



Interferencias transfeministas y pospornográficas a *la colonialidad del ver*

Sayak Valencia|El Colegio de la Frontera Norte

Resumen: En la actualidad algunos de los lenguajes de la visualidad que representan la política corpo-decolonial, la disidencia sexual y el agenciamiento contemporáneos, están contruidos desde las voces de sujetos sexual, racial, corporal y geográficamente periféricos (*transbordermestizxs*) que interpelan los binarismos: de género, sexuales, raciales y de localización (norte-sur). Dichas críticas se articulan desde distintos soportes: artístico, político, social, cultural y económico, teniendo predilección los lenguajes de la visualidad para su representación. A este respecto, existe una conexión directa entre la reapropiación de los códigos de la visualidad y la reivindicación de prácticas sexuales alternativas (pospornografía) y una propuesta interseccional que tiene en su núcleo la actualización de transversales de raza, clase, género y decolonialismo (transfeminismo).

Una ética de la provocación según la cual se mida el grado de crítica que el espectador es capaz de soportar, una ética de la provocación según la cual se mida la capacidad de escándalo de la sociedad.

Angélica Liddell

Neofeudalismo y tecnologías de la visualidad

La proliferación exacerbada de imágenes considerada consecuencia lógica de las transformaciones del sistema capitalista en su fase post-fordista y sus reconfiguraciones en las formas de representar y producir el mundo contemporáneo nos da noticia de ciertos dominios de control y producción de subjetividades capitalísticas. Al mismo tiempo que abren un espacio para pensar/evidenciar que vivimos en un antiguo siglo XXI, donde a la didáctica visual, tan usada en siglos anteriores (sobre todo en la edad media colonial) para *educar visualmente* e ideologizar a las poblaciones desemejantes/analfabetas, en aquellos tiempos y a las poblaciones capitalísticas en el nuestro, se recicla y forma parte de un compostaje discursivo/epistemológico en el cual las lógicas de la dominación y el sometimiento dialogan con y actualizan los arquetipos y las estandarizaciones impuestas por el (neo)colonialismo sobre los cuerpos y los afectos.

Así, podríamos hablar de un neofeudalismo epistémico, entendido no sólo como recolonización económica sino de imaginarios y visualidades, en donde la sociedad de la información/comunicación/entretenimiento y la sociedad red, son dispositivos biopolíticos altamente efectivos en la distribución/producción de anatomías estandarizadas que mantienen vigentes/actualizan/perforan la ficción humanista del sujeto hegemónico (masculino, dicotómico, blanco, heterosexual, clase media, etc.); que si bien se ha reconfigurado en relación con la fagocitación que ha hecho de ciertos procesos culturales, esta reconfiguración ha obedecido a la creación de nichos de mercado y a la inserción-homologación de la diferencia en el plano del consumo.

Es decir, el heteropatriarcado/racista capitalista ha reapropiado “las formas de los procesos de subjetivación para usarlas como energía primaria para la producción de mundos para el mercado [...] como modelos de subjetividad del tipo *ganadora*” (Rolnik 2005, 11).

Esta fagocitación y reapropiación de las herramientas de contestación hecha por las esferas de representación dominantes ha sido evidenciada/criticada múltiples veces por los distintos movimientos feministas y por artistas feministas que han usado la performance como elemento central para dicho fin, desde los años sesenta del siglo XX hasta nuestros días; así como por lxs teóricxs del giro decolonial que nos dicen:

La colonialidad del ver debe entenderse como una maquinaria heterárquica de poder que se

EMISFÉRICA

expresa a lo largo de todo el capitalismo pero bajo una forma explícita de lo que Anibal Quijano llama la heterogeneidad histórico-estructural; en otra palabras, *la colonialidad del ver* consiste en una serie de inconsistencias, derivaciones, y reformulaciones heterárquicas de dicho patrón de poder las cuales interconectan, en su discontinuidad, el siglo XV con el XXI. (Barriendos 2010, 137)

Bajo este régimen de neofeudalismo visual y su vinculación con el advenimiento del neoliberalismo exacerbado convertido en capitalismo gore (Valencia 2010), se han desarrollado y comercializado gran cantidad de dispositivos tecnológicos como: las computadoras, los teléfonos celulares de cuarta generación, PDA, tabletas e interfaces como el ratón, el teclado, la pantalla, el usb; los videojuegos, el control remoto, las cámaras de fotos, de video y de videovigilancia; contribuyendo a que la proliferación de información e imágenes se haya vuelto exacerbada; dando noticia no solo de una representación sino de un sin número de representaciones estandarizadas que no producen únicamente imaginarios homogéneos sino también prácticas de consumo homologadas, y movimientos de una performance cotidiana que nos afecta, produciendo a su vez afectos y efectos corpo-colonizantes que tienen raíces directas con dicha *colonialidad del ver* (Barriendos 2010).

Estos afectos y efectos corpo-colonizantes podrían entenderse como una estética-política de la diferencia corporal/racial que utiliza la estandarización, legitimación y comercialización de un fenotipo caucásico neoliberal para distribuir subjetividades capitalísticas que se adscriban consumistamente, desde cualquier geopolítica, al modelo de la modernidad/colonial.

Creando una suerte de mediación visual que se interconecta a un pancoreográfico social que Jaime Del Val define como:

El pancoreográfico es un conjunto de dispositivos tecnológicos de difusión global, propios de la cultura del ocio, la información y la comunicación, aunque también de la guerra (de los afectos), que distribuye coreografías estándar en los cuerpos. Estas coreografías asignificantes, que se diseminan tras la fachada de las parodias de grandes narrativas de la modernidad, son constitutivas de afectos estándar y de lógicas económicas que asimilan profundamente a los cuerpos en las lógicas de mercado: es solo en función de la reproducción de las coreografías discretas del pancoreográfico que el sistema prolifera y adquiere vida. (Del Val 2009, 129)

Ahora bien, bajo esta perspectiva, el terreno de la visualidad puede resultar un espacio de convergencia perversa, pero también de disidencia e interferencia, y es justo en este punto donde centramos la intención de esta reflexión.

En la actualidad algunos de los lenguajes de la visualidad que representan la política corporal y el agenciamiento contemporáneo más inesperado están construidos desde las voces de sujetos sexual, racial, corporal y

geográficamente periféricos (*transbordermestizxs*) que interpelan los binarismos: de género, sexuales, raciales y de localización (norte-sur). Dichas críticas se articulan desde distintos soportes: artístico, político, social, cultural y económico, teniendo predilección los lenguajes de la visualidad para su representación.

A este respecto, existe una conexión directa entre la reapropiación de los códigos de la visualidad y la reivindicación de prácticas sexuales alternativas y una propuesta feminista que tiene en su núcleo las transversales de raza, clase y decolonialismo que siguen siendo pertinentes como enclaves fundamentales de análisis, dada la globalización como proyecto económico recolonizador y la violencia (física, simbólica, económica y medial) exacerbada que se despliega de manera simultánea en distintos confines del planeta.

Breve genealogía de los transfeminismos

En primera instancia, es preciso aclarar que el término transfeminismo tiene varios y distintos significados y genealogías. Por ejemplo, en el contexto estadounidense la invención del término se le atribuye a Diana Couvant, porque en 1992 lo utilizó durante un evento en la Universidad de Yale. En ese mismo contexto, Diana Couvant y Emi Koyama, lanzaron una web en el año 2000 llamada *trasfeminism.org* creada para promocionar un proyecto de antología del transfeminismo, con el objetivo de introducir el concepto de en la academia y para encontrar y conectar a personas que trabajaran en proyectos y temas relacionados con el concepto. El término también ha sido usado por Robert Hill (2002) quien lo define como la incorporación del discurso transgénero al discurso feminista.

Sin embargo, el transfeminismo que abordaremos aquí es el surgido desde 2008 a través de una red de intercambio transnacional que puede ubicarse en el Estado Español, pero que no es de manufactura exclusivamente española, ya que está atravesado por la práctica y el discurso de distintas voces y corporalidades migrantes que quedaron plasmadas en distintas jornadas, seminarios, coloquios, etc., realizados desde el año 2008 hasta la fecha y cuyo punto de cristalización tuvo lugar en el “manifiesto para insurrección transfeminista” publicado el 01 de enero de 2010, de manera global y viral, en distintas páginas web.

Dentro de estos marcos, el transfeminismo de impronta *sudaca/euraca/norteca*,¹ no se reduce a la incorporación del discurso trans al feminismo sino que puede entenderse como un movimiento migrante y relacional, así como una articulación tanto del pensamiento como de resistencia social que es capaz de conservar como necesarios ciertos supuestos de la lucha feminista para la obtención de derechos en ciertos espacios geopolíticamente diversos o la contestación desobediente a los sistemas de representación y represión dominantes. Al mismo tiempo integra el elemento de la movilidad entre géneros, corporalidades, sexualidades, geopolíticas para la creación de estrategias que sean aplicables *in situ* y se identifiquen con la idea deleuziana de minorías, multiplicidades y singularidades que conformen

EMISFÉRICA

una organización reticular capaz de una reapropiación crítica con perspectiva decolonial.

Este transfeminismo, teje lazos con la memoria histórica y la herencia aportada por los movimientos feministas anteriores, integrados por las minorías raciales, sexuales, económicas, migrantes y se nutre tanto discursiva como políticamente de ellos. Por eso, la genealogía del transfeminismo *euraca/sudaca/norteca* puede dibujarse en cuatro grandes líneas que se interseccionan:

- 1) Los feminismos de color del tercer mundo estadounidense, integrado por las feministas chicanas, afroamericanas, nativo americanas, asiático americanas y sus luchas poscoloniales.
- 2) La disidencia sexual y su desplazamiento geopolítico y epistémico hacia el sur: del *queer* al *cuir*.
- 3) El movimiento por la despatologización de las identidades trans (Stop Trans Pathologization) y el movimiento pro-puta, a favor de la des-estigmatización y legalización del trabajo sexual.
- 4) Los devenires minoritarios, las migraciones y la precarización económica.

Bajo estas transversales el transfeminismo *sudaca/euraca/norteca* hace un llamado a proponer actualizaciones teórico-prácticas sobre la realidad y la condición de las mujeres dentro de ésta pero no sólo de las mujeres sino de las distintas corporalidades y disidencias críticas de todo tipo, que marchen a la misma velocidad y ritmo que los tiempos actuales y que tomen en cuenta las circunstancias económicas específicas de los sujetos dentro del precariado laboral (y existencial) internacional.

El prefijo *trans* re-vertebra lo que nombra y lo transmuta, aplicado a los feminismos crea un tránsito entre las ideas, una transformación que lleva a la creación de anudaciones epistemológicas que tienen implicaciones a nivel micropolítico. Entendiéndolo como una *micropolítica procesual* de agenciamientos mediante la cual el tejido social actuará y se aproximará a la realidad. Creando una contra-ofensiva a las “fuerzas sociales que hoy administran el capitalismo [que] han entendido que la producción de subjetividad tal vez sea más importante que cualquier otro tipo de producción, más esencial que el petróleo y que las energías” (Guattari y Rolnik 2006, 40). Y reactivando el carácter autocrítico y anti dogmático de los diversos movimientos feministas y decolonialistas.

Los sujetos del transfeminismo pueden entenderse como una suerte de *multitudes queer/cuir* que a través de la materialización performativa logran desarrollar agenciamientos g-locales. La tarea de estas *multitudes cuir* es la de seguir desarrollando categorías y ejecutando prácticas que logren un agenciamiento no estandarizado y decolonial—es decir que no busquen asimilarse a los sistemas de representación impuestos por la hegemonía capitalista del sistema heteropatriarcal/clasista y racista y que inventen otras

formas de acción crítica—que pueda ser aplicado en distintos contextos de forma re-territorializada, reconfigurando la posición del sur como un posicionamiento crítico y no sólo como un emplazamiento geopolítico.

Muestras de estas prácticas de agenciamiento no estandarizado y decolonial las encontramos en activistas como Eli Vázquez, del Proyecto Trans en Quito, Ecuador, quien a través de un activismo de base, enraizado en una crítica decolonial, hace “Usos Alternativos del Derecho” y ha logrado modificar tanto la perspectiva como algunas propuestas de ley para demandar derechos colectivos y garantías individuales para el colectivo trans e intersex, considerando para esto la posición geopolítica y mestiza del Sur.²

Otros ejemplos pueden ser el trabajo de performance de Nadia Granados “La Fulminante” quien reapropia la imagen de “latina sexy y ardiente”—que se vende asiduamente en el imaginario cultural contemporáneo (un remanente de la construcción de las mujeres racializadas durante la colonia)—y lo mestiza con un lenguaje político y erótico que usa para hablarnos de temas como la disputa por la autogestión del cuerpo de las mujeres, el sistema de salud, la doble moral, el desplazamiento forzado y el poder en Colombia.³ Un ejemplo adicional, los movimientos de la diversidad funcional que luchan por la redefinición del cuerpo y sus prácticas diversas frente a los cuerpos “normales/normativos” producidos por los aparatos de control, verificación y reproducción del Estado neoliberal. Entre estos se encuentran “El Foro de Vida Independiente y Divertad” y el movimiento “Yes, We Fuck”, ambos localizados en el Estado Español.⁴

En el terreno teórico este agenciamiento se muestra desde con reapropiación del término *queer* y su transformación en *cuir*. El uso de esta variación se ha dado sobre todo en sudamérica, siendo Argentina (revista *Ramón 99*, 2010) y Chile (CUDS 2006) quienes la han distribuido. La variación *cuir*, es la derivación fonética/españolizada/desviada/impropia que busca afirmarse y relocalizarse, por medio de la reapropiación del estigma de hablar con “acento” que pesa sobre las hablas castellanas y las coloca en una posición subalterna/defectuosa frente a la pronunciación “correcta”, (con acento anglófono), del término *queer*. *Cuir* representa una desfamiliarización (ostranienie) del término, es decir, una desautomatización de la mirada lectora. *Cuir* registra la inflexión geopolítica hacia el sur y desde las periferias en contrapunto a la epistemología colonial y a la historiografía anglo-americana.

Estos sujetos *queer/cuir* juegan un papel fundamental, dadas sus condiciones de interseccionalidad,⁵ en “la confrontación de las maneras con las que hoy se fabrica la subjetividad a escala planetaria”. (Guattari y Rolnik 2006, 43). Dicha confrontación a la estandarización de los cuerpos, los afectos y los deseos se da por medio de una reformulación de

las representaciones y uno de los lenguajes más representativos del transfeminismo es la pospornografía feminista que enlaza las políticas de la visualidad disidente con los movimientos *transmarikaputabollomestizxmigranteprecarix*.

Pospornografía feminista

Para hablar de pospornografía habrá que remontarnos a la década de los años noventa del siglo pasado, la cual representó, no sólo el advenimiento de la reestructuración económica que daría el pistoletazo de salida al accidentado y vertiginoso viaje hacia la precarización económica globalmente extendida, sino también una época de eclosión de discursos críticos sobre la construcción del género, la sexualidad y la raza. En este sentido, Teresa de Lauretis y Donna Haraway, haciendo uso de la noción foucaultiana de biopoder, redefinen la representación cinematográfica, artística y científica en términos de tecnologías del género.

Por otra parte, la teoría *queer*, en ruptura y, a la vez, en *continuum* con la tradición feminista, supuso un giro performativo en la interpretación de la identidad. Autorxs, como Judith Butler, Judith Halberstam o Eve. K. Sedgwick, propusieron una definición del género en términos de performance en contestación tanto a la afirmación del feminismo esencialista de una verdad natural o prediscursiva de la diferencia sexual como a la imposición normativa de ciertas formas de masculinidad y de feminidad.

Paralelamente, Annie Sprinkle, ex-estrella porno, extiende la noción crítica de performance aplicándola al dominio de la política de la representación de la sexualidad, de la pornografía y del trabajo sexual y es precisamente a ella a quien se le atribuye la popularización del término pospornografía,⁶ el cual define como un giro feminista en la representaciones sexuales del porno, donde el desplazamiento se centra no en la mirada del consumidor masculino y heterosexual, sino en el visibilización de otras corporalidades, géneros en tránsito, prácticas sexuales cuya intención no es necesariamente provocar excitación sexual. En decir, el posporno es una reapropiación feminista de las tecnologías y los recursos del imaginario pornográfico; así como la actualización de las luchas emprendidas en los años ochenta por las feministas estadounidenses contra la censura, mejor conocidas como feministas pro-sexo. Este *continuum*, desde los años ochenta hasta nuestros días, se ha registrado en el documental de Virginie Despentes: "Mutantes. Feminismo Porno Punk"⁷ (Despentes 2010).

La irrupción del imaginario posporno al contexto hispanohablante puede situarse en España en el año 2003, cuando el filósofo Beatriz Preciado, organizó el primer seminario de introducción a la pospornografía, que se tituló "Maratón posporno" y se llevó a cabo en el Museu d' Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y aglutinó a distintxs feministas que pronto se reconocieron en esas representaciones, para posteriormente conformarse en

EMISFÉRICA

distintos colectivos que siguen haciendo eco de las premisas del posporno con impronta migrante y hecho en Barcelona. Dicho movimiento, ha quedado registrado en el documental realizado por la artista transfeminista Lucía Egaña: “Mi sexualidad es una creación artística”⁸ (Egaña 2011).

Cabe aclarar que dentro del ámbito del arte feminista algunas otras artistas llevaban ya una trayectoria reconocible como pospornográfica, ya que relacionan de forma explícita su trabajo con la lucha por la liberación de los prejuicios en torno al cuerpo. Tal es el caso de la performer mexicana conocida como “La congelada de uva” quien tiene ya cerca de 17 años trabajando en temas que pueden ser considerados pospornográficos y en los cuales existe una impronta crítica donde se muestra la simbiosis entre un imaginario simbólico abigarrado, propio de la exuberancia de la cultura mexicana y los lenguajes de la representación pornográfica del cuerpo femenino, creando una especie de “mosaico multicultural caleidoscópico, donde la violencia y la fiesta conviven de manera pánica.” (Trimegisto 2013).

La pospornografía no es únicamente un modo de representación de la sexualidad con intención de excitar, sino una estrategia política que pretende dar cuenta de problemas sociales como: la estigmatización de comunidades sexuales que se salen de la norma hetero-sexo-corporal-racial, dando voz a estas denuncias desde el terreno del arte contemporáneo y más recientemente el *artivismo*, mediante dos dispositivos fundamentales: la performance y el video.

A continuación expondremos dos casos de estas formas de representación transfeminista/pospornográfica y decolonial; que reapropian e incluso simulan el lenguaje extendido de la pornificación de la sociedad g-local contemporánea, para crear interferencias visuales; por medio de contestaciones que pueden ser directas como es el caso de la performer mexicana conocida como “La Bala” o parecer sutiles, e incluso miméticas, pero que transforman o desplazan la forma en pueden ser leídas la imágenes, como en el caso de la artista visual y videasta chilena Katia Sepúlveda.

Mi interés en ambos casos se centra en que ambas artistas se autodefinen como transfeministas *sudacas*. Reactivando, por un lado la perspectiva del sur como un posicionamiento crítico y no sólo como un emplazamiento geopolítico y, por el otro, la necesidad de continuar con una crítica decolonial que sea capaz de poner en el horizonte de la posibilidad un “diálogo visual inter-epistémico entre aquellos regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada y aquellas culturas visuales *otras* que ha sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto de la modernidad/colonialidad.” (Barriendos 2010, 135). Ahora bien, este trabajo busca visibilizar algunas de las gramáticas estéticas contemporáneas que se desprenden de estos transfeminismos visuales y subrayar las relaciones entre visualidad, representación pública, identidad, poder y subjetivación que dibujan estas reelaboraciones visuales.

EMISFÉRICA

Bienvenidxs al CUIR FAT POWER!

A quienes consumen cuerpos colonizados los tengo estresados.

La gorda. Krudas Cubensi⁹



La Bala. Alejandra Rodríguez



La Bala. Alejandra Rodríguez



La Bala. Alejandra Rodríguez

EMISFÉRICA



La Bala. Alejandra Rodríguez



La Bala. Alejandra Rodríguez



La Bala. Alejandra Rodríguez

Alejandra Rodríguez (La Paz BCS, 1986), mejor conocida como La Bala, es una performer mexicana que centra su producción en el registro fotográfico y audiovisual de sus intervenciones tanto en espacio público como en centros de arte, y las difunde a través de las redes sociales (principalmente en FB), como una forma de retar a la censura de los sistemas de vigilancia y autovigilancia que estas mismas redes suponen, así como para producir

EMISFÉRICA

contra-ofensivas visuales de las representaciones corporales/sexuales/étnico-raciales normativas.

Esta joven *artista*, socióloga de formación, que se autodefine como transfeminista, gordx, cuir y mestizx, pone en la palestra la necesidad de producir representaciones geopolítica y fenotípicamente situadas, es decir, apela a un proceso de auto representación no alienada por los ideales de belleza y pertinencia occidentales que han sido distribuidos y alimentados por los sistemas de verificación de veracidad/normalidad/legitimidad corporal desde el periodo colonial (a través de la racialización necropolítica de los cuerpos), pasando por la construcción de las instituciones de control médico-jurídicas (articulaciones científicas del siglo XIX) y reafirmandose en nuestros días por el neoliberalismo en su versión mercantil y mediática. Esto queda explicitado en un breve *statetment* artístico de La Bala, que reproduzco a continuación:

Somos corpulencias empoderadas hartas del bombardeo mediático que nos dice todos los días que no somos suficientemente buenas, las gordas paradójicamente invisibles, en una cultura donde la palabra gorda es sinónimo de fex, indeseable, enfermxx.

Empoderamos nuestras carnes, venimos del norte y del sur donde los cuerpos de las doñas son grandes y valiosos, sí, con el orgullo gordo para vivir la rebelión de los cuerpos sin patrones.

Desactivamos el insulto, y lo llenamos de un calificativo positivo, un cuerpo valioso por sí mismo, un cuerpo que ocupa el espacio, que no cierra la boca ni las piernas y un cuerpo que se desborda de desobediencia. *Desobediencia a la dictadura de patrones corporales, pero también a la orden del hiperconsumo de las industrias de la fast food.*

Somos las gordas ingobernables, nos desenmarcamos de los estereotipos colonizadores de belleza, nos negamos a hacer dieta para ser aceptadas y agradecerles a quien siempre nos ha agredido. (“La Bala” 2013)

Así, La Bala, al igual que otrxs integrantes del Cuir Fat Power transfeminista, como “Masa crónica” en Barcelona o Constanza Álvarez en Chile, —quien es autora del videomanifiesto: “[Manifiesto gordx](#)”— representa una insurgencia visual y decolonial en dos sentidos: 1) apareciendo sin mediaciones en el espacio del discurso/de la visualidad, haciendo uso de la tecnologías cotidianas y sus interfaces como FB, youtube, etc., y 2) rescribiendo/revisualizando ciertas categorías de lectura de los cuerpos.

Mostrando que las categorías de discriminación corporal ya no funcionan del todo porque son reapropiadas y desactivadas en su función de injuria. Realizando mediante esto, no sólo una desactivación del insulto sino también una revisión del lugar del subalterno,

EMISFÉRICA

mostrándonos que no hay subalternxs *per se*, sino procesos de subalternización; escapando por tanto del esencialismo identitario victimizante/reificante/colonialista que suscribe que “la presencia ominosa y abyecta del ‘mal salvaje’ sólo debe hacerse visible como una forma de negación de su existencia” (Barriendos 2010, 145).

Esto se evidencia en la performance titulada “La Gorda.”, en donde, la artista desactiva la injuria de la nomenclatura *gorda* e interpela la imagen de culpa asociada a la gordura; proponiendo en su lugar, a una mujer gorda que goza comiendo y que además hace de su cuerpo un dispensario de comida; proponiendo otros usos del cuerpo, del goce, del deseo y de lo deseable que no se emparentan con las visiones normativizadas/estereotipadas de éste.

El trabajo de Alejandra Rodríguez, reactiva lo que Elizabeth Maier (aunque desde otro ámbito y en otro sentido) denomina “la disputa por los significados culturales del cuerpo de la mujer y las sexualidades” (Maier 2010). Creando una coyuntura interseccional y política entre el transfeminismo y el giro (corpo)decolonial.¹⁰

La Bala articula un trabajo de performance lúdico-crítico que disloca, incluso los paradigmas del *Drag King*, herramienta utilizada y difundida por la teoría *queer* para des-esencializar el binarismo de género; reimaginando las posibilidades de los materiales de lo prostético y utilizando comida para subvertir el género. Ejemplo de esto es la segunda imagen, donde nos muestra a un “King” cuya masculinidad es comestible, pues está recreada por medio del chocolate.

Su trabajo crítico pone a circular por las redes sociales cuerpos inesperados, que evidencian la poca pluralidad de las representaciones corporales en estas redes, además de apelar a la constatación de la censura voyerista (vigilancia/autovigilancia) que se da dentro de éstas (especialmente en FB). Mostrando las falacias que se esconden tras las promesas de democratización y liberación propuestas por el mercado, a través del uso de nuevas tecnologías, y evidenciando además que éstas son parte del sistema de homogenización de los afectos y los cuerpos, lo cual mantiene, a su vez, el engranaje del capitalismo posfordista a través de la estandarización de los afectos (deseos, gustos, emociones, comportamientos). Como parte de esta irrupción de cuerpos inesperados, La Bala fue censurada por Facebook y en contestación, lanzó en su página personal una campaña llamada: “Don’t like? Don’t look”. que rápidamente se hizo viral y se difundió de manera masiva.

Sin embargo, esta circulación, irrupción táctica de cuerpos inesperados, propuesta por Alejandra, no se da sólo en el terreno de lo virtual o en la seguridad de una galería, sino que aparece también espacio público poniendo preguntas en éste, así como reactivando de la autocrítica dentro de los mismos movimientos de contestación a la hegemonía como el movimiento lésbico feminista en México, donde su presencia ultravisible y desbordada, ha puesto en debate las lógicas de la moral judeocristiana y el puritanismo de género y sexual

EMISFÉRICA

en la 6ª Marcha Lésbica de la Ciudad de México, llevada a cabo el 16 de marzo de 2013, en la cual la artista fue agredida y altamente criticada por “exhibicionista”. Obviando la complejidad de su aparición y dejando de lado el verdadero sentido de ésta, donde su corporalidad niega el estereotipo, el exotismo y la subalternización legados por la doble moral sexual, la lesbofobia y la gordofobia. Y donde, lo que verdaderamente se pone en juego, es la disputa por los marcos de representación del género y la sexualidad, donde estas políticas de la visualidad se vuelven agenciamiento crítico que no pide permiso para existir y que desvela que las coreografías del género y la sexualidad, por lo menos en México, aunque sigan ancladas al siglo XIX, se van moviendo hacia otras formas de disidencia corpo-decolonizante¹¹ y transfeminista.

Finalmente podemos rescatar que esta producción política de la visualidad abre un diálogo para resituarnos o enfrentarnos con la cultura capitalística de producción de cuerpos sometidos a los regímenes de las órdenes y las contraórdenes de la biopolítica mercantilista. Alejandra Rodríguez, hace una crítica feroz a la estandarización de los cuerpos y pone en primer plano la desobediencia y la decolonización corporal. Resaltando que el fenotipo racializado/mestizo al que pertenece, y al cual se adscribe orgullosamente, no le permite estandarizarse en una medida que tiene más posibilidades de ser cumplidas por un fenotipo europeo. Además, la denuncia de decolonizar el cuerpo, pone en evidencia la hipocresía de un sistema que produce cuerpos capitalísticos: extremadamente delgados o desproporcionadamente obesos en función de la economía, la inequidad alimentaria y la venta de comida chatarra como una de las grandes industrias que no solo producen subjetividades capitalísticas sino también corporalidades del mismo tipo.

La decolonialidad es un work in progress

Katia Sepúlveda (Santiago de Chile, 1978), artista visual y performer, ha realizado estudios de fotografía en el Instituto ARCOS de las Artes y la Comunicación en Santiago de Chile, así como un posgrado en dirección cinematográfica en la Universidad de Chile y una maestría en La Escuela de Artes y Medios de Colonia Alemania, donde fue alumna de Valie Export. Su trabajo se centra mayoritariamente en el arte de los medios, donde confluyen videoarte, performance, collage y teoría, mediante los cuales hace una crítica sostenida y transferida transatlánticamente a las hegemonías del poder y a los discursos blancos, institucionales y homogeneizantes sean estos feministas, colonialistas o ambos.



EMISFÉRICA

Post-Sexual. Katia Sepúlveda



Post-Sexual. Katia Sepúlveda



Post-Sexual. Katia Sepúlveda



Post-Sexual. Katia Sepúlveda

El trabajo de Sepúlveda, desde mi perspectiva, es especialmente relevante porque tiende puentes de diálogo, por medio de guiños visuales, entre los temas medulares del feminismo y del arte feminista anglo-europeo de los años sesenta, setenta y ochenta, la pospornografía feminista y las teorías decoloniales de nuestros días. Dándonos noticia de un conocimiento situado que reconoce sus interlocuciones con los feminismos blancos pero que no se reduce a ellos, poniendo en disputa/convergencia imaginarios construidos desde distintas genealogías, filtrados por un cuerpo y una subjetividad que se reconoce en su condición de sudaca y migrante y busca en el arte un campo de praxis que permita mostrar los procesos de

EMISFÉRICA

incorporación/desmantelamiento de imaginarios pertenecientes a la modernidad/colonialidad por medio de la práctica y la crítica visual transfeminista.

No hay ingenuidad ni panfleto en las piezas de Sepúlveda, por el contrario se entrevé un proceso de reflexión largo e intenso, en el cual éstas son el resultado de un *work in progress* que parece atravesar toda su obra, donde el contenido y la forma son casi especulares: contenido y continente conformando un artefacto visual/narrativo complejo. A diferencia de otras artista/artistas que se desarrollan en el ámbito de la contestación pospornográfica, la formación artística de Katia es evidente y se refleja en la producción de sus obras, las cuales se despliegan en una dimensión polisémica, que si bien se adscriben a la ética del DIY (*Do it Yourself*) o el DIWO (*Do It With Others*) (en sus sentido de colectividad y autoproducción que no espera la voluntad del mercado del arte para realizar las convicciones propias); también participa de las discusiones del arte y el uso de ciertos lenguajes/herramientas para sus producciones que las alejan de la estética de la improvisación y del error, tan propias de cierta estética *trash* y *rough* de la pospornografía transfeminista *sudaca/euraca*.

En este sentido, “[...] sus cuestionamientos de las tecnologías antropocéntricas de la representación de la alteridad han sabido despegarse de muchos de los vicios que acechan al documentalismo, a la denuncia periodística y al reportaje etnográfico, muy comunes en el arte contemporáneo reciente” (Barriendos 2010, 150) y esto puede verse en los de las piezas que vamos a analizar en este trabajo: *Post-sexual* (2007) y *Wish* (2011). Hemos elegido ambas piezas, porque desde nuestra perspectiva son representativas de este puenteo entre las críticas transfeministas que siguen considerando como necesaria la contestación crítica al heteropatriarcado blanco y capitalista como sistema de opresión interseccional (que han sostenido los diversos feminismos y ha fungido como un lazo de unión entre ellos) y el giro decolonial, propuesto como una práctica de descolonización necesaria en los ámbitos de lo epistémico, lo social, lo económico y las políticas de la visualidad.

Post-sexual es una video-escultura (2007, 40:00 min, Colonia, Alemania), que reactiva la deseabilidad de derribar el patriarcado como un proceso necesario desde el ámbito de lo social y al mismo tiempo dispara una auto reflexión íntima donde la artista nos dice: “no podía abolir el Patriarcado sin pensar en la Muerte del Padre, y eso es lo que hago repetidas veces, hasta saciarme del resultado estético”. El hecho, de que sean las imágenes quienes narran *len/ti/si/ma/men/te* este proceso nos hablan de una visualidad que se basa en la espera dilatada y en la invitación a entrar en un tiempo de expectación/espectación donde el proceso de derribar al patriarcado se revela de manera continuada en el tiempo. Proceso que ha implicado un *continuum* micropolítico, casi imperceptible, pero que ha dado sus frutos. Una especie de traza de la complejidad que queda como un vestigio—ejemplificado por una sartén en la cual se derrite a fuego lento un dildo de silicona—en el cual todavía es reconocible/decodificable la huella del falogocentrismo

heteropatriarcal.

Esta abolición subjetiva del patriarcado se da en la pieza por medio de las herramientas de los “débiles”, usando una retórica de lo doméstico, donde la cocina, reconocible y connotada históricamente como lugar altamente generizado, funge de espacio in/apropiado y reapropiado para derretir las hegemonías a fuego lento. Una metáfora que disloca lo doméstico y confronta deliberadamente a la ley del padre. Pero que nos advierte que este derrocamiento sigue como proceso inacabado. *Post-sexual*, se puede leer como una praxis performativa, que visualiza la reversibilidad de ciertos procesos de opresión, históricamente legitimados, que pueden resolverse simbólicamente a través de una agenciamiento feminista. Nos muestra además una desestabilización de los límites que existen entre las nociones del video arte y la escultura.

[video platform](#)[video management](#)[video solutions](#)[video player](#)

En el caso de su pieza titulada *Wish* (videoarte, 9 min, 2011, Colonia, Alemania), puede entenderse como una confrontación a los procesos de producción de la visualidad desde una mirada pospornográfica, en donde hay una clara toma de posición del interés político y crítico de su trabajo emparentado con el giro decolonial. A pesar de que los marcos en los que se pueden decodificar las imágenes, en primera instancia, estén emparentados visualmente con el porno *mainstream* y partan, aparentemente, de una matriz retórico-visual compartida, Sepúlveda genera una máquina de re-visualización que funcionaría, a la manera en que Gertrude Stein propone la dislocación del lenguaje escrito.



Wish. Katia Sepúlveda

EMISFÉRICA



Wish. Katia Sepúlveda



Wish. Katia Sepúlveda



Wish. Katia Sepúlveda



Wish. Katia Sepúlveda

Donde en cada movimiento de la frase o del *frame*; en cada repetición/simulación casi perfecta del referente, sucede una construcción contra-ficcional que contesta a las ficciones políticas de la visualidad *mainstream* y que contradice a la ficción humanista del sujeto hegemónico: masculino, blanco, heterosexual, clase media, etc. Desarticulando *la colonialidad del ver* con la propia visualidad.

Wish, supone un cuestionamiento a la razón hegemónica y sus arquetipos somatopolíticos sometidos a ciertas coreografías de género, raciales y sexuales que se ponen en cuestionamiento dentro del vídeo. Es decir, Sepúlveda despliega, de manera tácita, los roles de las dicotomía: hegemónico/subalterno, racional/irracional, blanco/negro, heterosexual/homosexual; colonizador/colonizado; individual/colectivo mostrando una encarnación performativa de los procesos de descolonización como un acto urgente y en construcción, que no excluye a sus sujetos por cuestión de género.

Wish, representa un gesto decolonial y una exposición del sujeto hegemónico visto desde perspectivas sugerentes y activas donde se incorpora la necesidad de una decolonización tanto epistémica, como racial, de género y sexual que no dejan de dialogar con los códigos reconocibles de una sociedad pornocratizada.

En el trabajo de Sepúlveda nos encontramos con que la representación se convierte en una especie de *eterno retorno de lo mismo con diferencias* sustituyendo la coherencia de la representación por otra cosa. Como afirma Deleuze:

El círculo del eterno retorno es un círculo siempre excéntrico para un centro siempre descentrado. El simulacro funciona de tal manera que una semejanza es retroyectada necesariamente sobre sus series de base, y una identidad necesariamente proyectada sobre el movimiento forzado. El eterno retorno es, pues, lo Mismo y lo Semejante, pero en tanto que simulados, producidos por la simulación, por el funcionamiento del simulacro (voluntad de potencia). Es en este sentido que invierte la representación, que destruye los iconos: no presupone lo Mismo y lo Semejante, sino, por el contrario, constituye el único Mismo de lo que difiere, la única semejanza de lo desparejado. Es el fantasma único para todos los simulacros (el ser para todos los entes). Es potencia de afirmar la divergencia y el descentramiento. (Deleuze 1988, 263)

O mejor dicho, la suplantación de lo mismo, lo idéntico a los códigos normativos de la visualidad que, de hecho, son hackeados de manera casi imperceptible para la mirada no socializada en las estrategias de reconfiguración transfeminista.

Otro dato importante en *Wish*, es el sonido, sin él esta pieza podrían remitirnos a un simple estímulo visual/sexual de la sociedad pornocratizada. Sin embargo, el

EMISFÉRICA

papel del sonido es fundamental en ella, ya que sus referencias a las luchas de insurgencia de los años sesenta (específicamente las de los Black Panther) por los derechos de las minorías raciales se cristalizan en este ensamble entre la imagen *mainstream* y el sonido de la insurgencia, que crean un loop histórico que interconecta el momento contemporáneo con la memoria histórica de las luchas de los devenires minoritarios por cuestión de raza, clase y geopolítica.

Dicho sonido, crea además un rito vinculante donde la imagen dista mucho de ser sólo una reproducción del plano pornográfico y se acerca a insinuar un remanente sacrificial ancestral, produciendo una vitalidad inquietante, que reapropia cualquier argumento de etnización y racialización que pueda pesar occidentalmente sobre las músicas producidas por tambores. Dimensionándola en un plano que se emparenta con el agenciamiento colectivo y la sanación. O como lo explica Mayra Estévez Trujillo “[...] prácticas sonoras que surgen desde los ritos ceremoniales y espirituales en base a una serie de intercambios culturales arraigados en tradiciones y genealogías no occidentales, asentadas en la experiencia vivida de lo local, el lugar, el cuerpo, así como la construcción colectiva y comunitaria de lo simbólico, lo epistémico y lo político”(Estévez 2010, 66).

Pese a la contundencia de la imagen, *close up* de un *fisting* interracial, la pieza de Sepúlveda no tiene atisbos de violencia. Por el contrario, existe una especie de dilatación cariñosa del tiempo y del año, en donde se contravienen las lógicas de la inmediatez pornográfica y del *money shot*, puesto que la pieza no tiene como finalidad última introducir un puño sino señalar que el proceso de decolonización ha iniciado, pero no es un proceso finalizado, sino una posibilidad en el horizonte que debe poner sobre la mesa ciertas estrategias no violentas de diálogo inter-epistémico, donde se visibilice que “el cuestionamiento de los diversos etno-centrismos visuales no ha de caer en la trampa de operar desde la óptica del racionalismo interculturalista, el cual legitima una suerte de inconsciente óptico transculturalmente inocente y universalmente válido” (Barriendos 2010, 150).

Conclusiones

El reto del guiño y del agenciamiento decolonial, desde el transfeminismo, pasa por desarrollar procesos de re-ensamblaje que operen a través de códigos críticos que puedan ser leídos incluso de forma ligera, pero que nos inciten a pensar en un pacto inter-epistémico de visualidades donde la apelación ya no es a un origen fundacional (prehispánico o pre patriarcal), sino el llamamiento a construir una genealogía que evidencie las formas en las que se actualizan los discursos disciplinarios del cuerpo, el género y la sexualidad. Mostrando que la re-escritura y reelaboración de los procesos de decolonización pueden retraducirse en imágenes y símbolos culturales que pueden ser—y están siendo—producidos desde distintos espacios y formas de representación visual; las cuales, desde una lógica normativa, homogénea y obtusa pueden ser pensados como abyectos o deleznable, pero que nos dan noticia de las fisuras posibles que existen en lo inquietante, y nos hablan de lo que viene para

EMISFÉRICA

los feminismos y la disidencia sexual: una resistencia verdaderamente transformadora, no sólo opositiva en el plano de la visualidad. Una disidencia que ponga en jaque la lógica heteropatriarcal y judeocristiana que se filtra en la axiología contemporánea y acompaña a muchos de los discursos progresistas/consumistas que perfilan nuestros marcos de interpretación estética, política, cultural, social y afectiva.

Sayak Valencia es Profesora-Investigadora de El COLEF, sede Tijuana. Doctora Europea en Filosofía, Teoría y Crítica Feminista por la UCM. Poeta, ensayista y exhibicionista performática. Ha dictado conferencias y seminarios sobre: capitalismo gore, transfeminismos, paz radical y derechos humanos, feminismo chicano, feminismo poscolonial, arte y teoría queer/cuir, en diversas universidades de Europa y América. Ha publicado los libros: *Adrift's Book* (Aristas Martínez, Badajoz, 2012), *Capitalismo Gore* (Melusina, Barcelona, 2010), *El reverso exacto del texto* (Centaurea Nigra Ediciones, Madrid, 2007), *Jueves Fausto* (Ediciones de la Esquina / Anortecer, Tijuana, 2004), así como diversos artículos académicos, ensayos y poemas en revistas de España, Alemania, Francia, Polonia, México, Argentina, Chile, Colombia y los Estados Unidos. Sus líneas de investigación giran en torno a los feminismos, la teoría queer/cuir, el giro decolonial y las masculinidades

Notas

1. Dichos disfemismos enuncian el devenir sur globalizado, esta proliferación de sures en todo el orbe y que puede darnos un espacio de alianza posible a través de la enunciación compartida del sur everywhere que se caracteriza por el devenir minoritario/migrante y la tercermundización del primer mundo.

2. P
ar
a
m
ás
inf
or
m
ac
ió
n
so
br
e
el
te
m
a

vi

sit

e: <http://www.proyecto-transgenero.org/> y <http://www.youtube.com/watch?v=CIRH3evr0Dc>

3. La Fulminante: <http://www.lafulminante.com/>

4. Para ver más información sobre ambos movimientos: [El Foro de Vida Independiente y Diversidad](#) y [“Yes, We Fuck.”](#)

⁵⁴La interseccionalidad es una herramienta para el análisis en el trabajo de abogacía y la elaboración de políticas, que aborda múltiples discriminaciones y nos ayuda a entender la manera en que conjuntos diferentes de identidades influyen sobre el acceso que se pueda tener a derechos y oportunidades. Para ahondar en este término, revítese la bibliografía de Kimberlé W. Crenshaw. Respecto a la transversalidad, que lleva a la creación de identidades múltiples que pueden encarnar en un mismo momento

la opresión y el privilegio, se recomienda, revisar las obras de Gloria Anzaldúa, Chela Sandoval, Cherie Moraga y sobre todo la antología de Moraga y Castillo (1988).

6. Annie Sprinkle populariza el término postporno, sin embargo, se sugiere que el concepto fue introducido, en los años ochenta del siglo pasado, por el fotógrafo erótico Wink van Kempen (Salanova 2012, 33).

7. Tráiler del documental de Virginie Despentes (2010).

“Mutantes:

feminismo

pornopunk.” https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=2r_L_oDkuQA

8. Tráiler del documental del documental de Lucía Egaña (2011).

“Mi sexualidad es una creación artística.” <http://vimeo.com/18938067>

9. Krudas Cubensi. La Gorda. 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=Mlzf9BPHZYo>

10. Con giro corpo-decolonial nos referimos a la importancia de situar al cuerpo en el centro de la teoría decolonial, pero un cuerpo no sólo agente-racializado y crítico sino también deseante/deseable. Donde la crítica esté encarnada (literalmente). Donde los cuerpos sean también el mensaje. Donde se puedan utilizar las nomenclaturas propuesta por lxs teóricxs del decolonialismo en un sentido más amplio, más sexual, más carnal y más feminista. Donde el decolonialismo pueda dialogar con muchas de las inquietudes discursivas que existen en esta geopolítica —sudaca y messtizx— en torno a la renovación de los imaginarios de la insumisión social y lo que hoy pueden entenderse como (trans)feminismos y disidencia sexual.

11. Con disidencia corpo-decolonizante nos referimos a un cuestionamiento a la razón hegemónica y sus arquetipos somatopolíticos. Un situarse aparte y propagar una perspectiva crítica ante los cuerpos colonizados que encarnan mentes colonizadas y reaccionarias. Cuerpos “pret a porter” vendidos por el mercado que buscan encarnar una pretendida superioridad por medio de la sumisión y la obediencia hiperconsumista, acciones que históricamente han beneficiados a quienes ejercen el poder. Porque hay una relación innegable entre el cambio económico y social a través de la elaboración del cuerpo como instrumento de dominio, la lucha decolonialista pasa necesariamente por una elaboración interseccionalmente liberadora del mismo.

Obras Citadas

- Álvarez, Constanza. 2012. “Manifiesto Gordx”. Chile. <http://missogina.perrogordo.cl/corto-manifiesto-gordx-en-linea/>
- Barriandos, Joaquín. 2010. “La colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico”. VV.AA. *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal. 130–156.
- Courvant, Diana y Emi Koyama. 2000. <http://web.archive.org/web/20000816213525/http://www.transfeminism.org/> [consultada en junio de 2013].
- Deleuze, Gilles. 1988. *Diferencia y repetición*. Gijón: Júcar Universidad.
- Del Val, Jaime. 2009. “Cuerpo común y guerra de los afectos. Coreografías globales y cuerpos en serie del Afectocapital”. *Cuadernos de Información y Comunicación* 14: 121–139.
- Despentès, Virginie. 2010. “Mutantes: feminismo porno punk”.
- Egaña, Lucía. 2011. “Mi sexualidad es una creación artística”.
- Estévez Trujillo, Mayra. 2010. “Estudios sonoros latinoamericanos: violencia, sonoridades y perspectiva decolonial”. VV.AA. *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal: 54–75.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik. 2006. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Hill, Robert J. (Report Chair), Childers, J., Childs, A. P., Cowie, G., Hatton, A., Lewis, J.

EMISFÉRICA

B., McNair, N., Oswalt, S., Perez, R. M., & Valentine, T. 2002. *In the shadows of the arch: Safety and acceptance of lesbian, gay, bisexual, transgendered and Queer students at the University of Georgia*. Athens, Georgia: Department of Adult Education.

- Liddell, Angélica. 2004. *Mi relación con la comida*. Madrid: SGAE.
- Maier, Elizabeth. 2010. "Discursos, actores y estrategias en la disputa por el significado de la vida y los derechos reproductivos". *Revista Región y sociedad* 49: 201–238.
- Moraga, Cherríe y Ana Castillo (comp.). 1988. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas de los Estados Unidos*. San Francisco: Ism Press.
- Preciado, Beatriz. 2009. "Transfeminismos y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica". *Revista ARTECONTEXTO* 21: 58–59.
- Rolnik, Suely. "Antropofagia Zombie". [Conferencia]. 2005. *ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ANTROPOFAGIA*. Sesc Pompéia, São Paulo. EIA! Dirección Zé Celso Martinez Correa / Curadoria e Dirección Artística Beatriz Azevedo.
- Salanova, Marisol. 2012. *Pospornografía*. Murcia: Pictografía Ediciones.
- Trimegisto, Leche de Virgen. 2013. "Pornoválidos y minusgráficos". *Revista Voza!* . <http://revistavozal.com/vozal/index.php/pornovalidos-y-minusgraficos>.
- VV.AA

http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/1165055#LA_INSURRECCI.C3.93N_TRANSFE_MINISTA [Consultado en junio de 2013].