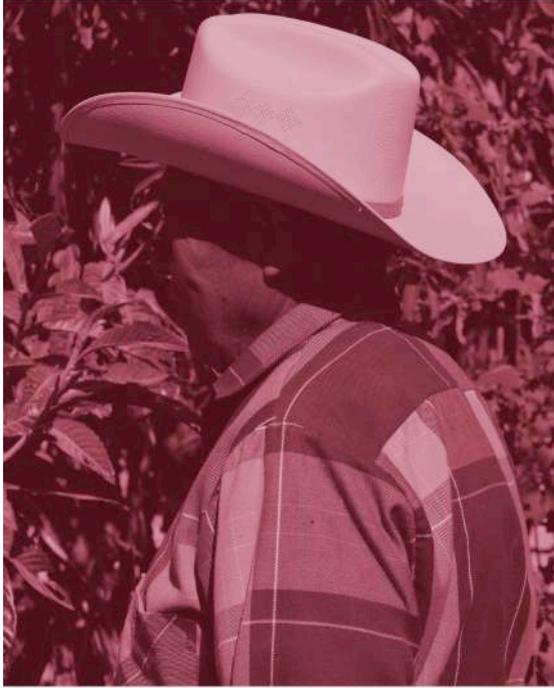
La primera configuración de la imagen responde al reconocimiento o la identificación del objeto. Encuadrar, significa seleccionar de un todo el detalle predilecto. El reconocimiento y la selección de un sujeto y la notificación de sus circunstancias son un acto claro de ejercicio de poder, esta elección de entre todos los existentes visibiliza la manifestación cultural y subjetiva propia del productor, el ojo fotográfico pretende decir qué es lo que a su juicio vale la pena observar.

El segundo nivel lo conforman los cuerpos-objeto. Masas inmóviles se advierten ante la cámara, sólo una de ellas 'da la cara'; las demás son inalcanzables a la identificación simple e inmediata creando una ansiedad lógica a la imposibilidad de reconocerse entre y con los cuerpos. Son seres imposibles, lejos de nuestro alcance que sin categoría no existen, que nos muestran la espalda o un perfil difuso que se acomoda entre los colores que lo enmarcan y los límites que lo contienen, elementos externos a ellos que los reconstruyen.



Sin Título (Encuadre) Fotografía Digital. México, 2014

La primera imagen *Sin título (Encuadre)* se diferencia de las demás pues no cumple con la condición más inmediata del grupo: la del individuo. Pero es que su interés introductorio radica en el ejercicio del poder, una manifestación de la identidad. El fotógrafo ejerce un control sobre los objetos que pasan ante su cámara, es un productor que al apropiarse de aspectos que para el objeto que posa son desconocidos, manufactura una versión única y nueva del cuerpo de estudio. La composición fotográfica es un arma que curiosamente está llena de elementos sexuales. En este *Encuadre* la imagen en sus elementos originales contiene un cuerpo que asciende. Desde algunas perspectivas feministas esta imagen contiene implícito un elemento fálico, precisamente la estructura por su naturaleza. Para amplificar el carácter dominante que conlleva el acto fotográfico expresado por esta imagen se adhiere un nuevo marco de



Retrato No. 1 Fotografía Digital. México, 2013



Retrato No.2 Fotografía Digital. México, 2013

señalización, un trazo geométrico, un recorte que separa algo del resto de su contexto, lo redimensiona y lo convierte en autónomo.

Las siguientes dos piezas: *Retrato 1* y *Retrato 2* exponen dos individuos anónimos que ocultan todo rastro identitario corporal pero que a través de su indumentaria y las asociaciones visuales que los géneros han absorbido y hecho como suyas a través de los medios, exhiben parcialmente su biología. Las condiciones sociales entre ambos son diferentes, éstas (económicas, de clase, de raza) les superponen velos de medición. Su contexto los ubica y los diferencia, pero estos son tan anónimos como ellos, siguen estando lejos del alcance de referencia. No son, siguen a pesar de sus cualidades físicas, invisibles parcialmente, todo dentro de la oscuridad de la incertidumbre.



Cuerpo Objeto Fotografía Digital. México, 2014

Cuerpo-objeto, la tercera pieza, es la descripción fotográfica de un objeto en reposo que oculta, al igual que su predecesores, recursos de localización y nombramiento. Éste también se niega a ser. Los cuerpos están sujetos a estructuración social, una serie de aparatos se encargan de definirlos y limitarlos en cuanto a su actuar cotidiano, la educación y los medios de comunicación, por ejemplo, definen y establecen las características que precisa un individuo según su naturaleza física. Todas estas medidas son impuestas desde los grupos dominantes en cada sociedad, la valoración de lo hegemónico y la opresión sobre los otros son necesarias para renovar cada cierto tiempo esquemas económicos que necesitan de dos posiciones (dominante-dominado) para seguir en marcha.



Retrato No.3 Fotografía Digital. México, 2014

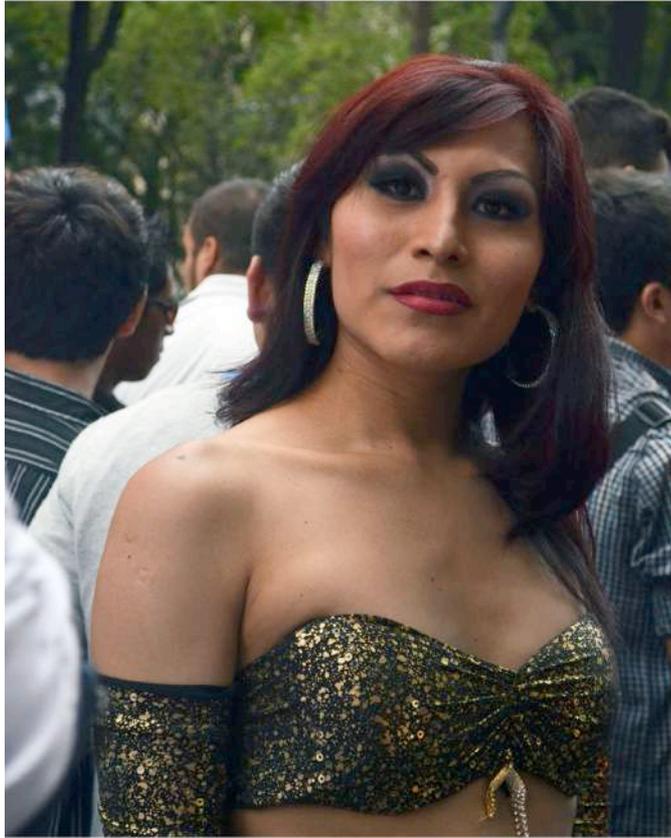
Retrato 3, se justifica bajo las mismas premisas. Son seres fotográficos que proponen su propia verdad, una verdad esquivada, necesariamente neutral que en reposo existe como una roca, sin definición sexual, pero que engullida por los modos de ver se siente obligada a pertenecer y funcionar. Todas las identidades son diversas, ninguna pesar de ser similar o manejarse bajo patrones comunes es totalmente idéntica. Cada individuo es sometido de forma peculiar y a través de los medios que lo alcancen, es poco a poco orientado hacia el consumo y la dirección que se supone deba llevar para ser un ciudadano, cumpliendo las normas de socialización y ajustándose a las reglas generales de desenvolvimiento será capaz de acceder a los beneficios de vivir en sociedad. De lo contrario pierde todo privilegio, se convierte en una sombra o un cuerpo invisible, en



Autorretrato Fotografía Digital. México, 2014

sus casos más extremos pierde su ciudadanía (la prisión) y en los más clínicos su autosuficiencia (el manicomio). Ésta fotografía blanco negro propone un sujeto, que se manifiesta entre polos opuestos, interior y exterior, público privado, que se comunica a través del canal fotosensible, de la invención y estatificación de su propia existencia.

La pieza central, *Autorretrato*, retoma el sentimiento moderno de la técnica que reflexiona sobre sí misma. Con antecedentes conceptuales en los estudios de la cultura, en la imagen se observa una necesidad estética de sacar y entender la identidad no solo a través de la piel, sino quitarle el rostro y comprenderla a partir de los medios de desenvolvimiento de su portador, como autorretrato busco que mi propia autoconciencia del yo examine lo que me rodea y en este caso visibilice el medio por el



El sujeto fotográfico Fotografía Digital. México, 2013

cual me relaciono con el mundo, para ubicar mi verdad personal a través de mi propio cuerpo, y en los objetos que me rodean, que me transforman y que me dejan actuar. Esta es la fotografía de un momento, la imagen especular de un fragmento y el reconocimiento a través de un detalle y es al mismo tiempo la visibilización de la fragilidad.

Finalmente, *La identidad fotográfica*, es la pieza fundamental e ilustrativa de la postura política con la cual me enfrento a la fotografía y los estudios sociales en los que he profundizado en la investigación. A diferencia de la teoría *queer* que hizo de la diferencia su estandarte, ciertos feminismos consideran la transexualidad como un artefacto más de la misoginia masculina hacia el sexo femenino, a su vez la postura

homosexual ha luchado desde varios frentes para definirse por una identidad sino masculina, del todo diversa o viceversa. Las metodologías reguladoras son desafortunadamente adecuables a toda circunstancia y la dominación junto a su sistema binario halla siempre la manera de permanecer junto a la opresión como la manera habitual de organización social. Los cuerpos y sus identidades divergentes buscan la manera de poner a prueba su contexto contenedor, reconocer la incertidumbre permanente de la veracidad de la realidad y su forma de establecerse. Así, estas sexualidades disidentes han representado un duro golpe para el sistema patriarcal que pretende mantener el sistema dual de las condiciones humanas.

El modelo de la última imagen representa dos niveles de configuración. La primera su mascarada personal, su primer atavío, su ropa femenina, el maquillaje que lo acompaña y la identidad genérica que adopta. La segunda es la construcción de nivel técnico, la identidad fotográfica es una identidad nueva sobre la identidad creada por el individuo sobre sí mismo que surgió en condiciones determinadas, una manifestación por motivo del Orgullo y su respectiva dosis de inhibición y ‘libertad’ que promueve, por ejemplo. El sujeto posmoderno, dicen algunos, es aquel que se ha dejado de mirar, para mirar la invención social con la que sale a diario a existir a través de un usuario y una contraseña.

4.5 ÚLTIMAS REFLEXIONES

La fotografía desde su nacimiento fue absorbida por todo individuo inmerso en sociedades tecnológicamente ascendentes donde el lenguaje escrito y el lenguaje visual describen mano a mano estas sociedades de consumo donde los ‘modelos’ representan la aspiración al poder y el lujo. Hoy, la fotografía digital además de ser un elemento de reconocimiento y poder ha logrado permear a la sociedad de manera en algunos casos individualizante y en otros además separatista. Las redes de información y contacto entre sujetos han tomado como arma principal el autorretrato y han hecho que ya no sean los aparatos estatales los encargados de localizar y registrar las identidades de los

sujetos sociales sino que más bien ellos mismos y su continua exposición en diversos medios y plataformas (características de una cultura enfocada en el yo) han logrado con sus vínculos de información, su propia ubicación. Hoy cualquier persona con acceso a internet, y una cuenta personal en una red social necesitará una avatar que lo identifique como él mismo, que evidencie su sexo y su estilo. Un avatar cuyos rasgos digan todo de su referente original, que lo presenten como una persona ‘bella’ o ‘interesante’ (esto según las normas estéticas que rodeen al sujeto), pero sobre todo que lo presenten como un objeto de consumo como cualquiera que se compra en un almacén. La única forma de existir hoy en día, donde las realidades se bifurcan entre físicas y virtuales, es haciendo de nosotros mismos, un pequeño gólem que actúe ajustable y accesible, por nosotros y que al mismo tiempo sea nosotros. Es el acto fotográfico, la técnica que permite toda esta invención de manera económica y cíclica, que sigue ostentando ‘la veracidad’.

Los Otros como composición fotográfica reflexiona sobre estos datos de consumo y pretende liberar al cuerpo de su carga existencial de por sí biológica, hacerla intrascendente, planteando el cuerpo como campo de acción, no solo como hecho natural, un espacio donde se reconfiguran de forma particular, las necesidades genéricas de una sociedad universal.

Esta investigación teórico práctica en la cual convergen lo sociológico y lo artístico no pretende ni hacer una identificación de las masculinidades que me rodean ni una genealogía exhaustiva de las mismas sino de la experimentación con la identidad. Pretendo ilustrar los muros de orientación y las directrices que rigen la existencia de individuos en las sociedades contemporáneas haciendo visible lo invisible. Evidenciar como es que un cantidad innumerable de acontecimientos y personalidades externas nos configuran como seres sociales comprendiendo que la existencia del uno radica en la presencia del otro. Transformaciones colectivas producto de influencias humanas.

En una sociedad hecha de imágenes la mascarada que nos identifica nos establece como seres de complacencia, copias del instinto capitalista de competitividad y producción, que se legitiman a través de la producción de ser uno mismo. De ésta

CONCLUSIONES

Al haber concluido la licenciatura en Artes Visuales y a punto de obtener la posesión de un idioma extranjero, me dediqué a profundizar sobre los temas que a mí parecer habían marcado mi producción escolar para definir el tema a desarrollar en esta investigación. Producción resuelta (casi toda) a través de medios mecánicos de creación artística: la fotografía y el video.

A partir de los ejercicios de clase y los proyectos, denominados, finales me fui enfrentando a las necesidades que había experimentado en el medio estético con un ojo más desapegado y, quizá, por lo tanto, más objetivo. Lo urbano y lo documental fueron algunos de los enfoques que habían marcado mis propuestas y fue casi al final de la licenciatura que me alejé de las imágenes referenciales más evidentes para acercarme a la abstracción de las formas.

Todas estas experiencias académicas fueron permeadas, poco a poco, por el sentimiento de frustración y el ansia de rebeldía que se exhiben en tiempos como los que corren y en edades como la que tengo. De esta forma gracias a mi situación política y juvenil me planteé reflexionar sobre mi propia postura como artista y como productor de ideas, concientizando sobre el fin que como creador iba a otorgar al trabajo que realizara.

Re-pensar los trabajos desarrollados en torno a lo urbano y lo documental (entre otros) me evidenció que la búsqueda filosófica principal era la posición que ocupa un sujeto en un espacio y tiempo determinado. Así también el acercamiento a lo abstracto con la codificación simbólica necesaria para construir y dar lectura a una imagen.

Dar salida a una inquietud personal que reflexionaba sobre cualidades grupales me hizo asumir por lo tanto, que usaría del arte su naturaleza crítica y militante y me propuse incentivar la reflexión social a través de una propuesta más personal.

La masculinidad, el concepto de hombre, fundamentos de mi propia naturaleza fueron el motivo efectivo para dar marcha a una investigación transdisciplinaria, en la cual, como artista, promuevo y hago uso de diversos conocimientos categóricos fuera de su zona de acción natural. La reflexión en torno a la sexualidad en este caso, desde lo sociológico, en lo artístico.

Con el primer eje de trabajo definido: la fotografía; las relaciones conceptuales expuestas: la identidad, lo social y el género, decidí realizar una investigación que, para profundizar sobre la definición de hombre, necesitaba asir los argumentos que han ayudado a definirlo, así como el impacto de éstos en diversos aspectos del arte contemporáneo; su exposición, conservación, colección y teorización; y finalmente, como es que esa necesidad de comprender la identidad individual funciona en mi propia obra, mi producción fotográfica.

Masculinidades, como investigación, hace un breve recorrido en la historia política de la fotografía. Una técnica que es producto de reestructuraciones económicas y por lo tanto sociales que junto a otros códigos como la ley y la medicina redefinió el sentido comunitario del mundo; un tema que se omite habitualmente o que está opacado por los múltiples bienes que han otorgado a la sociedad capitalista. La reproducibilidad técnica y su aparente posesión de la verdad, han hecho de la imagen lumínica un medio de producción y reproducción de ideologías y estereotipos. Su presencia absoluta y global promueve una constante reconfiguración social que mantiene en movimiento las ruedas, económicas y políticas, de las sociedades contemporáneas.

Los recursos bibliográficos sobre la técnica fotográfica abundan, pero son pocos los que aplican a ésta un enfoque más bien institucional y de poder. A pesar de que no representó gran dificultad alcanzar el libro guía de esta pretensión, sí lo hizo la ambivalencia de posturas en los detalles y la elección de la palabra adecuada. Roland Barthes y André Rouillé jugaron como Walter Benjamin y Susan Sontag un rol de dirección teórica e histórica en tanto lo fotográfico. El valor de la fotografía como herramienta sobre el valor de la fotografía como resultado tenía mucho que ver con la

postura social de la investigación y con la serie fotográfica que culmina *Masculinidades, Los Otros*. Postura, cuyo fin no atiende a un registro genealógico o estructural que pretenda alcanzar la verdad absoluta en torno a las cuestiones de género, sino más bien plantearlas como una zona de acción y reacción donde el objeto es entender las causas que constituyen las identidades, elementos cambiantes que existen en condiciones diversas y que se activan según su entorno. La fotografía está aquí como superficie disponible, no como archivo.

Las dificultades mas punzantes tendrían que ser, sin lugar a dudas, el romper las barreras de limitación y categorización del conocimiento. Acceder a aspectos sociológicos fue un reto metodológico que presentó obstáculos puntuales. La localización de la bibliografía correcta y el descartar información ‘innecesaria’ se vuelve un tarea de máxima reflexión pues mi formación teórica no se aplica precisamente a la indagación corporal desde nichos sociales, como la identidad de género.

Es importante mencionar que a través de seminarios, conferencias, talleres, publicaciones universitarias e investigaciones desarrolladas por sociólogos nacionales y extranjeros tuve un acceso amplio al género y la igualdad. Un tema que además cobra relevancia a cada momento en las sociedades en desarrollo donde la igualdad es el primer paso para un aseguramiento de mejores condiciones políticas.

Para mí, el conocer todas estas ideologías y necesidades culturales de ciertos grupos funciona como un motivante para recodificar a través de la crítica nuestra propia integridad y nuestra posición en el espacio donde nos encontramos, nuestra forma de actuar y lo fructífero que puedan ser nuestras relaciones con otros individuos. *Masculinidades* y *Los Otros* no son una investigación que busque estructurar el reconocimiento de las diferencias sino hacer posible y visible otras posibilidades en torno a los mismos temas que ya han sido descritos previamente, a saber: la sexualidad y el arte contemporáneo.

Acceder al significado de la masculinidad y su surgimiento me han permitido

incentivar en mí mismo una postura más crítica en torno a mi propia existencia y de este modo desarrollar un corpus de imágenes que ayuden, entre otras cosas, a visibilizar la nulidad de 'lo normal' y la posibilidad de la convivencia entre la alteridad y la unidad. Un fin prácticamente filosófico que para surgir exige la apertura hacia lo desconocido y lo diferente, todo aquello que está y nos conforma aún sin saberlo.

BIBLIOGRAFÍA

AKUAVI, Adonon, ASAKURA, Hiroko, CARBALLIDO CORIA, Laura, GALINDO, Jorge (coordinadores). *Identidades: Explorando la diversidad*. Anthropos Editorial (Barcelona) Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa (México). México, 2011.

BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida*. Ediciones Paidós Ibérica. España, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Breve Historia de la Fotografía en Discursos Interrumpidos*. Planeta Agostini. Barcelona, 1994.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial ITACA. México, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. 1ª edición. España, 2000. Anagrama. España, 2000.

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós PUEG.UNAM. México. 2001.

C. GUTMANN, Mathew. *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México. NI macho ni mandilón*. El Colegio de México. México, 2000.

CAREAGA, Gloria. CRUZ SIERRA, Santiago (Coordinadores). *Debates sobre masculinidades. Poder desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*. PUEG-UNAM. México, 2006.

CHIHU AMPARAN, Aquiles (coordinador). *Sociología de la identidad*. Primera Edición. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. México, 2002.

CASTELLANOS LLANOS, Gabriela. *Decimos, hacemos, somos. Discurso, identidades de género y sexualidad*. Primera edición. Universidad del Valle. Colombia, 2010.

CONNELL, Robert W. *Masculinities*. Berkeley, Los Angeles. University of California Press. E.U.A. 1995.

DE KEIJZER FOKKER, Benno George Alvaro. *Masculinidades, violencia, resistencia y cambio* [en línea]. Instituto de Investigaciones Psicológicas. UNIVERSIDAD VERACRUZANA. Disponible en: <http://amegh.org.mx/uploads/misc/Benno%20de%20Keijzer.pdf>

DORLFES, Gillo. *El devenir de las artes*. Fondo de Cultura Económica. Fondo de Cultura Económica. México, 1963.

EISENSTEIN, Zillah. *Patriarcado capitalista y feminismo socialista*. Siglo XXI. México, 1980.

FE, Marina (coord). *Otramente: lectura y escritura feministas*. Fondo de Cultura Económica. 1A reimpression, México. 2001.

FONSECA HERNÁNDEZ, Carlos. QUINTERO SOTO, María Luisa (Coordinadores). *La Teoría Queer: la de-construcción de las identidades sexuales periféricas*. Sociológica Diversidad Sexual. México, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Departamento de Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana. No. 69. México, 2009.

FONTCUBERTA, Joan. *La Cámara de Pandora*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*, Volumen I. *La voluntad de saber*. Siglo XXI. México, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*, Volumen II. *El uso de los placeres*. Siglo XXI. México, 2011.

HERNANDEZ, Oscar. GARCIA, Arcadio. CONTRERAS, Koryna. *Masculinidades en el México Contemporáneo*. Plaza y Valdés Editores. Madrid, 2011.

HYDE, Sarah. *Exhibiting gender*. Manchester University Press. Gran Bretaña, 1997.

LLAMAS, Ricardo. *Teoría Torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Siglo XXI. España, 1998.

LUCIE-SMITH, Edward. *Race, Sex & Gender in Contemporary Art*. Harry N. Abrams Incorporated. Nueva York, 1994.

MARRE, Diana, NASH, Mary (coordinadoras). *El desafío de la diferencia: representaciones culturales e identidades de género, raza y clase*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Bilbao, 2003.

MARTÍNEZ OLIVA, Jesús. *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Cendeac. Murcia, 2005.

MUÑIZ, Elsa. *Cuerpo, representación y poder. México en los albores del siglo XX*. Miguel Ángel Porrúa, México. 2005.

RICHTIN, Fred. *Después de la fotografía*. Ediciones Ve. Fundación TELEVISIA. SerieVe 4. Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 2010.

ROUILLÉ, André. Mapplethorpe et les nouveaux puritains [en línea]: paris-Art.com, 2014 [Fecha de consulta: 13 Abril 2014] Disponible en: <http://www.paris-art.com/art-culture-France/mapplethorpe-et-les-nouveaux-puritains/rouille-andre/435.html#haut>

SCOTT, Joan. *El género una categoría útil para el análisis histórico* [en línea]:inau.gub.uy, 2014 [Fecha de consulta: 2 Enero 2014] Disponible en: <http://www.inau.gub.uy/biblioteca/sexualidad/UNIDAD%20II/scott.pdf>

SENNET, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la sociedad occidental*. Alianza, Madrid. 2002.

SOLOMON-GOUDEAU, Abigail. *Male Trouble: A crisis in Representation*. Thames and Hudson Ltd. Londres, 1997.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Alfaguara. México, 2006.

TAGG, John. *El peso de la Representación*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2005.

VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Cátedra. Madrid, 1989.

Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo xx en Francia y España. Primera edición. Servei de publicacions de la Universitat de València. Valencia, 2001.